



HAL
open science

L'écriture de l'histoire dans les œuvres de Joseph Kessel, Romain Gary et André Malraux

Jonathan Barkate

► **To cite this version:**

Jonathan Barkate. L'écriture de l'histoire dans les œuvres de Joseph Kessel, Romain Gary et André Malraux. Littératures. Université Gustave Eiffel, 2021. Français. NNT : 2021UEFL2042 . tel-04483960

HAL Id: tel-04483960

<https://theses.hal.science/tel-04483960>

Submitted on 29 Feb 2024

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 Paris-Est

École doctorale Cultures et Sociétés

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Est

Spécialité : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

Jonathan BARKATE

le 29 mai 2021

**L'écriture de l'histoire dans les œuvres de
Joseph Kessel, André Malraux et Romain Gary**

Sous la direction de **M^{me} Gisèle SÉGINGER**
(Professeure, Université Gustave-Eiffel)

Jury

M^{me} Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY

(Professeure, Université de Picardie Jules-Verne) – Rapporteuse

M. Denis LABOURET

(Maître de conférences H.D.R., Sorbonne Université) – Rapporteur

M. Jean-Louis JEANNELLE

(Professeur, Sorbonne Université) – Examineur

M. Jeanyves GUÉRIN

(Professeur émérite, Université Paris-3 Sorbonne-Nouvelle) – Examineur

M^{me} Gisèle SÉGINGER

(Professeure, Université Gustave-Eiffel) – Directrice de thèse

REMERCIEMENTS

« Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir¹. »
(Samuel Beckett)

Après neuf ans d'écriture et de lecture passionnées, il était plus que temps de mettre un point final à ce travail. Cet instant fatidique et longuement espéré est également le moment de remercier toutes celles et tous ceux qui en ont accompagné, et parfois subi, la lente maturation.

En premier lieu, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Gisèle Séginger pour sa confiance, pour ses conseils et pour son soutien. Sa direction exigeante et avisée m'a permis de mener à bien mon travail de recherche. Je lui dois aussi d'avoir découvert toutes les facettes du métier d'enseignant-chercheur. Je ne la remercierai jamais assez de m'avoir donné l'opportunité d'organiser mon premier colloque, de m'avoir fait participer à des projets de recherche collective, de m'avoir incité à siéger dans différents conseils et de m'avoir permis d'enseigner dans les meilleures conditions.

Je remercie également Jeanyves Guérin qui, après avoir dirigé mon mémoire de Master 2, s'est toujours montré très disponible pour continuer à suivre mon travail. Je lui suis extrêmement reconnaissant de sa fidélité, de ses relectures minutieuses et de ses précieuses recommandations. Plusieurs parties de ce travail doivent beaucoup à son sens du détail et à sa parfaite connaissance du corpus et de la période.

Je souhaite encore adresser tous mes remerciements à Jean-Louis Jeannelle qui m'a guidé avec bienveillance et qui n'a pas ménagé ses conseils chaque fois que je l'ai sollicité. Je lui sais gré de m'avoir introduit dans les cercles malruciens.

Le doctorat est l'occasion de faire de nombreuses rencontres et de travailler dans la convivialité. Je remercie tous les collègues du LISAA et du département de lettres de l'Université Gustave-Eiffel, avec qui j'ai apprécié enseigner et faire de la recherche. Je repense aussi avec plaisir aux échanges fructueux que j'ai eus avec Judith Lyon-Caen, Charlotte Lacoste et Frédérik Detue au sein du séminaire qu'ils organisent sur le témoignage à l'EHESS.

Je n'oublie pas le soutien et la confiance que m'ont accordés la direction du laboratoire et celle de l'école doctorale, Lionel Dufaye et Caroline Trotot, après Gisèle Séginger, d'une part, Marie-Emmanuelle Plagnol et Jean-Paul Rocchi, d'autre part. Je remercie également Dejan Ristic, Thanh-Ha Ly et Latifa Zeroual-Belbou, dont l'aide s'est avérée déterminante pour l'organisation du colloque et la planification des différents projets auxquels j'ai participé, ainsi que pour la préparation de la soutenance à venir.

Je remercie enfin mes parents et ma sœur, dont l'inconditionnel soutien m'a apporté confiance et réconfort dans les moments de doute, ainsi que mes amis, qui n'ont jamais cessé de m'encourager. J'ai une pensée particulière pour Azélie Fayolle, relectrice infallible, qui sait trouver les mots justes et dissiper les frayeurs de dernière minute. Son enthousiasme, sa finesse et sa présence font d'elle une amie précieuse.

Pour finir, merci à Julie, dont la patience a été mise à rude épreuve. Ces pages lui doivent plus que ce qu'elle pense.

¹ Samuel Beckett, *Fin de partie* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 15.

RÉSUMÉ

Cette thèse sur l'écriture de l'histoire chez Kessel, Gary et Malraux analyse la façon dont ces auteurs combattants retranscrivent leur expérience en rendant poreuse la frontière entre les genres. Il s'agit de montrer comment ils construisent le sens de l'histoire en conciliant le temps court de la saisie sur le vif et le temps long de la réécriture, où l'événement est au cœur d'une chaîne unissant les mythes fondateurs sur lesquels il repose et ceux qu'il contribue à créer dans un but politique.

ABSTRACT

This thesis analyses the way Kessel, Gary and Malraux wrote history. Its purpose is to study how those writers-fighters narrated their experience by blurring the line between genres. This will show how the three of them gave history to understand, from the time events occurred on the spot to the time they reconsidered them, decades after they took place. Thus the events are placed at the heart of a chain linking founding myths and they are used for a political purpose.

INTRODUCTION

« L’histoire est un roman qui a été ; le roman est de l’histoire, qui aurait pu être². »
(Edmond et Jules de Goncourt)

La formule des frères Goncourt reprend une idée de *La Poétique* d’Aristote selon laquelle l’histoire raconte ce qui s’est passé et la poésie ce qui peut se passer. La frontière séparant l’histoire du roman repose ainsi sur la distinction entre ce qui n’est plus et ce qui aurait pu être, soit, pour reprendre les mots de Claudie Bernard, « deux modes spécifiques du non-être, qui ne sont que par le langage³ ». Tous deux écrits à l’indicatif passé, l’histoire et le roman se démarquent par leur rapport au vrai : la première est un « processus de vérification ininterrompu [duquel] surgit un simulacre de passé, constamment rectifiable », alors que le second, soumis aux règles de la vraisemblance, « élabore un monde “possible” [qui], une fois créé, demeure intangible »⁴. C’est par une différence d’intention que l’histoire et le roman divergent donc : « la vérification historique vise à faire (produire) du vrai, la vraisemblance romanesque à faire (sembler) vrai⁵ ». De là naît un rapport à l’écriture qui oriente la réception des deux genres en différenciant l’historien, simple « scribe », du romancier, à la fois « scripteur » et « auteur »⁶.

Les deux premières décennies des années 2000 furent marquées par de multiples rencontres entre l’histoire et le roman et, plus largement, entre les sciences sociales et la littérature. L’anthropologue Éric Chauvier ou l’historien Ivan Jablonka se sont efforcés de donner une forme littéraire aux récits d’enquêtes qu’ils ont consacrés à des femmes disparues ou fantasmées, le premier dans *Anthropologie* (2006) puis *Laura* (2020), le second dans *Laëtitia ou la fin des hommes* (2016)⁷. Comme Patrick Modiano avant eux, les deux chercheurs ont voulu rendre sa dignité à une victime et, comme l’auteur de *Dora Bruder* (1997), ils ont eu l’intention de mettre la littérature au service de la vérité. Laurent Binet a adopté la démarche inverse dans *HHhH* (2010), où il raconte l’assassinat de Reinhard Heydrich par des parachutistes tchèques en interrompant son récit constamment pour dire ses doutes et ses réserves à faire agir, parler et penser ses

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 750.

³ Claudie Bernard, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

⁷ Éric Chauvier, *Anthropologie*, Paris, Allia, 2006 et *Laura*, Paris, Alia, 2020 ; Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Le Seuil, 2016. Sur ces travaux, voir Mathilde Zbaeren, « Singularité et réflexivité dans les récits d’enquête contemporains » [en ligne], *CONTEXTES*, [mis en ligne le 21/03/2021], [consulté le 30/03/2021]. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/10133>

personnages comme il le fait, parce que la vraisemblance n'est pas la vérité historique. Ces vingt dernières années, de nombreuses œuvres ont été primées qui brouillaient ainsi la frontière entre les disciplines : en 2014 et en 2015, le prix Nobel de littérature fut attribué à Patrick Modiano et à Svetlana Alexievitch pour leurs récits historiques documentaires. Cette pratique a cependant parfois suscité la polémique en dépit, ou à cause, du succès rencontré par les œuvres incriminées. *Les Bienveillantes*, de Jonathan Littell, prix Goncourt 2006, *Jan Karski*, de Yannick Haenel, prix Interallié 2009, ou, plus récemment, *L'Ordre du jour*, d'Éric Vuillard, prix Goncourt 2017, ont posé la question du rapport de la littérature à la vérité historique et des libertés qu'un romancier est en droit de prendre avec elle. Certains historiens et certains critiques, qui auraient pu prendre à leur compte le titre que Françoise Lavocat a donné à son essai, *Fait et fiction : pour une frontière*⁸, y ont vu l'occasion de réaffirmer la nécessité de redéfinir la frontière qui s'effaçait entre l'histoire et la littérature. D'autres, qui partageaient au contraire la position défendue par Ivan Jablonka dans *L'histoire est une littérature contemporaine*⁹, ont célébré la capacité des écrivains à contribuer à la connaissance historique. La querelle ne s'est pas cantonnée au domaine français puisque les livres de Javier Cercas sur la guerre d'Espagne ont eux aussi été sujets à caution¹⁰. Dans un cas comme dans l'autre, la dispute dépasse la question de la fictionalisation car faire de l'engagement fasciste et du génocide juif des sujets de roman comme les autres revient à banaliser les exactions franquistes et la Shoah, au risque de faire le lit du révisionnisme et du négationnisme.

Ces débats contemporains sont la dernière étape du long parcours qui a vu l'histoire et la littérature se confondre ou se distinguer selon les époques, au gré des pratiques et des théories :

Mesuré à l'aune d'une tradition intellectuelle dont les racines plongent dans l'Antiquité, le partage disciplinaire entre la littérature et les sciences de l'homme reste, il faut le rappeler, une réalité récente : longtemps, l'une des fonctions de la littérature a été, précisément, de raconter l'histoire et de dépeindre l'homme¹¹.

⁸ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Le Seuil, 2016.

⁹ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014.

¹⁰ Voir Agnès Delage, « Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine » [en ligne], *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », [consulté le 30/03/2021]. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6328.php>

¹¹ Étienne Anheim, Antoine Lilti, « Introduction », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, « Savoirs de la littérature », 65^e année, 2010/2, p. 255.

Cette parenté repose notamment sur l'étymologie et sur la polysémie du substantif *histoire*. Le mot grec *historie*, formé sur la racine indoeuropéenne *wid-* ou *weid-* qui a donné *voir*, renvoie la discipline à l'enquête de celui qui peut dire « j'ai vu, j'ai entendu ». L'*istor* est donc aussi bien « celui qui voit » que « celui qui sait » car *istorein* signifie « chercher à savoir ». De là, le mot *histoire* exprime plusieurs idées dans les langues romanes. Il désigne à la fois une suite d'événements – l'histoire vécue par les hommes, l'objet de la discipline – et le récit de cette suite d'événements – l'histoire construite par eux, la discipline elle-même. Pour dissiper l'équivoque, le français parle d'*histoire* dans le premier cas et d'*historiographie* dans le second. Mais un troisième sens renforce l'ambiguïté dans certaines langues, comme le français, où le substantif déterminé par un article indéfini désigne un récit, c'est-à-dire une forme narrative quelle qu'elle soit. Cette dernière confusion est évitée en anglais, où *story* renvoie à l'histoire au sens de « récit » et *history* à la discipline historique¹². Dès sa naissance, la discipline historique est donc liée au récit, dans la mesure où l'*Enquête* est fondée sur les témoignages recueillis par Hérodote et sur les mythes qu'il rapporte, selon qu'il étudie un passé plus ou moins récent : « son regard est celui du journaliste portant témoignage sur son temps ou alors celui du mythographe s'enfonçant dans les brumes opaques de la légende¹³ ». C'est pourquoi la traduction du titre de son enquête était autrefois *Histoires*, rappelant sa dimension narrative et parfois imaginaire. Ainsi Hérodote est-il le père des historiens et des conteurs. Si son successeur Thucydide est considéré comme l'auteur d'une histoire plus scientifique en quête de l'austère vérité, il ne recourt pas moins au pathétique ou à l'anecdote édifiante, s'inscrivant ainsi dans les pas de son aîné, dont il ne se prive cependant pas de critiquer l'écriture imagée. Dans *La Poétique*, Aristote distingue la poésie de l'*historia*, qu'on a longtemps traduit par « histoire », ce qui fausse la compréhension de la comparaison à l'avantage de la poésie car, comme l'indique Béranger Boulay, « les récits historiques ne coïncident pas toujours avec la notion d'*historia* proposée par Aristote et peuvent même relever de la poésie mimétique telle que la définit ce philosophe¹⁴ ». Ce qu'Aristote entendait par *historia* désigne en effet un type de discours qui se contente d'enregistrer des faits selon la contingence, sans les organiser, restant ainsi au stade du particulier, à la différence de la poésie qui les agence selon des lois générales, en respectant des règles de nécessité et de causalité

¹² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 179-180.

¹³ Charles-Olivier Carbonell, *L'historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002 [1981], p. 9.

¹⁴ Béranger Boulay, « Histoire et narrativité. Autour des chapitres 9 et 23 de *La Poétique* d'Aristote » [en ligne], « Atelier de théorie littéraire : Historia et Poiesis », dossier disponible sur Fabula, [mis à jour le 07/09/2011], [consulté le 26/05/2014]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Historia_et_Poiesis

qui font qu'une intrigue a un début, un milieu et une fin. Cette définition n'a plus rien à voir avec l'histoire telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui qui peut, comme la poésie, relever de la *mimèsis*, à condition d'entendre ce terme, souvent traduit par « fiction », au sens de « mise en intrigue » plutôt qu'au sens de « fable »¹⁵. Gisèle Séginger rappelle en effet « qu'étymologiquement la *fictio* pouvait désigner l'«action de façonner, de former, de créer»¹⁶ ». Ces deux tendances de l'histoire écrite comme simple chronique ou comme mise en intrigue coïncident chez les historiens romains : à la volonté de César et de Salluste de se cantonner aux faits pour les comprendre en utilisant une langue concise et dépourvue d'ornements répond la pratique de Cicéron et de Quintilien qui considèrent l'histoire comme une branche de l'éloquence et dont ils usent pour enflammer ou édifier un auditoire¹⁷. Comme eux, Tite-Live et Tacite écrivent l'histoire en respectant les règles de la composition rhétorique, ce qui les conduit parfois à l'invention et au grandissement épique¹⁸. Au Moyen Âge, l'histoire est réduite à la chronique car il serait présomptueux de vouloir expliquer la volonté divine mais cette restriction est abandonnée à la Renaissance où, en dépit des guerres de religion, les historiens – en vérité des philologues comme Budé et des juristes comme Cujas – s'émancipent du pouvoir de l'Église en plaçant la raison humaine et la recherche méthodique au-dessus des dogmes et des vérités révélées. À l'âge classique, les historiographes sont hommes de lettres – Racine et Boileau sous Louis XIV, Voltaire au siècle suivant – car la compétence d'historien importe moins aux yeux des monarques absolus que la maîtrise du verbe tant il s'agit de magnifier le souverain et sa dynastie. Des formes d'histoire concurrentes se développent toutefois en réaction à cette sujétion. Les faits sont racontés par des témoins privilégiés et avec moins de pompe dans les

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Gisèle Séginger, « Introduction », dans Zbigniew Prychodniak, Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011, p. 9.

¹⁷ « [...] l'orateur saura encore exactement l'histoire des temps passés, pour s'appuyer de l'autorité des exemples » (Cicéron, *De l'orateur*, I, 18, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1962 ; « *Tenenda praeterea est omnis antiquitas exemplorumque uis* ») ; « Mais, avant tout, l'orateur doit disposer en abondance d'une richesse d'exemples anciens et même modernes, et, par suite, il doit connaître les faits consignés dans les récits historiques » (Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 4, 1, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1980 ; « *In primis uero abundare debet orator exemplum copia cum ueterum, tum etiam nouorum, adeo ut [...], quae conscripta sunt historiis* »).

¹⁸ À propos du combat des Horaces et des Curiaces : « Les uns et les autres oublient leur propre danger pour ne penser qu'à leur nation, à sa puissance ou à son asservissement et à la destinée de leur patrie, qui sera ce qu'eux seuls l'auront faite. » (Tite-Live, *Histoire romaine*, I, I, XXV, texte établi par J. Bayet et traduit par G. Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1958 ; « *Nec his nec illis periculum suum, publicum imperium seruitiumque obuersatur animo futuraque ea deinde patriae fortuna quam ipsi fecissent*. »). À propos de la mort d'Agricola : « Beaucoup d'anciens héros sont ensevelis dans l'oubli, comme s'ils avaient été sans gloire et inconnus : Agricola transmis par l'histoire à la postérité, survivra. » (Tacite, *Vie d'Agricola*, XLVI, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1967 ; « [...] *nam multos ueterum uelut inglorios et ignobilis obliuio obruit : Agricola posteritati narratus et traditus superstes erit*. »).

mémoires des grands du royaume, comme Michel de Castelnau (1621) ou le cardinal de Retz (1677). Les puissants sont ramenés à leur néant dans les sermons de Bossuet, pour qui la seule gloire qui vaille d'être célébrée est celle de Dieu. L'érudition d'un Mabillon dans son monastère ou d'un Pierre Bayle, dont le *Dictionnaire historique et critique* (1697) comporte trois niveaux de notes et de commentaires, rend l'histoire inattaquable en forgeant une méthode qui la purge de ses erreurs grâce au document et à la preuve. Le siècle des Lumières, féru de sciences matérialistes, voit se confirmer les aspirations scientifiques de l'histoire, alors rattachée à l'Académie des inscriptions et belles lettres. Si l'histoire quitte le giron de la littérature à la fondation de l'Institut en 1795, ce n'est cependant ni pour rallier les sciences – elle forme une troisième classe, les sciences morales et politiques – ni pour longtemps – Bonaparte supprime cette nouvelle classe en 1803 et l'histoire rejoint à nouveau la littérature.

Au début du XIX^e siècle, ce retour est une régression car, comme l'écrit Ivan Jablonka, l'histoire « est fragilisée non seulement par la montée en puissance du roman, mais par l'ambition même de la littérature au sens romantique [qui] ne saisit pas le monde, [qui] s'y substitue¹⁹ ». Grâce à Walter Scott, « le roman [...] a façonné l'histoire²⁰ ». Tout en initiant la vogue du roman historique, l'Écossais provoque une révolution historiographique en rendant l'histoire tellement vivante que ses romans semblent plus vrais que les livres d'histoire. C'est que son talent d'écrivain va de pair avec une nouvelle méthode. À sa suite, les romanciers et les historiens de la période romantique allient recherche documentaire et attention inédite portée au Moyen Âge et au peuple, aux notions antagonistes de conquête et d'asservissement, ainsi qu'à l'histoire nationale. En dépit de ces bases communes une polémique éclate sur la façon d'écrire l'histoire : dans la préface de *Cromwell* (1827), Hugo fait du drame romantique le genre le plus à même de peindre la réalité par l'alliance du sublime et du grotesque ; Vigny voit « la VÉRITÉ de l'art » surpasser « le VRAI du fait »²¹ et il dénie aux historiens le pouvoir de créer, ce qu'ils contestent avec vigueur et à bon droit car Michelet crée « en personnifiant des collectifs [et] en nommant des forces [comme] la France, le Peuple, la Sorcière, la Femme²² », ce qui ne l'empêche pas, selon Jablonka, d'écrire une histoire « déjà scientifique²³ ». La discipline, qui s'appuie sur des instituts spécialisés et des revues savantes, n'a pas perdu ses ambitions sur ce plan-là : Sophie-Anne Leterrier

¹⁹ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 42.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ Alfred de Vigny, « Réflexions sur la vérité dans l'art », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1948, p. 20. Rédigé en 1827, ce texte est devenu en 1833 la préface de *Cinq-Mars*, roman d'abord publié en 1826.

²² Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 64.

rappelle que Guizot comme Augustin Thierry entendent « non seulement relater, mais comprendre l'histoire²⁴ » et ils admirent leurs collègues allemands qui se professionnalisent dans les universités. Mais l'histoire devient « le champ clos de luttes politiques » entre les « historiens “établis” [pour lesquels] l'histoire s'était en quelque sorte arrêtée en 1830 » et leurs adversaires animés « par le souci d'achever l'œuvre de la Révolution »²⁵. À l'« épreuve de vérité » de 1848 succède « la défaite politique du libéralisme » sous le Second Empire, bien que les libéraux fassent de l'Académie des sciences morales et politiques un bastion d'opposition et que les Guizot, Thiers et Tocqueville, écartés du pouvoir, se remettent à écrire, à l'instar de Michelet, Taine et Renan, plus auteurs que professeurs²⁶. Dans le dernier quart du siècle, Gabriel Monod annonce en ouverture du premier numéro de la *Revue historique* que l'historien doit adopter un « point de vue strictement scientifique²⁷ » en travaillant de manière objective sur des sources documentaires et dans un milieu institutionnalisé. Cette méthode doit permettre d'authentifier les événements en consignand et en critiquant les documents relatifs à un sujet, ce qui conduit l'historien à user abondamment de notes infrapaginales pour attester de la scientificité de son travail. Dans leur *Introduction aux études historiques* (1898), Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos résument leur démarche par une formule frappante : « Pas de documents, pas d'histoire²⁸ ». À l'imitation des Allemands, Niebhur, Curtius, Mommsen et Ranke, les historiens français de l'école méthodique – appelée positiviste par ses détracteurs dans un but polémique mais qu'il vaudrait bien mieux qualifier de positive²⁹ – s'effacent avec l'ambition de laisser les événements se raconter eux-mêmes, sans comprendre que le petit fait vrai ne produit aucune connaissance s'il n'est qu'un enregistrement privé d'explication. Pour les historiens méthodiques, l'histoire ne peut être véritablement scientifique et sérieuse que dépourvue de toute ornementation stylistique. C'est pourquoi ils réprovent leurs prédécesseurs, Michelet, Renan, Taine et même Fustel de Coulanges, à qui ils reprochent d'être des littérateurs. En dépit de leur prétention à l'objectivité et de leur refus d'une histoire trop écrite, les historiens méthodiques n'échappent pas aux travers qu'ils dénoncent. Après la défaite de 1870 et l'annexion de l'Alsace-Lorraine par

²⁴ Sophie-Anne Leterrier, *Le XIX^e siècle historien, anthologie raisonnée*, Paris, Belin, coll. « Sup histoire », 1997, p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. 51-52.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁷ Gabriel Monod, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, t. I, janvier-juin 1876, p. 5-38. Cité par Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 75.

²⁸ Cité par Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 297.

²⁹ Voir Charles-Olivier Carbonell, « L'histoire dite “positiviste” en France », *Romantisme*, 1978, n^{os} 21-22, p. 173-185.

l'Allemagne, la neutralité de l'historien est mise à mal : la III^e République invente le roman national. L'enseignement républicain et les ouvrages de Lavissee diffusent une histoire édifiante de la France éternelle qui apprend au futur citoyen à aimer son pays, ses frontières et ses grands hommes. Ce parti pris induit une dimension politique car la République est pensée comme l'aboutissement naturel de ce glorieux passé qui exacerbe le patriotisme. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le marxisme définit un autre aboutissement de l'histoire, le communisme, en le fondant sur une méthode scientifique exaltant le progrès et visant à établir des lois. Pour Marx et Engels, l'homme agit en sujet mais son action est déterminée par la lutte des classes sociales et les rapports de production. Repris au XX^e siècle et infléchi par Gramsci ou Althusser, le marxisme a favorisé les recherches sur des sujets nouveaux et sur différents régimes comme le féodalisme et le capitalisme.

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, Émile Durkheim propose à toutes les sciences humaines d'adopter le concept de causalité sociale, plus à même d'expliquer les sociétés que les pratiques historiennes en vigueur car, à ses yeux, seule la sociologie repose sur une méthode réellement objective. En 1903, François Simiand, élève de Durkheim, lance un défi aux historiens dans un article polémique qu'il intitule : « Méthode historique et sciences sociales³⁰ ». Il dénie toute scientificité à la méthode positive de Langlois et Seignobos car elle n'est pas fondée, comme la sociologie, sur l'observation de phénomènes itérables desquels elle déduirait des lois, mais sur la description de faits contingents et uniques, que Simiand appelle « idoles ». Sous ce terme, il vise l'histoire événementielle, politique, individuelle et chronologique. Le point majeur de la critique du sociologue concerne la pratique du récit que l'historien méthodique n'interroge pas, prouvant qu'il n'a pas conscience que tout choix qu'il opère va à l'encontre de l'objectivité qu'il revendique. Cette critique de l'histoire méthodique est reprise, avec quelques ajustements, par les historiens de l'école des Annales qui retiennent surtout les attaques portées contre le récit, au fondement de l'histoire événementielle, qu'ils appellent aussi « histoire-récit », « histoire-bataille » ou « histoire historisante » et dont ils entendent se défaire en rapprochant l'histoire des autres sciences humaines, comme le souhaitaient Durkheim et Simiand. Les titres successifs de la revue fondée en 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch ont toujours

³⁰ François Simiand, « Méthode historique et science sociale », *Revue de Synthèse historique*, 1903, p. 122 et 129-157, repris dans François Simiand, *Méthode historique et sciences sociales*, choix et présentation par M. Cedronio, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 1987, p. 113-169. Cité par Jacques Revel, « Ressources narratives et connaissance historique » [en ligne], *Enquête*, « Les terrains de l'enquête », 1995|1, [mis en ligne le 01/02/2007], [consulté le 21/11/2012]. URL : <http://enquete.revues.org/document262.html>

témoigné de cette préoccupation – *Annales d'histoire économique et sociale* devenant *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations* en 1946, puis *Annales. Histoire. Sciences Sociales* en 1994 –, tout comme la fondation par Febvre en 1947 de la VI^e section de l'École Pratique des Hautes Études, devenue l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1975. La place centrale accordée à l'étude du social est illustrée par la définition que Bloch donne du bon historien, qui doit être semblable « à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier³¹ ». Par leur attrait pour les autres sciences humaines, les historiens des *Annales* rompent avec l'« histoire-récit » pour fonder ce que Febvre appelle une « histoire-problème », c'est-à-dire une discipline qui pose des hypothèses qu'elle entreprend de vérifier en interrogeant les documents qu'elle ne se contente pas de compiler. Cette méthode ne convainc toutefois pas Claude Lévi-Strauss qui lui reproche, dans « Histoire et Ethnologie³² », son empirisme et son impuissance à modéliser les structures profondes de la société comme le fait l'ethnologie, plus à même de devenir la science sociale unique. Cet article de 1949 trouve un écho lorsqu'il est repris en 1958 en plein structuralisme et Fernand Braudel y répond dans un article manifeste, « Histoire et Sciences sociales : la longue durée³³ », qui prône le rapprochement entre les sciences sociales, dont l'intérêt est de travailler de concert et non de se disputer des prérogatives. Surtout, Braudel oppose à Lévi-Strauss la longue durée, commune à toutes les sciences humaines, qu'il a déjà mise en pratique dans sa thèse sur *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* en 1949. Dans l'article de 1958, l'annaliste théorise la tripartition hiérarchisée entre le temps géographique, qui désigne la durée presque immobile du milieu, le temps social, qui se rapporte aux cycles économiques affectant les hommes à l'échelle du siècle et le temps individuel, qui s'attache à l'histoire événementielle, simple « agitation de surface³⁴ » dont le sens ne peut être établi que dans son rapport aux évolutions plus profondes décrites auparavant. Pour le dire autrement, avec Gisèle Séginger, le rythme « permet de configurer l'histoire³⁵ ». En dépit du plaidoyer

³¹ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1960 [1949], p. 4. Cité par François Dosse, *Renaissance de l'événement : un défi pour l'historien, entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 62.

³² Claude Lévi-Strauss, « Histoire et Ethnologie », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 54^e année, n^{os} 3-4, 1949, p. 363-391 ; repris dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 3-33. Cité par François Dosse, *Renaissance de l'événement, op. cit.*, p. 67.

³³ Fernand Braudel, « Histoire et Sciences sociales : la longue durée », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, 13^e année, 1958|4, p. 725-753.

³⁴ Fernand Braudel, préface de *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, t. I, « La part du milieu », Paris, Librairie Générale Française, coll. « Références », 1993 [1949], p. 17.

³⁵ Gisèle Séginger, « *L'Ensorcelée* ou le temps retourné », dans Paule Petitier, Gisèle Séginger (dir.), *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 124.

braudélien, les historiens sont marginalisés dans le monde intellectuel des années 1960 mais la nouvelle histoire s'impose dans la décennie suivante au bénéfice d'une médiatisation sans précédent qui consacre la troisième génération des Annales³⁶. Délaissant l'histoire économique, Jacques Le Goff, Pierre Nora ou encore Philippe Ariès empruntent au structuralisme pour développer l'histoire des mentalités et l'anthropologie historique. L'intérêt pour la longue durée est alors exacerbé, toujours au détriment de l'histoire événementielle, au point que le temps est parfois conçu comme presque stationnaire. Emmanuel Le Roy Ladurie, qui succède à Fernand Braudel au Collège de France, intitule sa leçon inaugurale : « L'Histoire immobile ». Mais cette vision de la temporalité n'est pas partagée par tous et Jacques Le Goff met en garde contre ces « expressions dangereuses » qui, « pour mieux faire comprendre les choses », tendent à faire oublier que « l'histoire bouge » et qu'elle « doit au contraire mieux faire saisir le changement³⁷ ». Pierre Nora, quant à lui, insiste sur « le retour de l'événement³⁸ », conséquence de l'emprise grandissante des médias qui l'établissent en le rendant public et le rapprochent ainsi du fait divers. Cette réflexion prend place dans le premier des trois volumes de *Faire de l'histoire* qu'il codirige avec Jacques Le Goff en 1974 et dans lesquels sont présentés les « nouveaux problèmes » (l'histoire des peuples sans histoire, l'histoire idéologique, l'histoire marxiste), les « nouvelles approches » (l'archéologie, la démographie, l'anthropologie religieuse) et les « nouveaux objets » (le climat, la fête, les mentalités) de l'histoire. Sur ces bases neuves, les annalistes peuvent renouer ouvertement avec le récit événementiel sans se renier : dans *Le dimanche de Bouvines* (1973), Georges Duby réconcilie l'événement et la longue durée en présentant la bataille de Bouvines non plus selon les codes de l'histoire-bataille mais en s'intéressant aux traces qu'elle a laissées dans la mémoire collective. De la même manière, le récit biographique devient prétexte à étudier une société et ses pratiques, comme Alain Corbin le fait dans *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot* en 1998, où l'enquête qu'il mène sur les traces de cet inconnu le conduit à s'intéresser à la vie paysanne et aux activités d'un sabotier dans le Perche du XIX^e siècle. L'ouvrage ressortit à la microhistoire, un courant historiographique né en

³⁶ « "Nouvelle Histoire". L'expression fit fureur dans les années 70, lorsque les médias s'en emparèrent et transformèrent en vedettes quelques universitaires, jusqu'alors inconnus du grand public. En fait, cette histoire n'était nouvelle que pour ceux qui ignoraient que depuis près d'un demi-siècle, depuis la création de la revue *Annales* en 1929, de nouvelles façons de "faire l'histoire" étaient apparues, qui avaient séduit un nombre croissant d'historiens. » (Charles-Olivier Carbonell, *L'historiographie, op. cit.*, p. 108).

³⁷ Jacques Le Goff, « L'histoire nouvelle », dans Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006 [1978], p. 55.

³⁸ Pierre Nora, « Le retour de l'événement », dans Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2011 [1974], p. 283-306.

Italie dans les années 1970 qui centre le récit sur un destin particulier afin de rendre compte des caractéristiques du monde dans lequel s'inscrit l'individu que les archives ont arraché à l'oubli. L'histoire nationale quant à elle expérimente la discontinuité du récit en adoptant une approche thématique qui lui fait abandonner son ambition totalisante, comme c'est le cas dans *Les lieux de mémoire*³⁹. Ces nouveaux usages de l'histoire conduisent Pierre Nora à affirmer que sa discipline a remplacé le roman après en avoir accompagné la trajectoire à l'issue de la Seconde Guerre mondiale car les bouleversements du nouveau roman et de la nouvelle histoire qui, tous deux, se sont employés à abandonner le récit linéaire, l'intrigue, l'événement, le personnage et l'acteur individualisé de l'histoire, ont conduit « à une éclipse du genre romanesque, réfugié souvent dans le roman historique ou la science-fiction, et à un extraordinaire enrichissement du genre historique⁴⁰ ». Dès lors la place de la mémoire et de l'imaginaire confère « à l'histoire une dimension littéraire faite d'un art de la mise en scène et de l'engagement personnel de l'historien⁴¹ ». Si François Dosse recommande lui aussi de revenir à l'événement, c'est dans une intention différente et surtout polémique. Dans *L'histoire en miettes* (1987), il reproche à la troisième génération des Annales d'avoir abandonné les efforts de ses devancières pour faire de l'histoire la première des sciences sociales. À ses yeux, l'histoire est menacée de disparition pour s'être mise au service de ses voisines. Se fondant sur l'enseignement de Michel de Certeau, selon qui l'événement est « ce qu'il devient⁴² », François Dosse explique dans *Renaissance de l'événement* (2010) que l'histoire doit déplacer « l'approche de l'amont de l'événement vers son aval, de ses causes à ses traces ». Pour signifier le changement de paradigme, il préfère parler de renaissance plutôt que de retour et il compare l'événement au Phénix car « il revient sans arrêt rejouer de sa présence spectrale avec des événements ultérieurs, provoquant des configurations chaque fois inédites »⁴³.

Chez les historiens des Annales comme chez leurs contempteurs, la réflexion sur la place à réserver à l'événement est liée à la question du récit et les années 1970 voient les historiens commencer à envisager leur discipline dans sa dimension scripturaire. En 1971, Paul Veyne affirme dans *Comment on écrit l'histoire* que, loin d'être une science,

³⁹ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 7 vol., 1984-1992.

⁴⁰ Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, « L'histoire saisie par la fiction », n° 165, 2011|3, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴² Michel de Certeau, « Prendre la parole », *Études*, juin-juillet 1968, p. 39. Repris dans *La prise de parole*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 51.

⁴³ François Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 6.

« l’histoire est un roman vrai⁴⁴ ». Revenant à Aristote, il considère l’écriture historique comme une mise en intrigue qu’il ne distingue du roman que par son intention de raconter quelque chose de vrai : les explications de l’historien ne sont qu’un récit dont l’intrigue est rendue compréhensible par une succession d’épisodes qui s’enchaînent d’un effet à une cause. La preuve en est que l’historien intervient pour organiser son récit, en choisissant de raconter la bataille de Waterloo à la première ou à la troisième personne, en décidant de la présenter comme une victoire anglaise ou comme une défaite française, en en révélant immédiatement l’épilogue ou en ménageant un effet d’attente⁴⁵. Bien que les historiens contestent l’appariement de l’histoire avec le roman – ainsi Jacques Le Goff reproche-t-il à la théorie de Veyne de « laisser croire que l’historien a la même liberté que le romancier⁴⁶ » –, ils conviennent que leur travail est fait de sélections : pour Antoine Prost, « l’historien ne peut pas faire histoire de tout : il doit choisir⁴⁷ » ; selon Jacques Revel « tout récit est un choix », fût-il inconscient dans le cas des historiens, qui ne se demandent pas « comment et pourquoi élimin[er] les autres versions possibles pour en conserver une, qui est souvent ensuite présentée comme allant de soi »⁴⁸ ; Jacques Le Goff lui-même reconnaît qu’« un récit – historique ou non – est une construction [qui] procède de toute une série de choix non explicites⁴⁹ ». D’après Veyne, cette dimension du travail de l’historien constitue une limite car il ne saisit l’événement que de façon incomplète, en fonction des documents dont il dispose, des traces qui ont subsisté et qui ne lui permettent de reconstituer que partiellement l’événement. En face de ce constat, il faut reconnaître que « l’Histoire avec une majuscule [...] n’existe pas : il n’existe que des “histoires de...”⁵⁰ ». Parce qu’elle ne s’appuie que sur des traces, poursuit Veyne, « l’histoire est connaissance mutilée⁵¹ » et si « tout est historique, [...] il n’y a que des histoires partielles », ce qui permet de conclure que « puisque tout est historique, l’histoire sera ce que nous choisirons »⁵². L’autre conséquence de cette connaissance lacunaire est que l’historien doit combler les vides, en pratiquant ce que Veyne appelle la rétrodition – qui s’apparente au syllogisme – et qu’il décrit comme la déduction d’un lien de cause à effet

⁴⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l’histoire*, Paris, Le Seuil, 1996 [1971], p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

⁴⁶ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁷ Antoine Prost, « Mise en intrigue et narrativité », dans *Douze leçons sur l’histoire*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 244-245.

⁴⁸ Jacques Revel, « Ressources narratives et connaissance historique », *art. cit.*.

⁴⁹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁰ Paul Veyne, *Comment on écrit l’histoire*, *op. cit.*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵² *Ibid.*, p. 64.

qu'aucun document n'atteste⁵³. En 1975, Michel de Certeau propose une autre réflexion sur *L'écriture de l'histoire* en montrant que le genre historique se situe à la confluence de la science et de la fiction. Pour définir l'opération historique – ou historiographique –, Certeau définit la relation entre trois données : la place de l'historien dans son milieu, les procédures d'analyse qui établissent sa discipline et la façon dont il construit un texte. Autrement dit, « l'opération historique se réfère à la combinaison d'un *lieu* social, de *pratiques* "scientifiques" et d'une *écriture*⁵⁴ ». La prise en compte du lieu est nécessaire à l'authentification du discours historien, dont la pertinence est jugée par rapport à la production contemporaine. Les pratiques établissent les règles de production et de contrôle du savoir historique à partir des sources et de leur classement. L'écriture réalise l'opération historique non sans ambiguïté : elle est en effet « en miroir⁵⁵ », parce qu'elle inverse les procédures d'analyse en partant du point d'arrivée de la recherche, en clôturant le texte alors que la pratique de l'histoire est par essence interminable et en comblant les lacunes qui sont pourtant le principe même de la recherche ; l'écriture est également « performative⁵⁶ », parce qu'elle tient du rite d'enterrement en construisant un tombeau pour le mort. Dans *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (1987), Michel de Certeau réaffirme le rapport ambivalent que l'histoire entretient avec la science et la fiction et il récuse qu'elle doive choisir entre ces deux tendances. À ses yeux, postuler que l'histoire a abandonné le récit pour s'ériger comme science n'est pas plus vrai que prétendre que le récit l'a privée de sa vocation scientifique. En outre, l'histoire est irréductiblement prise entre sa volonté de « diagnostiqu[er] du faux⁵⁷ » et son incapacité à révéler une vérité définitive sur le passé tout comme elle est tiraillée entre le discours fermé qu'elle produit et la pratique qui la renvoie à la réalité, cette réalité étant à la fois le point de départ et le résultat de sa démarche scientifique. Pour toutes ces raisons, l'historien est en équilibre instable sur la ligne de partage entre passé et présent, ce qui amène Certeau à conclure que la « formation discursive qui apparaît alors est un *entre-deux*⁵⁸ ». À partir de 1983, dans *Temps et récit*, Paul Ricoeur insiste à son tour sur la place du récit dans la mise en forme de l'expérience humaine en dégagant trois stades scellant l'alliance de l'histoire et de la fiction : la « préfiguration » du temps dans l'expérience humaine (*mimèsis I*) permet à l'histoire et à la fiction d'en opérer la « configuration textuelle » (*mimèsis II*) qui débouche elle-

⁵³ *Ibid.*, p. 194-196.

⁵⁴ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002 [1975], p. 78-79.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁷ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002 [1987], p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 74.

même sur une « refiguration par la réception de l'œuvre » (*mimèsis III*)⁵⁹. À propos de l'étape intermédiaire, qui constitue « le pivot de l'analyse⁶⁰ », Ricœur précise que « le savoir historique procède de la compréhension narrative sans rien perdre de son ambition scientifique⁶¹ ». Ainsi l'histoire adopte-t-elle « les ressources de *fictionalisation* relevant de l'imaginaire narratif », alors que le récit de fiction intègre « les ressources d'*historicisation* que lui offrent les tentatives de reconstruction du passé effectif⁶² », ce qui est une autre façon de dire que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle⁶³ ». En définitive, Ricœur fait du récit « *le gardien du temps*, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté⁶⁴ » et il ajoute, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, que « l'histoire est de bout en bout écriture⁶⁵ » au cours des étapes concomitantes que sont la phase documentaire, l'explication/compréhension et la représentation historique.

Quand le *linguistic turn* théorisé par Richard Rorty⁶⁶ dans les années 1960 arrive en France dans les années 1980, la discussion critique sur la dimension scripturaire de l'histoire entamée par Paul Veyne et Michel de Certeau tourne à la querelle car soutenir que toute connaissance est tributaire de la médiation du langage et de l'étude de discours va à l'encontre de la tradition des Annales et de son extrême défiance à l'égard du récit. En 1973, Hayden White postule que, l'histoire et la fiction partageant une même structure narrative, l'histoire relève de l'artifice littéraire au même titre que le récit et que tous deux reposent sur la notion de mise en intrigue⁶⁷. Cette position est proche de celle de Roland Barthes pour qui le discours de l'histoire repose sur une illusion : l'histoire veut renvoyer à un référent extérieur au discours mais le réel qu'elle désigne est un signifiant dépourvu de signifié. En conséquence « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique⁶⁸ » et l'histoire est un texte autoréférentiel, comme le roman, dont elle ne se différencie que par les arguments d'autorité qu'elle déploie. Si, dans *Temps et récit*, Paul Ricœur souscrit à l'idée que le récit est riche de ressources

⁵⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, « L'intrigue et le récit historique », Paris, Le Seuil, 1991 [1983], p. 107.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁶¹ *Ibid.*, p. 166.

⁶² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, « Temps raconté », Paris, Le Seuil, 1991 [1985], p. 185.

⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 435.

⁶⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2003 [2000], p. 294-295.

⁶⁶ Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

⁶⁷ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973.

⁶⁸ Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 175.

explicatives, il ne cautionne pas l'indistinction que pose White entre histoire et fiction, puisqu'elle va à l'encontre de la dualité du discours historique qu'il appelle la représentance. Quant aux historiens – Pierre Vidal-Naquet, Carlo Ginzburg, Roger Chartier –, c'est au nom de la dérive potentielle vers le relativisme qu'ils réfutent le *linguistic turn* car la confusion des genres peut conduire à remettre en cause la frontière séparant le vrai du faux, servant ainsi les mensonges des négationnistes et rendant impossible leur dénonciation puisqu'une falsification et une relation authentique auraient le même statut. Cette crainte est particulièrement aiguë en France où les séquelles de l'Occupation et de la collaboration trouvent un écho dans la crise négationniste déclenchée par Robert Faurisson en 1978. Dans le même temps, l'annonce du « retour au récit » dans un article de Lawrence Stone⁶⁹ commenté dans *Temps et récit*, atténue la méfiance des historiens à l'endroit de la narration, convaincus par Ricœur que toute description de mutations lentes et toutes données quantifiables ne sauraient échapper à une présentation sous forme narrative ni à une mise en intrigue. Fernand Braudel lui-même reconnaissait la nécessité de recourir au récit, bien qu'il refusât le mot, trop lié à l'histoire événementielle, pour lui préférer l'expression « récitatif de la conjoncture⁷⁰ ». Comme ses collègues de la deuxième génération des Annales qui pratiquaient « une histoire profondément littéraire », comme le rappelle Jablonka, Braudel n'était pas aussi détaché du récit qu'il le disait : sa *Méditerranée*, « fresque grandiose avec une intrigue, des actions, une mise en scène, une héroïne (la mer) et des métaphores qui la décrivent comme un “Far West”, une “machine à collecter les métaux précieux”, une “vieille reine” », fait de lui « le plus romancier des historiens du XX^e siècle »⁷¹. Le récit n'ayant jamais disparu, il est inexact de parler de son retour car l'historien a toujours été soumis aux contraintes de la narration. Ceci posé, il faut remarquer que chaque fois que l'histoire a prétendu à la scientificité, elle a été immédiatement réfutée, François Simiand et Paul Veyne renvoyant historiens méthodiques et annalistes au fondement de leur discipline et à sa parenté avec le récit vingt-trois siècles durant, d'Hérodote à Voltaire. La position intermédiaire de Michel de Certeau et de Paul Ricœur fait cependant autorité qui reconnaît à l'histoire une part de scientificité compatible avec sa propension au récit. Forts de ce consensus, les historiens de ces quarante dernières années sont revenus à l'histoire événementielle par le biais d'une « nouvelle histoire bataille » qui marie la nouvelle histoire et l'histoire

⁶⁹ Lawrence Stone, « The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History », *Past and Present*, n° 85, 1979, p. 3-24 ; trad. fr. L. Évrard, « Retour au récit ou réflexions sur une nouvelle vieille histoire », *Le Débat*, n° 4, septembre 1980, p. 116-142.

⁷⁰ Fernand Braudel, « Histoire et Sciences sociales : la longue durée », art. cit., p. 727.

⁷¹ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 101-102.

bataille. L'approche de l'histoire militaire est renouvelée et la définition même de ce qu'est une bataille est remise en cause quand son nom et ses contours chronologiques et spatiaux varient au point d'en faire un « événement sans forme⁷² », comme le relève Nicolas Offenstadt dans l'ouvrage collectif qu'il dirige sur *Le Chemin des Dames* (2004). Tout en inscrivant les combats dans le temps long, la nouvelle histoire bataille étudie les sociétés qui les font naître et porte une attention inédite aux soldats et à leur expérience de la guerre, aussi bien à leurs pratiques du combat qu'à leurs sentiments. John Keegan compare ainsi les combattants d'Azincourt (1415), de Waterloo (1815) et de la Somme (1916) dans *The Face of Battle* en 1976 et Victor Hanson reconstitue par le menu l'action militaire des hoplites dans *Le modèle occidental de la guerre* (1989). Le travail de l'historien est le même lorsqu'il étudie la violence d'État, comme Alain Dewerpe le fait dans *Charonne 8 février 1962. Anthropologie historique d'un massacre d'État* (2006).

La parenté de l'histoire avec le récit établie, cela ne signifie pas qu'il faille l'étendre à la fiction et à la littérature car le mot *fiction* dépasse aussi bien le cadre du récit que celui de la littérature. Si le fictionnel a la particularité de « croise[r] la narration et l'imaginaire⁷³ », comme l'écrit Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer affirme qu'il est faux de « dire que toute littérature est fiction, ou que toute fiction est littérature, alors que ce sont deux problèmes tout à fait différents⁷⁴ ». La fiction n'est pas systématiquement affabulation, elle entretient même avec cette dernière un rapport évolutif à cause du « goût littéraire », c'est-à-dire du « goût social [...] qui change selon les générations, qui change selon la constellation sociale globale dans laquelle on vit »⁷⁵. Jean-Marie Schaeffer donne l'exemple d'une littérature qui perdrait son caractère réaliste quand « les choses qui étaient tenues pour vraies à un moment donné de l'histoire ne le sont plus quelques siècles plus tard⁷⁶ ». Il n'est que de penser à l'évolution des techniques éditoriales qui rendent obsolètes les descriptions du métier de typographe au début d'*Illusions perdues* ou à la théorie des humeurs dont la fortune, d'Hippocrate à Baudelaire, n'a laissé en héritage que quelques expressions figées. En

⁷² Nicolas Offenstadt, *Le Chemin des Dames, de l'événement à la mémoire*, Paris, Stock, 2004, p. 17. Cité dans Nicolas Offenstadt, *L'historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 102.

⁷³ Nathalie Heinich, « Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie. Entretien avec Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer » [en ligne], [mis en ligne le 19/03/2005], [consulté le 22/11/2012]. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaefferHeinich.html>

⁷⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Pourquoi la fiction ? Entretien avec Jean-Marie Schaeffer » [en ligne], [date de mise en ligne non précisée], [consulté le 22/11/2012], URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

outre, la polysémie du terme contribue à ce que *fiction* « concerne tout autant les domaines de l'illusion cognitive, de l'hypothèse, de l'imagination ou du jeu⁷⁷ », comme l'indiquent Étienne Anheim et Antoine Lilti, où chaque fois l'imaginaire supplante l'affabulation, laissant la fiction hors du paradigme du vrai et du faux qui a cours quand on la pense dans son rapport à la littérature pour l'opposer à la science. Quand elle n'est pas affabulation, précise Gisèle Séginger, la fiction « donne forme à l'impensé de l'histoire, à l'indicible de la violence, à ce qui excède la représentation⁷⁸ ». En ce sens, elle est « indépendante du récit [...] même si sa puissance de configuration est particulièrement efficace dans la dimension narrative⁷⁹ », comme dans la fable, l'allégorie ou la parabole. Pour toutes ces raisons, l'historien peut recourir à la fiction sans risquer d'être accusé de fabuler ou de falsifier la réalité dont il rend compte. Il le doit même car, lorsqu'il commence à travailler à partir d'une hypothèse qu'il entreprend de vérifier, il ne procède pas en littérateur mais en chercheur qui établit du vrai à partir du potentiel. Ainsi met-il en œuvre ce qu'Ivan Jablonka appelle des fictions de méthode, c'est-à-dire des raisonnements permettant de produire de la connaissance : l'*estrangement*, qui consiste à déplacer le regard pour observer un objet avec un œil neuf ; la plausibilité, qui revient à raisonner par hypothèses ; la conceptualisation, où la métaphore, l'uchronie et l'anachronisme volontaire sont employés pour leur portée épistémologique ; la narration par symbole qui a le mérite de « personnaliser l'histoire et de dynamiser la narration⁸⁰ » tout en la rendant plus concrète et moins lénifiante. Gisèle Séginger signale que Michelet, dans *La Sorcière*, recourt à la fiction pour construire son raisonnement historique :

Michelet montre le pouvoir de la fiction. Du côté du peuple, c'est une arme de combat, du côté de l'historien, c'est l'instrument le plus adéquat lorsqu'il s'agit de dévoiler les dessous de l'histoire : sous le servage apparent, la lutte du peuple dans la longue durée, grâce à des représentations et des idées que véhiculent les fictions et superstitions⁸¹.

⁷⁷ Étienne Anheim, Antoine Lilti, « Introduction », art. cit., p. 257. Les auteurs renvoient ici à Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999 ; « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n^{os} 175-176, juillet-septembre 2005, « Vérités de la fiction ».

⁷⁸ Gisèle Séginger, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁰ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 207. Voir le chapitre sur les fictions de méthode, p. 187-215.

⁸¹ Gisèle Séginger, « Michelet et *La Bible de l'humanité* : l'envers de l'histoire des religions », dans Zbigniew Prychodniak, Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et histoire*, *op. cit.*, p. 236. Voir également « Fiction et histoire. *La Sorcière* de Jules Michelet », *Romanic Review*, vol. 100, nov. 2009, p. 527-547 et « *La Sorcière* de Jules Michelet. Faire parler les silences de l'histoire », dans Gisèle Séginger et Piotr Sniedziewski, *Histoire et fiction*, Éditions de la Société des Amis des Lettres et des Sciences de Poznan, 2009, p. 43-59.

Pour asseoir la différence de méthode entre l'historien et l'homme de lettres, on insiste généralement sur les spécificités qui distinguent leurs récits respectifs. Ainsi le premier est-il soumis à la contrainte étrangère au second de traiter en s'inscrivant dans un temps et un espace déjà balisés une réalité passée qu'il ne peut inventer. Pour cela, son propos doit être vérifiable. C'est pourquoi l'historien recourt à la note infrapaginale, qui atteste l'authenticité de son récit tout en révélant les sources. À la clôture du livre d'histoire qui apporte des réponses, certes toujours provisoires et révisables – en cela, l'histoire « est le contraire de la parole d'autorité à laquelle on l'identifie souvent⁸² », comme le note Ivan Jablonka –, répond l'ouverture de l'œuvre littéraire, dont l'interprétation n'est jamais unique et qui gagne à laisser son lecteur face à des questions irrésolues. En conséquence, pour reprendre les mots de Mona Ozouf, le pacte de lecture scellé par l'historien repose sur une croyance « forte et conditionnelle » en ce qu'il affirme, tandis que celui que l'écrivain établit implique une adhésion « faible, et inconditionnelle »⁸³ du lecteur qui peut douter de ce qu'il lit sans pour autant ressentir le besoin de le vérifier. Certaines de ces distinctions doivent être nuancées car les écrivains peuvent se fonder sur des textes, des personnages ou des motifs existants, l'intertextualité prouvant – sur un autre registre que la citation entre confrères historiens – que l'on écrit toujours à la suite de ses devanciers. En outre, l'historien – qui rejette parfois l'usage de la note⁸⁴ – n'est pas le seul à recourir aux documents et aux témoignages que nombre d'écrivains conservent dans les dossiers préparatoires de leurs œuvres avec leurs carnets d'enquête. Il arrive également que des œuvres de fiction comprennent des documents tout à fait authentiques⁸⁵ ou des notes infrapaginales

⁸² Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 181.

⁸³ Mona Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le Débat*, « L'histoire saisie par la fiction », n° 165, 2011|3, p. 24.

⁸⁴ « [...] la note suscite de la méfiance, voire du dégoût, même chez les historiens. Emblèmes de la philologie allemande du premier XIX^e siècle, Niebuhr et Ranke sont tentés d'écrire une histoire linéaire sans note, débarrassée de tout pédantisme. Dans sa préface de 1868 à l'*Histoire de la Révolution française*, Michelet prévient qu'il cite rarement, les renvois ayant l'inconvénient de "couper le récit ou le fil des idées". En 1927, Kantorowicz fait paraître son *Frédéric II* sans aucun appareil critique, ni pour les citations, ni pour la bibliographie, ni pour la discussion savante. Épinglé par ses collègues, il publie quelques années plus tard un *Ergänzungsband*, supplément entièrement composé de notes et de commentaires érudits. Marc Bloch, sévère à la sortie du livre, lui décerne alors un satisfecit : avec ses références "copieuses et clairement présentées", *Frédéric II* est devenu "un précieux instrument de travail". Mais certains livres de Bloch sont eux-mêmes avares de notes (par exemple *La Société féodale*). » (Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 266).

⁸⁵ Dans *Le Parfum de la dame en noir* (1908), Gaston Leroux reprend l'intégralité d'un article qu'il avait fait paraître dans *Le Matin* le 15 février 1901 sous le titre « Le petit pêcheur d'oranges » et qu'il cite pour présenter l'enfant de Rouletabille (Gaston Leroux, *Le Parfum de la dame en noir*, dans *Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. I, 1988, p. 215-217).

contenant des références bibliographiques, tantôt authentiques tantôt parodiques, des autocommentaires plus ou moins ironiques, des aphorismes ou des justifications⁸⁶.

Pour préciser encore les rapports qu'entretient l'histoire avec la littérature, il faut s'intéresser aux textes factuels : si tous ne sont pas littéraires, on ne doit pas réduire la littérature aux seuls textes fictionnels, entendus ici au sens de « fables ». Afin d'évaluer les textes factuels, Gérard Genette propose de mettre en regard la fiction, constitutivement littéraire, et la diction, qui peut être littéraire constitutivement – c'est la poésie – ou conditionnellement. Ce dernier cas concerne les textes de prose non fictionnelle qui ne se distinguent des discours quotidiens que par « une appréciation esthétique subjective et toujours révocable⁸⁷ », c'est-à-dire par le style. Généralement, les textes factuels ne dissocient pas auteur et narrateur et ils sont plus directement référentiels que les textes fictionnels. Typiquement, l'autobiographie relève de la diction, bien que la frontière soit souvent poreuse avec la fiction car rien n'interdit à un autobiographe ou à un mémorialiste de s'écarter de la vérité pour inventer ou corriger des épisodes de sa vie. En dépit de cette porosité de la frontière, l'effort porté ou non sur le style permet de démarquer le texte factuel mais non littéraire – une nécrologie, des annales, une généalogie –, du texte non fictionnel de l'écrivain, mais factuel et littéraire, qu'il s'agisse d'un reportage, d'un récit de voyage ou d'un témoignage. Cela ne signifie pas pour autant que les écrits historiques soient à classer dans la catégorie des textes factuels non littéraires ni que l'historien abandonne toute prétention à bien écrire, comme en témoigne Georges Duby à propos de ses *Dames du XII^e siècle* : « J'ai tout simplement voulu, pour ma propre satisfaction et dans l'espoir de satisfaire ainsi quelques-uns de mes lecteurs, ajouter le “plaisir du texte” à celui de découvrir une histoire mal connue⁸⁸. » Ivan Jablonka va même plus loin qui milite pour que les sciences sociales s'affirment comme des textes littéraires « non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer⁸⁹ » car l'écriture apporte

⁸⁶ Voir Andréas Pfersmann, *Sédiments infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVII^e – XXI^e siècle)*, Genève, Droz, 2011. L'auteur signale, page 13, que l'usage de la note par les romanciers est un « phénomène [...] massif à l'échelle européenne [...] dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. [...] À l'exception notable de la fiction historique, la deuxième moitié du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle marquent certainement une éclipse [même s'il] y a toujours des écrivains qui ont ponctuellement recours à la note en bas de page, mais ce sont des cas isolés et ils ne recherchent pas d'effets particuliers au niveau de l'écriture. C'est le dernier tiers du XX^e et le début de notre XXI^e siècle qui donnent lieu à un retour en force des interventions marginales, essentiellement dans la fiction narrative. »

⁸⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 2004 [1991], p. 87.

⁸⁸ Georges Duby, « L'art, l'écriture et l'histoire. Entretien avec Georges Duby », *Le Débat*, n° 92, novembre-décembre 1996, p. 183.

⁸⁹ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 8.

un « bénéfice épistémologique⁹⁰ » au chercheur : elle est à la fois « la forme que prend la démonstration » et « la condition même de la vérité »⁹¹, c'est-à-dire le « déploiement de la recherche⁹² ». C'est pourquoi l'historien a appliqué cette méthode à ses récits d'enquête.

Outre l'attention qu'ils portent à l'écriture dans leur pratique professionnelle, les historiens appréhendent la littérature comme un objet d'étude. Quand les documents sont rares, elle peut être envisagée comme une source : c'est le cas en histoire antique et en histoire médiévale. À ce titre, *L'Iliade* et *L'Odyssée* renseignent autant sur les périodes archaïques auxquelles elles s'attachent que sur la Grèce dans laquelle vit Homère. Cet usage historien de la littérature disparaît à l'âge classique puis ressurgit avec le réalisme en étant quelque peu infléchi : contrairement à l'historien de la Grèce archaïque, le spécialiste du XIX^e siècle français dispose de sources abondantes mais elles sont dispersées ; l'œuvre littéraire lui est alors précieuse en ce qu'elle les rassemble. Par son souci esthétique, la littérature réaliste s'inscrit en outre dans le cadre de l'histoire des mentalités puisqu'elle vise à représenter fidèlement tous les aspects matériels et sociaux de son temps. Ainsi Maurice Agulhon note-t-il que Flaubert restitue dans *L'Éducation sentimentale* le « décor matériel de la vie, la maison, le mobilier, l'habillement, les rites et coutumes, l'existence quotidienne⁹³ », en même temps que les mentalités individuelles et collectives de la France de 1848. Dans ce dernier champ, le roman renseigne mieux que le document bien que sa portée soit limitée : Sénecal est « un blanquiste possible » mais ne peut être considéré comme « un blanquiste typique » faute de camarades à qui le comparer⁹⁴. La construction du personnage rend toutefois son opinion « plus vivante, plus proche et plus pénétrable que si nous [la] connaissions seulement [...] par des sources classiques⁹⁵ », estime Agulhon. Le jugement porté par le romancier sur 1848 transparait et ce « mélange de familiarité perspicace et de détachement (à l'égard des bien pensants comme à l'égard des républicains) fait de Flaubert un témoin singulièrement précieux⁹⁶ ». L'étude de ce roman offre ainsi à l'historien deux niveaux d'analyse pour enrichir sa connaissance de l'époque.

Mais la littérature peut être bien plus qu'un document pour l'historien : « adjuvant épistémologique » dès lors qu'elle interroge la société, elle « sensibilise les

⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

⁹² *Ibid.*, p. 8.

⁹³ Maurice Agulhon, « Peut-on lire en historien *L'Éducation sentimentale* ? », *Histoire et langage dans « L'Éducation sentimentale » de Flaubert*, Paris, CDU/SEDES, 1981, p. 36.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

historiens à ce qu'ils ignorent ou méconnaissent », comme l'écrit Ivan Jablonka⁹⁷. En recourant à la typisation, Balzac fait du roman « une fiction sociale porteuse d'intelligibilité [qui] rend lisible la société post-révolutionnaire⁹⁸ ». Proust révèle les changements sociaux de la Belle Époque en représentant la trajectoire inverse de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Dans *1984*, Orwell dévoile le fonctionnement du totalitarisme stalinien. La littérature est bien « une opération cognitive », un « outil qui aide à construire un savoir sur le monde »⁹⁹, parce qu'elle produit « du raisonnement historique¹⁰⁰ » qui est « l'activité par quoi l'histoire se définit¹⁰¹ ».

La lecture historique de la littérature n'est donc plus réservée aux périodes lointaines et elle s'étend aux œuvres littéraires les plus récentes qui relèvent de l'histoire immédiate. Avant d'être théorisé au XX^e siècle, ce concept historiographique qui consiste à rendre compte de l'histoire proche a toujours existé. La distinction avec l'histoire du temps présent n'est pas toujours clairement établie, mais elle tient essentiellement au rapport de l'énonciateur à l'événement : l'histoire immédiate est construite sans intermédiaire par les historiens, mais aussi par les journalistes et les sociologues, tandis que les historiens du temps présent fondent leur travail sur des témoignages¹⁰². Mais la plupart du temps les deux appellations sont tenues pour synonymes et employées indifféremment. Les premiers historiens ont vécu les événements qu'ils relatent, y ont parfois participé – Thucydide était stratège lors de la guerre du Péloponnèse – et ont recueilli des témoignages, à commencer par les leurs comme le faisait Hérodote en rapportant ce qu'il avait vu et entendu. Claudine Leduc suggère que cette particularité s'explique par la nécessité pour l'histoire de se distinguer de la poésie épique alors même qu'elles partageaient leurs sujets¹⁰³. Bien que le document écrit sauvé d'un passé lointain prenne le pas sur le témoignage oral et sur le témoignage vécu dès l'Antiquité, l'histoire immédiate est privilégiée pendant certaines périodes. Ainsi au XIII^e siècle son retour est-il favorisé par le genre nouveau de la chronique et par la création de la fonction d'historiographe du prince, qui induit une forte dimension épideictique contraire à la déontologie des historiens d'aujourd'hui. Jean-François Soulet note que les chroniques témoignent des événements dont l'auteur a

⁹⁷ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 116.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰² Voir Bernard Paillard, « Immédiate (histoire) », dans André Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 347-350 et Jean-Pierre Azéma, « Temps présent », *ibid.*, p. 653-656.

¹⁰³ Claudine Leduc, « Thucydide et la construction de l'histoire immédiate », *Cahiers d'histoire immédiate*, n° 29, printemps 2006, « Pratiques de l'histoire immédiate », p. 23-24.

été le contemporain, quand il n'y a pas pris part lui-même : Geoffroi de Villehardouin raconte la IV^e croisade dans l'*Histoire de la conquête de Constantinople* et dans leurs mémoires Joinville et Commines rapportent ce qu'ils ont observé lorsqu'ils étaient au service de Saint Louis pour le premier et de Louis XI, Charles VIII et Louis XII pour le second¹⁰⁴. Au XVIII^e siècle, Voltaire se fait l'historien de son temps avec l'*Histoire de Charles XII* et *Le siècle de Louis XIV*, commencés respectivement dix et dix-sept ans après la mort des souverains suédois et français ; devenu historiographe du roi, il termine une première version de l'*Histoire de la guerre de 1741* en 1746 et il réduit encore l'écart temporel avec les événements qu'il relate dans son *Précis du siècle de Louis XV*, qui paraît en 1768, soit six ans avant la mort du roi¹⁰⁵. L'histoire immédiate n'est pas abandonnée au XIX^e siècle, pourtant soumis au culte du document écrit, mais là encore elle est un instrument idéologique, au temps de Napoléon puis de la III^e République, comme l'indique Soulet : « Pour les historiens "républicains", l'histoire du temps présent [...] devait être une histoire militante, tout entière tournée vers l'exaltation des valeurs patriotiques et républicaines¹⁰⁶ ». Délaissée par l'école des Annales, l'histoire immédiate ne connaît une nouvelle exposition qu'après la Seconde Guerre mondiale car la déportation, le génocide juif et la résistance des populations civiles rendent nécessaires le recueil des témoignages des survivants et l'explication de ces phénomènes inédits à une si grande échelle : « Ce fut à cette double exigence d'histoire et de mémoire que répondit la création du *Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale*¹⁰⁷ », né en 1951 de la fusion de la Commission d'histoire de l'Occupation et de la Libération de la France créée en 1944 et du Comité d'histoire de la Guerre, fondé en 1945. Cet intérêt pour l'histoire immédiate est alors toutefois restreint à la seule Seconde Guerre mondiale. Le premier texte à revendiquer la nécessité d'une histoire du temps présent date de 1957 : un an avant l'article de Braudel sur la longue durée, René Rémond signe un « Plaidoyer pour une histoire délaissée, la fin de la III^e République¹⁰⁸ ». L'initiative est peu suivie, sinon par la Fondation nationale des Sciences Politiques, qui organise des colloques sur Léon Blum, Édouard Daladier ou le régime de Vichy. Les autres actions décisives consistent en des legs d'archives de la part d'hommes et de partis politiques, qui permettent de constituer un fonds d'archives contemporaines. Enfin, en 1975, l'Institut d'Études Politiques de Paris met en place un

¹⁰⁴ Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate : historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2012 [2009], p. 12.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁸ René Rémond, « Plaidoyer pour une histoire délaissée, la fin de la III^e République », *Revue française de science politique*, vol. 7, n° 2, 1957, p. 253-270.

cycle d'études d'histoire du XX^e siècle pour former des chercheurs sur la période la plus contemporaine¹⁰⁹. La naissance de l'histoire immédiate est due aux efforts conjugués d'historiens, de politologues, d'anthropologues, de sociologues, de géographes et de journalistes. Sa reconnaissance – tardive à cause de sa proximité avec l'histoire événementielle – arrive en 1978 à l'occasion de la création de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, rattaché au C.N.R.S., qui remplace le Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, dissous en 1980¹¹⁰. Pour définir le nouveau rapport au temps instauré par l'histoire immédiate, il ne faut pas donner à l'adjectif son sens propre exprimant la simultanéité. Il s'agit en effet moins d'une histoire instantanée que d'une histoire élaborée selon un « délai [...] nécessairement bref¹¹¹ », dont Soulet note qu'il est compris entre quelques mois et quelques années après les faits. Pour « métamorphoser rapidement le vécu en histoire, c'est-à-dire en objet de connaissance », l'historien du très contemporain peut compter sur sa culture historique, qui lui « permet de mettre instantanément l'événement en perspective »¹¹², ce qui ne lui épargne pas les critiques. Si on lui reproche de manquer de recul sur l'événement, il préfère y voir un avantage car il « évite de sombrer dans un déterminisme facile et réducteur¹¹³ ». Quand on l'accuse d'être plus susceptible que les spécialistes de périodes plus anciennes de s'abandonner à la partialité en confondant son engagement et ses travaux, il répond avec Jablonka qu'on « fait de l'histoire pour répondre aux grands événements de sa vie¹¹⁴ », ce qui implique de lutter « contre l'évidence narcissique par laquelle on juge normal d'être soi – étape un peu inconfortable, surtout si l'on est un ancien communiste travaillant sur le communisme, un petit-fils de déportés écrivant sur la Shoah¹¹⁵ ». L'historien du temps présent est également lucide quant aux limites de sa discipline : il a conscience que le témoignage ne livre pas la réalité car, comme l'écrit Soulet, il « n'est qu'une interprétation *a posteriori* des faits¹¹⁶ », et que le témoin peut être victime d'une défaillance de mémoire, qu'il peut corriger ou sélectionner ses souvenirs. Mais tout historien est formé pour faire face à ces problèmes et, à l'ère du témoin, il est

¹⁰⁹ Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 45-46.

¹¹⁴ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 184. L'auteur donne plus exemples : « Pour Hérodote et Thucydide, ce sont les “guerres mondiales” du V^e siècle ; pour Polybe, l'avènement de Rome ; pour Chateaubriand, l'effondrement de l'Ancien Régime ; pour Guizot et Michelet, la Révolution ; pour Furet, le succès du communisme ; pour Friedländer, la destruction du judaïsme européen. »

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 288.

¹¹⁶ Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate*, *op. cit.*, p. 153.

indispensable de consulter « ces archives vivantes que sont les hommes¹¹⁷ », suivant la formule de Lacouture. En outre, tout devient document, la documentation écrite étant enrichie par des sources orales, iconographiques et audiovisuelles provenant de la société civile, par l'intermédiaire des médias, et non plus seulement de la société officielle qui constitue les archives publiques. C'est ce qui explique l'importance de l'histoire des représentations pour la période la plus contemporaine¹¹⁸. Dans ce contexte, François Dosse remarque qu'il n'est pas indifférent que la notice sur l'histoire immédiate dans *La nouvelle histoire* ait été confiée à Jean Lacouture, journaliste avant que d'être historien, qui a eu l'occasion de faire « l'expérience [de] l'indistinction progressive du travail d'enquête de l'historien et du journaliste confrontés à l'énigme de l'événement dans la société moderne, celle de l'immédiateté de la communication et d'événements instantanément portés à la connaissance de l'opinion publique à l'échelle mondiale¹¹⁹ ». Le binôme formé par l'historien et le journaliste est en fait un trinôme car le romancier du XX^e siècle s'intéresse lui aussi à l'histoire immédiate et adopte une méthode proche de l'enquête quand il appréhende le monde sur lequel il bâtit ensuite ses romans¹²⁰. L'écriture romanesque de l'histoire partage ainsi des traits communs avec l'écriture journalistique et l'écriture historique qui en sont faites. La boucle qui s'était ouverte quand l'histoire s'était distinguée de la poésie épique dans l'Antiquité se referme alors et les nouvelles épopées racontent la geste des héros du temps présent. Dans la première moitié du siècle, nombreux sont les romanciers à écrire sur les événements alors qu'ils se déroulent ou quelques années après qu'ils sont finis. Qu'ils les vivent en acteurs, qu'ils en soient les témoins ou qu'ils s'informent à leur sujet, ils en tirent des romans qui relèvent de l'histoire immédiate et qui produisent un raisonnement historique. La Première Guerre mondiale donne ainsi lieu à une série d'œuvres écrites par des romanciers mobilisés – *Le Feu* d'Henri Barbusse date de 1916 – ou tout juste revenus du front : Roland Dorgelès fait paraître *Les Croix de bois* en 1919. La tendance est encore plus forte pour la Seconde Guerre mondiale, car les romanciers écrivent sur la guerre, sur la Résistance ou sur l'Occupation, comme Vercors dans *Le Silence de la mer* (1942), Antoine de Saint-Exupéry dans *Pilote de guerre*

¹¹⁷ Jean Lacouture, « L'histoire immédiate », dans Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, op. cit., p. 231.

¹¹⁸ Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate*, op. cit., p. 54.

¹¹⁹ François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 244-245.

¹²⁰ C'est le cas de l'écrivain du XX^e siècle au sens large, tous genres confondus. L'enquête structure des œuvres centrées sur la recherche de personnes disparues comme *W ou le souvenir d'enfance* (1975), récit autobiographique de Georges Perec, et *Dora Bruder* (1997), roman d'investigation de Patrick Modiano, mais elle peut être remplacée par le témoignage dans les récits de rescapés – de la Shoah, du goulag, du génocide rwandais – comme *Si c'est un homme* (1947) de Primo Levi, *L'Archipel du Goulag* (1973) d'Alexandre Soljenitsyne et *Survivantes* (2004) d'Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad.

(1942), Simone de Beauvoir dans *Le Sang des autres* (1945), Jean-Louis Bory dans *Mon Village à l'heure allemande* (1945), Jean-Louis Curtis dans *Les Forêts de la nuit* (1947) ou encore Robert Merle dans *Week-end à Zuydcoote* (1949). Les deux guerres mondiales rappelant aux hommes leur inscription dans l'histoire, Michel Raimond estime que le roman « découvre un nouveau romantisme de l'action¹²¹ » qui reflète les drames du monde et conduit « les romanciers à considérer l'œuvre romanesque comme une sorte de *témoignage*. On voit le roman osciller entre deux pôles : l'*autobiographie* à peine transposée et le *reportage* d'une réalité violente et complexe. [...] Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur n'est pas l'impassible témoin des événements : il y participe¹²² ».

C'est dans ce contexte que s'inscrivent la vie et l'œuvre de Joseph Kessel, André Malraux et Romain Gary qui, tous trois, ont transposé les grands événements dont ils ont été les témoins ou les acteurs. Joseph Kessel (1898-1979) a combattu dans l'aviation au cours de la Première Guerre mondiale, couvert la guerre d'Espagne comme reporter et s'est engagé dans les Forces Aériennes Françaises Libres début 1943 en dépit de son âge. Dans les années 1920, André Malraux (1901-1976) a défendu la cause indigène dans les journaux annamites, puis il a créé et commandé l'escadrille España en 1936-1937 et pris le maquis en 1944. Admirateur de ses deux aînés, Romain Gary (1914-1980) s'est battu dans les Forces Aériennes Françaises Libres dès 1940 et, comme eux, il a voué une fidélité inébranlable au général de Gaulle. Si Malraux a été le seul à suivre le chef de la France libre en politique, Kessel n'a jamais renié son attachement à la personne du Général, qui l'a séduit en tant que patriote, et Gary a toujours revendiqué son allégeance à l'homme du 18 Juin. L'engagement des trois hommes leur a valu les honneurs civils et militaires : avant d'assumer les responsabilités officielles de diplomate et de ministre, Gary et Malraux ont été nommés Compagnons de la Libération et, comme Kessel, ils ont reçu la Croix de guerre et la Légion d'honneur. Sur le plan littéraire, leur engagement se retrouve dans leur œuvre qui s'apparente à un combat lorsqu'elle est écrite au cœur de l'événement ou lorsqu'elle y fait référence quelques années plus tard. Mais les trois hommes n'ont pas simplement des parcours similaires : ils se sont connus et fréquentés. Kessel et Malraux, qui appartiennent à la même génération, deviennent amis dans les années 1920 quand le second, revenu d'Asie, publie *La Tentation de l'Occident* (1926). Alors qu'il est déjà célèbre, Kessel

¹²¹ Michel Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1967, p. 180-181.

¹²² *Ibid.*, p. 193.

aide son cadet à se faire connaître : au sein de sa « bande¹²³ », dont fait partie Cocteau, qui hante les cabarets russes de Paris, puis auprès du grand public quand il annonce la publication de *La Voie royale* en une du *Matin*, le 8 novembre 1930¹²⁴. Bien que Kessel n'ait pas assisté au congrès antifasciste organisé par Gide et Malraux en 1935, son nom est mis à l'index avec celui de son ami sur la première liste Otto, le 4 octobre 1940, pour ses articles antihitlériens parus en 1934 et parce qu'il est Juif¹²⁵. Les deux écrivains se voient moins après la guerre mais restent amis et le rapport de protection s'inverse quand le ministre des Affaires culturelles, que Kessel avait félicité lors de sa prise de fonction en 1958¹²⁶, nomme son aîné fraîchement élu à l'Académie française commandeur des Arts et Lettres en 1962¹²⁷ et quand il lève, cinq ans plus tard, la censure qui menace l'adaptation de *Belle de jour* par Luis Buñuel¹²⁸. Jeune homme, Gary lit avec passion Kessel dont la veine russe lui rappelle sa condition et ses origines de Juif d'Europe de l'Est. Grâce à un ami qui travaille dans un restaurant fréquenté par l'auteur de *Nuits de princes*, celui qui s'appelle encore Roman Kacew rencontre son modèle en 1934 et c'est dans *Gringoire*, hebdomadaire fondé entre autres par Kessel, qu'il publie ses deux premières nouvelles en 1935 : « L'orage » et « Une petite femme »¹²⁹. Les deux hommes se retrouvent à Londres pendant la guerre où Gary partage son temps entre ses missions de bombardement, l'écriture de son premier roman et des conversations sans fin avec Kessel¹³⁰. Celui-ci est parmi les premiers à célébrer *Éducation européenne*, paru en 1945, dont il compare l'auteur à Malraux et Saint-Exupéry¹³¹, alors que la critique rapproche Gary de Malraux mais aussi de Kessel lui-même¹³². C'est en 1938 que Gary se fait connaître de Malraux en se présentant à lui avec un manuscrit que l'auteur de *L'Espoir* juge encourageant mais dont il déplore l'absence de point de vue communiste¹³³. À la Libération, Gary recontacte Malraux pour qu'il lui obtienne un poste dans l'administration : le nouveau ministre de l'Information pense à lui comme attaché culturel à Londres, mais Gaston Palewski, le

¹²³ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris, Plon, 1985, p. 414.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 398.

¹²⁵ Christian Delporte, « Listes Otto », dans Michèle Cointet et Jean-Paul Cointet (dir.), *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2000, p. 454. Les trois listes Otto (4 octobre 1940, 8 juillet 1942 et 10 mai 1943) sont dressées par la *Propagandastaffel* de Paris et proscrivent l'impression et la vente d'ouvrages considérés comme antiallemands.

¹²⁶ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 746.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 817.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 837.

¹²⁹ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006 [2004], p. 145.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹³¹ L'article écrit par Kessel à la parution d'*Éducation européenne* est recueilli sous le titre « Romain Gary » dans *Des hommes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 42-44.

¹³² Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 262.

¹³³ *Ibid.*, p. 151.

directeur de cabinet du général de Gaulle, s'y oppose en raison du jeune âge du candidat¹³⁴. L'admiration de Gary pour son aîné est constante et il voit en lui un mentor et un ami : s'il compte sur lui pour relire les épreuves de certains de ses romans¹³⁵, Gary est invité et reçoit régulièrement le couple Malraux – que ce soit avec Lesley Blanch, sa première épouse, ou avec Jean Seberg, sa seconde femme. Bien qu'il soit affecté par la préférence que le général de Gaulle accorde à l'écrivain-ministre¹³⁶, Gary porte une vénération absolue à Malraux, comme le prouve l'hommage qu'il rend à son idole un an après sa mort sous le titre « André Malraux ou l'honneur d'être un homme¹³⁷ ». Kessel, enfin, a consacré un texte à chacun de ses deux amis dans un recueil de portraits où il célébrait les écrivains et les hommes d'action qu'il admirait¹³⁸.

En dépit de leurs points communs, ces trois écrivains n'ont jamais été étudiés de concert et deux d'entre eux se sont vu consacrer très peu de monographies jusqu'à présent. Kessel et Gary souffrent en effet d'un déficit de reconnaissance et de notoriété par rapport à Malraux dont l'œuvre riche et éclectique n'a cessé d'attirer les chercheurs. Kessel est le plus méconnu des trois malgré son élection à l'Académie française, mais lui n'a pas remporté le prestigieux prix Goncourt, au contraire de Malraux pour *La Condition humaine* en 1933 et de Gary pour *Les Racines du ciel* en 1956 et *La Vie devant soi* en 1975, sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Kessel n'a pas non plus assumé les responsabilités officielles qui ont contribué à rendre célèbres Malraux et Gary en dehors du champ littéraire, le premier étant identifié comme ministre du général de Gaulle et le second étant moins connu pour son rôle de diplomate que pour son mariage avec l'actrice américaine Jean Seberg alors qu'il était consul général de France à Los Angeles. Kessel a pourtant été un écrivain important de l'entre-deux-guerres et il est resté prolifique et très lu après la Libération. Mais sa popularité auprès du public l'a sans doute desservi aux yeux de l'intelligentsia, comme l'affirme le critique littéraire Pierre-Henri Simon :

Peu de cas signifient mieux que le sien un fait assez fréquent dans la sociologie de la littérature : celui d'une distance considérable entre la situation d'un écrivain devant la critique et son audience dans le public. Tel auteur admiré des lecteurs difficiles figure à peine à l'éventaire des libraires ; mais tel autre qui dépasse fréquemment le centième

¹³⁴ *Ibid.*, p. 267-268.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 392-394.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 466.

¹³⁷ L'article est publié simultanément dans *Le Monde* du 18 novembre 1977 et dans le catalogue de l'exposition Malraux organisée à la Chancellerie de l'ordre de la Libération. Il est recueilli sous le titre « Malraux, conquérant de l'impossible » dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1997], p. 91-97.

¹³⁸ Joseph Kessel, « Romain Gary » et « André Malraux », *Des hommes, op. cit.*, p. 42-44 et p. 79-83. Le premier texte porte sur *Éducation européenne*, le second sur *La Condition humaine*.

mille, est à peine nommé par les voix qui désignent les maîtres. Pourquoi ? Parce qu'il n'a pas de style ? Parce qu'il produit trop et dans tous les sens ? Parce que les vertus qui séduisent le grand public sont suspectes aux amateurs de belles-lettres ? Tous ces facteurs peuvent jouer, et il est certain qu'ils ont joué contre Kessel ; mais injustement ; car son abondance ne fut jamais exclusive de la qualité, et un vigoureux tempérament de prosateur et de narrateur anime son œuvre massive et diverse, dont certaines parties, dans la peinture des milieux et des paysages, sont de la grande manière¹³⁹.

Des quelque quatre-vingts volumes que Kessel a fait paraître au long de sa carrière, on ne retient au mieux que quelques grands romans – *L'Équipage* (1923), *La Passante du Sans-Souci* (1936), *L'Armée des ombres* (1943), *Le Lion* (1958), *Les Cavaliers* (1967) –, on jette un voile pudique sur ses innombrables reportages, ce genre si peu noble, et on oublie que *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967), *La Passante du Sans-Souci* de Jacques Rouffio (1981), voire *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville (1969), sont des adaptations de ses romans. Ainsi l'historien Henry Rousso relève-t-il dans le film de Melville un « gaullisme discret (et déjà anachronique) » et regrette-t-il qu'« on n'y décèle aucune trace ni de mai 68 ni du départ de De Gaulle [ni] de l'idée abstraite et intemporelle [de la Résistance] consacrée par de Gaulle, *via* Malraux »¹⁴⁰. Cette lecture du film obère totalement qu'il suit scrupuleusement le roman de 1943 et qu'il est donc le reflet de ce gaullisme obsolète qui n'a pu être infléchi ni par le discours de Malraux à l'occasion du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon en 1964, ni par mai 68, ni par la démission du général de Gaulle en 1969. Si l'on se souvient que Kessel a composé *Le Chant des partisans* avec son neveu Maurice Druon en 1943, cette réminiscence tient moins à la place des auteurs dans la mémoire collective qu'à celle de l'un des chants emblématiques de la Résistance. En conséquence, Kessel a très rarement sa place dans les histoires de la littérature¹⁴¹ et on le réduit à un auteur de romans

¹³⁹ Pierre-Henri Simon, « M. Joseph Kessel à l'Académie française. Une grande nature », *Le Monde*, 24 novembre 1962, p. 8.

¹⁴⁰ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1990 [1987], p. 265-266.

¹⁴¹ Il n'est pas cité dans Robert Laffont, Valentino Bompiani (dir.), *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, S.E.D.E., 1958 ; dans Jacques Bersani *et al.*, *La littérature en France depuis 1945*, Bordas, 1970 ; dans André Lagarde, Laurent Michard (dir.), *XX^e siècle : les grands auteurs français, anthologie et histoire littéraire*, Bordas, 1997 ; dans Pierre Brunel, *La littérature française aujourd'hui*, Vuibert, 1997 ; dans Dominique Rabaté, *Le roman français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998 ; dans Philippe Hamon, Denis Roger-Vasselin (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Robert, 2000 ; dans Patrick Brunel, *La littérature française du XX^e siècle*, Nathan, 2002. Il n'est qu'un figurant que l'on se contente de mentionner pour qu'il apparaisse dans le paysage dans Pierre Abraham et Roland Desné (dir.), *Histoire littéraire de la France. 1913-1939*, Éditions sociales, 1979 ; dans Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. II, « Après 1940 », Presses Universitaires de Rennes, 2000 ; dans Bernard Lecherbonnier *et al.*, *Littérature XX^e siècle*, « Textes et documents », coll. dirigée par Henri Mitterand, Nathan, 2004 [1989] ; dans Henri Mitterand, *La littérature française du XX^e siècle*, Nathan, 1996 ; dans Denis Labouret, *Littérature française du XX^e siècle. 1900-2010*, Armand Colin, 2013. En revanche, il a droit à une notice dans le *Dictionnaire des auteurs français*, Seghers, 1961 ; dans René Lalou, *Le roman français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, 1969 ; dans Robert Laffont, Valentino Bompiani (dir.), *Dictionnaire des auteurs*, Robert Laffont, « Bouquins », 1994 ; dans le *Dictionnaire de*

d'aventures destinés à la jeunesse : à celle d'aujourd'hui, pour qui *L'Équipage* ou *Le Lion* font l'objet d'édition scolaires¹⁴², et à celle de naguère qui forgeait sa pratique de la lecture dans son œuvre, qualifiée par Antoine Compagnon de « livre d'adolescent » au détour d'une phrase lors de son cours au Collège de France sur « La guerre littéraire » en 2014¹⁴³. Toutes ces raisons expliquent le peu d'intérêt que Kessel suscite dans le monde universitaire où il ne fait l'objet, dans les années 1990, que de quelques articles dispersés et d'un colloque, organisé par le seul spécialiste de son œuvre¹⁴⁴. Au début des années 2000, les chercheurs qui travaillent sur le reportage lui accordent une place importante¹⁴⁵, puis ses textes journalistiques sont republiés entre 2006 et 2010, seuls¹⁴⁶ ou accompagnés de romans avec lesquels ils sont mis en parallèle¹⁴⁷. À la faveur d'un colloque organisé en 2015¹⁴⁸, la décennie suivante voit la constitution d'une équipe de chercheurs dont l'exploration du fonds Kessel conservé à La Rochelle a donné lieu à un séminaire¹⁴⁹ et a abouti à la publication de textes inédits¹⁵⁰ et surtout à l'édition récente de deux volumes de *Romans et récits* et d'un album dans la Pléiade¹⁵¹. Le contraste entre la longue indifférence du monde de la recherche et l'enthousiasme

la littérature française XX^e siècle, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 2000 ; dans Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Larousse, 2001 ; dans Henri Lemaître (dir.), *Dictionnaire Bordas de littérature française*, Bordas, 2003 et dans Pascal Ory, Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Robert Laffont, « Bouquins », 2013, dont il figure en couverture au milieu de Dali, Beckett, Picasso ou Noureev.

¹⁴² Joseph Kessel, *L'Équipage*, édition d'Emmanuelle Guillou, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants Classiques », 2018 [1^{ère} éd. : 2014] ; Joseph Kessel, *Le Lion*, dossier par Valérie Temman, Paris, Belin, coll. « Classico collège », 2010.

¹⁴³ « Kessel était traditionnellement un livre d'adolescent ». Antoine Compagnon échangeait alors avec Pierre Schoentjes à la suite de la conférence de ce dernier : « Une guerre pour les dire toutes ? », le 4 février 2014. Le passage est visible sur le site du Collège de France, à partir de 56'32''. URL : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2014-02-04-17h30.htm>

¹⁴⁴ Alain Tassel (dir.), *Présence de Kessel*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de narratologie, 1998. Alain Tassel est en outre l'auteur de la seule monographie consacrée à Kessel : *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁴⁵ Myriam Boucharenc, Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001 ; Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

¹⁴⁶ Michel Lefebvre, *Kessel, Moral, deux reporters dans la guerre d'Espagne*, Paris, Tallandier, 2006 ; Joseph Kessel, *Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2007 et les six volumes de *Témoin parmi les hommes* (édités par Tallandier, dans la collection « Texto » en 2010) : « Le temps de l'espérance (1919-1929) », « Les jours de l'aventure (1930-1936) », « L'heure des châtiments (1938-1945) », « La nouvelle saison (1948-1954) », « Le jeu du roi (1956) », « Les instants de vérité (1956-1964) ».

¹⁴⁷ Joseph Kessel, *Reportages, romans*, édition établie par Gilles Heuré, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010.

¹⁴⁸ Intitulé « Les ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraire, autour de Joseph Kessel », ce colloque a donné lieu à un volume dirigé par Marie-Astrid Charlier et Yvan Daniel, *Journalisme et mondialisation : les ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraires (XIX^e-XXI^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

¹⁴⁹ Intitulé « Kessel, écrire et réécrire le monde au XX^e siècle », il s'est tenu entre 2018 et 2020.

¹⁵⁰ Joseph Kessel, *Première Guerre mondiale*, textes inédits recueillis et annotés par Pascal Génot, préface d'Olivier Weber, La Rochelle, Amok, 2017. Le livre fut repris en Folio l'année suivante.

¹⁵¹ Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I et II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020 ; Gilles Heuré, *Album Kessel*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020.

jamais démenti des éditeurs et du public – dont témoignent encore la parution de biographies¹⁵², d'un dictionnaire amoureux¹⁵³, la réédition de ses reportages¹⁵⁴, la réalisation d'un documentaire¹⁵⁵, et la diffusion d'émissions radiophoniques pendant toute une nuit¹⁵⁶ – est peut-être en passe d'appartenir au passé.

Il en va de même pour Romain Gary, célébré puis longtemps déprécié par une critique qui reproche à l'homme d'être le représentant d'un gaullisme passé de mode et qui considère le romancier comme un Malraux aux ailes coupées et à la plume mal taillée. Gary est un marginal qui ne joue pas le jeu de la vie littéraire et dont les fonctions de diplomate le tiennent éloigné de la place parisienne, où aucun relai ne le soutient, au contraire de Claudel en son temps, lui aussi écrivain entré dans la Carrière. Malgré le succès de ses romans signés Émile Ajar – qui prouve que Romain Gary n'est pas l'écrivain fini que la critique décrit dans les années 1970 alors qu'il publie simultanément sous ces deux noms –, la réception critique de son œuvre se fait à retardement. Dans les années 1980 et 1990, les rares personnes à s'intéresser à Gary portent leur attention sur son identité juive¹⁵⁷ ou sur la dualité Gary/Ajar¹⁵⁸. Il faut attendre la seconde moitié des années 1990 pour lire les premières études systématiques de sa vie et de son œuvre¹⁵⁹, mais c'est l'année 2000 qui marque véritablement la naissance des études garyennes avec un premier colloque¹⁶⁰. Après cet acte fondateur,

¹⁵² Marc Alaux, *Joseph Kessel : la vie jusqu'au bout*, Paris, Transboréal, 2015 ; Dominique Missika, *Un amour de Kessel*, Paris, Le Seuil, 2020.

¹⁵³ Olivier Weber, *Dictionnaire amoureux de Joseph Kessel*, Paris, Plon, 2019.

¹⁵⁴ Après avoir réédité les six volumes de *Témoin parmi les hommes* en 2010, Tallandier en a fait reparaître cinq dans la collection « Texto » entre 2018 et 2020, sans suivre l'ordre chronologique imposé par l'anthologie : « Le temps de l'espérance (1919-1929) » et « L'heure des châtiments (1938-1945) » en 2018, « Les jours de l'aventure (1930-1936) » en 2019, « La nouvelle saison (1948-1954) » et « Les instants de vérité (1956-1964) » en 2020. Le sixième volume, « Le jeu du roi (1956) », n'a pas encore été réédité.

¹⁵⁵ Marie Brunet-Debaines, *Kessel, un lion*, coproduction ARTE France-Camera Lucida-INA, 2017, 53'.

¹⁵⁶ « Les nuits de France Culture », 14 mars 2021. « La nuit Joseph Kessel », en douze épisodes. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-nuit-joseph-kessel>

¹⁵⁷ Charlotte Wardi, « Le génocide des Juifs dans la fiction romanesque française, 1945-1970. Une expression originale : *La Danse de Gengis Cohn* de Gary », *Digraphe*, n° 25, printemps 1981, p. 215-225. Repris avec quelques modifications dans *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 55-68 ; Anny Dayan-Rosenman, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles : la judéité paradoxale de Romain Gary », *Les Temps Modernes*, vol. 49, n° 568, 1993, p. 30-54 ; Joseph Sungolowsky, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary, de l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Études littéraires*, vol. 26, n° 1, 1993, p. 111-117.

¹⁵⁸ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

¹⁵⁹ Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Paris, Nizet, 1995 ; Jørn Boisen, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*. Thèse : Littérature française : Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 : 1996 ; Fabrice Larat, *Romain Gary : un itinéraire européen. Essai biographique*, Chêne-Bourg, Georg, 1999 ; en novembre 1997, Jean-François Hangouët fonde l'association « Les Mille Gary » avec l'ambition de dresser l'inventaire de l'œuvre de Gary et d'en assurer la promotion dans un bulletin, *Le Plaid*, qui paraît jusqu'en janvier 2006 et qui compte quatorze numéros.

¹⁶⁰ Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

trois autres colloques¹⁶¹, un Cahier de l'Herne¹⁶², plusieurs biographies, de nombreux ouvrages et articles, ainsi que plusieurs thèses témoignent de l'engouement qui entoure la redécouverte de Gary tout au long de la décennie. La passion va croissant dans les années 2010, avec le lancement d'une série consacrée à l'auteur dans la Revue des Lettres Modernes¹⁶³, un nouveau colloque¹⁶⁴ et la célébration du centenaire de sa naissance en 2014. À cette occasion, son premier roman inédit, *Le Vin des morts*, écrit sous le nom de Kacew, est publié chez Gallimard, ainsi que son dernier entretien, paru sous le titre *Le Sens de ma vie* ; plusieurs romans sont réédités dans la collection « Blanche »¹⁶⁵, d'autres sont adaptés au théâtre¹⁶⁶ et au cinéma¹⁶⁷ ; *La Promesse de l'aube* est illustré en grand format par Joann Sfar¹⁶⁸ et la décennie s'achève sur la parution de deux volumes de *Romans et récits* et d'un album Gary dans la Pléiade¹⁶⁹. Cette actualité éditoriale est en outre relayée par des lectures publiques¹⁷⁰, la réédition d'archives sonores¹⁷¹, la création d'un webdocumentaire¹⁷² et par de nombreuses

¹⁶¹ Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary écrivain-diplomate*, Paris, ADF, 2003 ; *Littératures*, n° 56, 2007, « Romain Gary : l'ombre de l'histoire », sous la direction de Julien Roumette ; « Romain Gary, Homme d'Europe, d'est en ouest », colloque organisé à Kaunas et Vilnius par Irena Buckley, Michael Rinn et Viktorija Skrupskelyte en octobre 2008 et dont les actes, indisponibles en France, ont parus dans la revue *Darbai ir Dienos* de l'Université Vytautas Magnus de Kaunas.

¹⁶² Paul Audi, Jean-François Hangouët (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, 2005.

¹⁶³ Julien Roumette (dir.), *Romain Gary 1 : « Le jeu des générations – jeune chien, vieux chien »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010 ; Julien Roumette (dir.), *Romain Gary 2 : « Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary »*, Paris, Lettres modernes Minard / Classiques Garnier, 2014.

¹⁶⁴ « Les irréguliers : des écrivains en rupture de ban dans l'après-guerre : Gary, Guilloux, Malaquais, Vercors... », colloque organisé par Julien Roumette à l'Université Toulouse II-Le Mirail en mai 2012 et dont les actes ont parus sous sa direction dans *Littératures*, n° 70, 2014, « Les irréguliers : un autre après-guerre ».

¹⁶⁵ Le premier roman signé Ajar a été réédité augmenté d'une nouvelle fin : Émile Ajar, *Gros-Câlin* [1974], nouvelle édition augmentée de la fin initialement souhaitée par l'auteur, établie, présentée et annotée par Jean-François Hangouët, Paris, Mercure de France, 2007.

¹⁶⁶ *Tulipe* a été adapté par Gabriel Garran, dans *Louis Jouvet-Romain Gary 1945-1951*, en 2007 ; *Gros-Câlin* par Hélène Mathon et la compagnie « La langue écarlate », en 2014 ; *La Vie devant soi* par Maïa Ricard et Nathalie Pagnac, de la compagnie « Les chiennes nationales », en 2014 ; *White dog* par la compagnie « Les Anges au Plafond » en 2017 ; *La Promesse de l'aube* et *L'Angoisse du roi Salomon* par Bruno Abraham-Kremer et Corine Juresco en 2010 et en 2018 ; *La Vie devant soi* par Simon Delattre en 2018 ; *La Promesse de l'aube* par Stéphane Freiss en 2019.

¹⁶⁷ En 2017, Éric Barbier tourne *La Promesse de l'aube* avec Pierre Niney et Charlotte Gainsbourg. En 2020, le réalisateur italien Edoardo Ponti adapte *La Vie devant soi*, avec Sophia Loren, pour Netflix.

¹⁶⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, illustré par Johann Sfar, Paris, Futuropolis / Gallimard, 2014. Dans le même registre, Manuele Fior a illustré *La Vie devant soi*, Paris, Futuropolis, 2017. La vie de Gary a même inspiré une bande dessinée : Catherine Valenti et Claude Plumail, *Romain Gary*, série *Les Compagnons de la Libération*, Charnay-les-Mâcon, Chatherine Loiselet, 2020.

¹⁶⁹ Romain Gary, *Romans et récits*, t. I et II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019 ; Maxime Decout, *Album Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

¹⁷⁰ Jean-Marc Terrasse a animé une après-midi de lecture à la BnF le 21 mai 2014 ; le Musée d'art et d'histoire du judaïsme a proposé une présentation de Paul Audi accompagnée d'une lecture de Laurent Natrella le 18 juin 2014.

¹⁷¹ Romain Gary, André Bourin, *Romain Gary, le nomade multiple*, Paris, INA / Radio France, coll. « Les grandes heures de Radio France », nouvelle édition 2014 [2007], 2 CD.

¹⁷² Loïc Salfati, *Romain Gary*, webdocumentaire réalisé par l'Institut français de Lituanie, 2014. URL : <http://www.institutfrancais-lituanie.info/webdoc/#D%C3%A9but>

émissions de radio et de télévision dont la bibliographie donnera un aperçu, mais elle a également un écho dans le monde universitaire avec la tenue de colloques et de journées d'études¹⁷³, ainsi que la parution de numéros spéciaux de revues¹⁷⁴. La fin de la décennie est encore marquée par la publication du premier volet d'une monographie importante qui ressaisit toute l'œuvre de Gary au prisme de son deuil de la France libre¹⁷⁵, mais aussi par des biographies et des romans biographiques qui s'emparent des « faces cachées » de l'écrivain pour partir sur les traces de son père, de son mariage secret avec Jean Seberg ou même de l'un de ses personnages¹⁷⁶. Devenu un auteur consacré au cours des vingt dernières années, Gary doit également la reconnaissance dont il jouit à l'institution scolaire qui retient un extrait des *Racines du ciel* comme sujet de français du brevet des collèges en 2011 et qui place *La Promesse de l'aube* au programme de la classe de Troisième ainsi que dans trois sujets de baccalauréat en 2003, 2007 et 2011¹⁷⁷. Gary intègre ainsi le panthéon de la littérature française destiné à former et à éclairer les jeunes esprits, au même titre que les auteurs dits classiques, dont Malraux fait partie.

Rapidement et durablement adoubé par la critique, André Malraux se voit consacrer des études à partir de 1946 par Claude Mauriac¹⁷⁸, Roger Stéphane¹⁷⁹ ou encore Gaëtan Picon¹⁸⁰, dont les textes sont aujourd'hui encore consultés par les malruiciens. C'est également dans ces années-là que ses romans entrent dans la

¹⁷³ Un symposium international a été organisé à Lille sur « Le siècle de Romain Gary » les 20 et 21 février 2014 (les actes devaient paraître dans la revue *Roman 20/50* en 2018 mais ils sont restés inédits). L'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm a accueilli une journée intitulée « Romain Gary : visage(s) du XX^e siècle » le 8 juillet 2014. Un colloque s'est tenu à l'université Paris-3 du 25 au 27 septembre 2014 sous le titre : « Romain Gary, une voix dans le siècle » (les actes ont paru sous le même titre en 2018 chez Honoré Champion). Deux journées de conférences au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice ont eu lieu les 28 et 29 novembre 2014 sous le titre « Passion Romain Gary ».

¹⁷⁴ *Europe*, n^{os} 1022-1023, juin-juillet 2014, « Romain Gary », sous la direction de Julien Roumette et Maxime Decout ; *Loxias* [en ligne], n^o 44, mars 2014, « Romain Gary : la littérature au pluriel », sous la direction d'Odile Gannier et Timo Obergöker. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7694>

¹⁷⁵ Julien Roumette, *Romain Gary ou Le deuil de la France libre : d'Éducation européenne à La Promesse de l'aube*, Paris, Honoré Champion, 2018.

¹⁷⁶ Jérôme Camilly, *Romain Gary : brève escale en Corse*, Alata, Colonna Éditions, 2014 ; Myriam Anissimov, *Les yeux bordés de reconnaissance*, Paris, Le Seuil, 2017 ; *Le Magazine littéraire*, n^o 577, mars 2017, « Romain Gary. Ses faces cachées » ; Valérie Mirarchi, *Gary-Ajar : un génie à double face*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2020 ; Laurent Seksik, *Romain Gary s'en va-t-en guerre*, Flammarion, 2017 ; Ariane Chemin, *Mariage en douce*, Paris, Équateurs, 2016 ; François-Henri Désérable, *Un certain M. Piekielny*, Paris, Gallimard, 2017.

¹⁷⁷ S'ajoutent à cela de nombreuses éditions scolaires, parmi lesquelles Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, première partie, suivie d'un dossier réalisé par Antonia Maestralli, Paris, Gallimard, coll. « Folio+collège », 2017 ; Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, texte intégral, suivi d'un dossier réalisé par Olivier Rocheteau et d'une lecture d'image réalisée par Stéphanie Cochet, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009 ; *Les Cerfs-volants*, texte intégral, suivi d'un dossier réalisé par Florence Renner, Paris, Belin / Gallimard, coll. « Classicolycée », 2019.

¹⁷⁸ Claude Mauriac, *Malraux ou le mal du héros*, Paris, Grasset, 1946.

¹⁷⁹ Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier : T. E. Lawrence, Malraux, von Salomon*, Paris, Sagittaire, 1950.

¹⁸⁰ Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1953.

Pléiade¹⁸¹. La première synthèse universitaire consacrée à son œuvre est signée Jean Carduner en 1968¹⁸² et Janine Mossuz-Lavau explore ses relations avec le gaullisme deux ans plus tard¹⁸³. Les années 1960 et 1970 sont également marquées par la publication des six volumes du *Bruit de nos pas*¹⁸⁴, l'autobiographie de Clara Malraux, qui révèle son ancien époux sous un jour nouveau, tandis qu'en 1973 Jean Lacouture publie la première biographie d'André Malraux¹⁸⁵. Après sa mort, survenue en 1976, témoins et chercheurs travaillent de concert, pour un Cahier de L'Herne notamment¹⁸⁶ et lors de colloques, dont une cinquantaine s'est tenue depuis 1978, de la France à l'Amérique du Nord et de l'Asie au Maghreb. Le décompte par décennies montre un net accroissement de la recherche sur Malraux : les seize colloques qui ont été organisés entre 1978 et 1996 ont été suivis d'une quinzaine dans les années 2000 et vingt ont eu lieu entre 2010 et 2016¹⁸⁷. Il serait vain et fastidieux d'énumérer la bibliographie consacrée à Malraux depuis sa mort tant elle est imposante¹⁸⁸. Il suffit de noter qu'elle concerne tous les aspects de sa vie et de son œuvre : l'écriture romanesque, l'esthétique qui préside à ses écrits sur l'art, la dynamique qui construit son ensemble autobiographique intitulé *Le Miroir des limbes*, sa relation au général de Gaulle et au gaullisme, son action en tant que ministre des Affaires culturelles, ses rencontres et ses relations avec les grands chefs d'État étrangers ou encore ses rapports avec la Chine et l'Inde. L'ampleur de la recherche sur Malraux est telle que les numéros spéciaux de revues¹⁸⁹ ont fait place à des périodiques qui lui sont exclusivement consacrés¹⁹⁰. La parution de six volumes d'œuvres complètes dans la Pléiade entre 1989 et 2010

¹⁸¹ André Malraux, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1947.

¹⁸² Jean Carduner, *La création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968.

¹⁸³ Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, Paris, Armand Colin, 1970.

¹⁸⁴ Clara Malraux, *Le Bruit de nos pas*, t. I-VI, Paris, Grasset, 1963-1979.

¹⁸⁵ Jean Lacouture, *André Malraux : une vie dans le siècle*, Paris, Le Seuil, 1973.

¹⁸⁶ Michel Cazenave (dir.), *André Malraux*, Paris, L'Herne, 1982.

¹⁸⁷ Le programme de tous ces colloques est disponible sur le site de Claude Pillet. URL : <http://malraux.org/colloques-test/> [consulté le 24/06/2016].

¹⁸⁸ On pourra consulter la bibliographie exhaustive tenue à jour par les malruiciens sur le site dédié à l'auteur. URL : http://malraux.org/bibliographie/bibliographie_sur_am/ [consulté le 12/03/2018].

¹⁸⁹ *Le Magazine littéraire*, n° 11, octobre 1967, « André Malraux, l'art et la guerre » ; *Le Magazine littéraire*, n° 44, septembre 1970, « L'esthétique, la critique et la politique de Malraux » ; *Le Magazine littéraire*, n° 79-80, septembre 1973, « Malraux » ; *Le Magazine littéraire*, n° 234, octobre 1986, « André Malraux, l'art et l'histoire » ; *Europe*, n° 727-728, novembre-décembre 1989 ; *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 19, 1995, « André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg* et *La Condition humaine* », sous la direction de Christiane Moatti ; *Le Magazine littéraire*, n° 347, octobre 1996, « Malraux et sa légende ».

¹⁹⁰ *Mélanges Malraux Miscellany* (1969-1986, dix-sept volumes). *Revue André Malraux Review* (1986-2011, vingt-et-un volumes ; suite de la revue précédente, brièvement accompagnée d'un *Bulletin André Malraux Newsletter* (1995-2000, quatre numéros)). Série « André Malraux » de la *Revue des Lettres Modernes* (depuis 1972, treize numéros). *Présence d'André Malraux* (2001-2006, six numéros). *Présence d'André Malraux (nouvelle série)* (2008, un numéro). *Présence d'André Malraux sur la toile* (depuis 2008, mélange d'articles inédits et repris). Ce référencement est emprunté à Claude Pillet. URL : <http://www.malraux.org/index.php/bibliosuram/revues.html>

n'empêche pas la découverte d'inédits qui révèlent un Malraux épistolier¹⁹¹ ou romancier contrarié, incapable de faire aboutir son projet de roman sur la Résistance¹⁹². Ces nouveaux textes sont l'occasion d'affiner la connaissance de l'écrivain et de son laboratoire d'écriture¹⁹³, où l'expérience personnelle, l'inspiration journalistique et l'invention romanesque se mêlent. Preuve de l'intérêt que suscitent encore la vie et l'œuvre de Malraux, le quarantième anniversaire de sa disparition a été marqué par de très nombreuses publications¹⁹⁴ et plusieurs émissions de radio¹⁹⁵.

Les détracteurs de Malraux se sont fondés sur cette hybridation pour réduire ses premiers romans à des reportages et leur dénier ainsi toute qualité littéraire car le journalisme a longtemps été considéré comme l'exacte antithèse de la littérature au prétexte que la maturation et le style propres à l'écrivain garantiraient à son œuvre une pérennité à laquelle le journaliste, pour traiter de l'urgent et de l'éphémère, ne saurait prétendre. Selon cette logique, le même écueil menace les romans de Gary et de Kessel qui s'inscrivent dans l'actualité qu'ils peignent. Le reporter de métier invalide toutefois ce présumé :

Pour moi, dit Kessel, le reportage et le roman se complètent, sont étroitement liés. C'est la lignée de Conrad, de Kipling, de Stevenson, de Jack London. Et en vérité où commence donc, où finit le reportage ? Combien d'écrivains font de longues enquêtes avant d'écrire un roman ! Tout Zola, c'est un reportage¹⁹⁶.

Par son engagement dans les événements sur lesquels il écrit, Kessel sort quelque peu du cadre qu'il évoque et se distingue des auteurs qu'il cite comme cautions. Il incarne plutôt la figure de l'écrivain baroudeur qui rapporte des reportages et des romans de ses

¹⁹¹ André Malraux, *Lettres choisies : 1920-1976*, édition établie et annotée par François de Saint-Chéron, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012 ; Albert Camus, André Malraux, *Correspondance (1941-1959) et aux textes*, édition de Sophie Doudet, Paris, Gallimard, 2016.

¹⁹² André Malraux, « Non ». *Fragments d'un roman sur la résistance*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2013.

¹⁹³ Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman. Genèse de « Non » d'André Malraux*, Paris, CNRS éditions, 2013.

¹⁹⁴ Outre un nouveau volume en Pléiade reprenant des œuvres déjà parues (André Malraux, *La Condition humaine et autres écrits*, préface d'Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016), plusieurs types d'ouvrages ont notamment été publiés : des biographies (Sophie Doudet *Malraux*, Paris, Gallimard, 2016 ; Alain Malraux, *L'homme des ruptures*, Paris, Écriture, 2016), des essais thématiques (François de Saint-Chéron, *Malraux et les poètes*, Paris, Hermann, 2016 ; François Soulages (dir.), *Malraux, le passeur de frontières*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; Dominique Villemot, *André Malraux et la politique. L'être et l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2016), des entretiens inédits (André Malraux, *Malraux face aux jeunes. Mai 68, avant, après*, édition de Nicolas Mouton, préface de Michel Crépu, Paris, Gallimard, 2016), un recueil de citations (André Malraux, *Les plus belles fulgurances d'André Malraux*, réunies par Sylvie Howlett et illustrées par Loïc Sécheresse, Paris, Gallimard, 2016).

¹⁹⁵ Compte tenu de la profusion d'émissions dédiées à l'entrée de Kessel et de Gary dans la Pléiade et des nombreux programmes consacrés au quarantième anniversaire de la mort de Malraux et au centenaire de la naissance de Gary, la liste donnée à la fin de la bibliographie ne saurait être qu'indicative.

¹⁹⁶ Joseph Kessel, *Combat*, 5 juin 1969. Cité par Gilles Heuré dans Joseph Kessel, *Reportages, romans*, op. cit., p. 21.

voyages et de ses combats, profil assez courant dans l'Europe des années 1920 et jusque dans les années 1940 : outre Kessel et Malraux, George Orwell, Ernest Hemingway ou Curzio Malaparte, pour ne citer qu'eux, s'illustrent aussi bien sur les fronts espagnol, français, russe et italien que dans les librairies. Cette attention nouvelle aux soubresauts du monde rapproche la littérature du reportage, qui conquiert le champ littéraire dans les Années folles non sans susciter un vif débat au cours duquel Henri Béraud fustige les « longues figures » de *La N.R.F.*, « gidards » et « gallimardeux »¹⁹⁷, à qui il reproche leur morgue et leur prose artificielle en leur opposant la simplicité et la vérité d'une littérature vivante, ancrée dans le réel. Cette issue marque l'entrée du texte de journalisme dans la littérature factuelle, pendant de la littérature fictionnelle¹⁹⁸, dont relèvent les textes ayant « pour objet la réalité extralinguistique¹⁹⁹ », comme l'écrit Jean-Louis Jeannelle. Père de l'expression « récit factuel », Gérard Genette est conscient de son ambiguïté car la littérature fictionnelle présente une suite de faits, mais aucune autre appellation concurrente n'est satisfaisante, pas même celle de « textes référentiels », dans la mesure où la fiction peut très bien référer au monde réel. Ce que la définition de Genette ne dit pas et ce qui est en germe dans la position de Béraud, c'est que le critère du style ne saurait être discriminant pour circonscrire la littérature. Dans la mesure où celle-ci peut produire du savoir, il faut non seulement faire une place à sa composante factuelle mais également, au sein de cette dernière, « distinguer le récit factuel, purement informatif, et le texte à visée cognitive²⁰⁰ », comme le dit Jablonka. La chronique, la dépêche ou l'article de dictionnaire sont de simples récits informatifs détachés de tout raisonnement, tandis que l'autobiographie, le grand reportage et le témoignage – enquêtes sur soi, sur les autres ou sur le monde – donnent à lire « un texte dans et par lequel on cherche à dire du vrai²⁰¹ » parce que le fait n'y est pas « ce que l'on expose, mais ce que l'on cherche, par la formulation d'un problème [et] la volonté

¹⁹⁷ Voir Henri Béraud, *La Croisade des longues figures*, Paris, Éditions du Siècle, 1924.

¹⁹⁸ Voir Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 141-168. Il ne sera pas question ici des factographies qui ressortissent à la littérature factuelle et sont définies comme des « compilations de notes prises sur le vif ou de documents prélevés dans les archives [qui] se présentent comme des captations fragmentées du réel et des discours qui le constituent » car les factographies préfèrent « les modèles du montage et de l'enregistrement à ceux de la composition littéraire [et qu']elles abandonnent la forme narrative » (Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014, quatrième de couverture).

¹⁹⁹ Jean-Louis Jeannelle, « Littératures factuelles : les problèmes » [en ligne], « Atelier de théorie littéraire : les littératures factuelles », [mis à jour le 24/05/2007], [consulté le 23/11/2012]. URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Bratures%26grave%3Bm>

²⁰⁰ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 239.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 249.

de comprendre²⁰² ». Étant entendu que les reportages de Kessel, les discours de Malraux, les articles de Gary, les textes (auto)biographiques et les préfaces de tous les trois ne se limitent pas à une approche informative mais qu'ils ont une portée cognitive, la terminologie genettienne, qui présente l'avantage d'être commode, sera conservée et ils seront analysés selon les codes de la narratologie et de la stylistique applicables au roman. Ce choix est d'autant plus légitime que les trois auteurs s'ingénient à brouiller la frontière entre récits factuels et récits fictionnels. Le tissage du reportage et du roman est une technique d'écriture propre à Kessel qui récrit souvent sous forme romanesque des reportages qu'il a publiés et dont il reprend des détails, des personnages ou des scènes. La forme duelle de ces fictions rappelle le ton des romans de Malraux, que la critique a qualifiés de romans-reportages parce qu'ils se fondent sur des écrits journalistiques et qu'ils reprennent les codes du reportage pour rendre compte des événements historiques. Si les romans de Gary n'ont pas de source journalistique – il a pourtant été grand reporter, « épous[ant] en sens inverse, la destinée du mentor Kessel²⁰³ », comme l'écrit Olivier Weber –, ils contribuent à alimenter le grand reportage que forme le corpus en s'inscrivant dans l'histoire immédiate. L'appellation « romans-reportages » sera étendue aux romans des trois auteurs en ce qu'ils exploitent les techniques du reportage et sont ainsi ancrés dans l'actualité pour en rendre compte tout en l'expliquant. Les textes factuels répondent à un mouvement inverse parce qu'ils dépassent l'actualité ou les circonstances qui les ont dictés grâce à une part de romanesque qui dynamise la présentation des faits et met en scène les acteurs de l'histoire. En somme, ce mode de lecture permettra de montrer en quoi *L'Armée des ombres* est un reportage sur la Résistance et comment le cycle mémorial de Malraux s'apparente à un roman.

La cohérence formelle donnée au corpus par le reportage, l'équilibre entre textes factuels et fictionnels ainsi que la place centrale faite à l'histoire imposent de présenter les œuvres retenues en suivant l'ordre chronologique des grands événements qui ont présidé à leur écriture plutôt qu'en faisant se succéder trois ensembles monographiques. Les raisons qui ont conduit à rapprocher les textes des trois écrivains apparaîtront ainsi plus clairement. Si la muse aviation inspire Malraux aussi bien que Gary, elle apparaît d'abord dans *L'Équipage* de Kessel : ce roman de 1923 raconte l'amitié entre un pilote et son mitrailleur contrariée par leur rivalité amoureuse en pleine Première Guerre mondiale. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, roman publié en Suisse en 1943 puis chez

²⁰² *Ibid.*, p. 240.

²⁰³ Olivier Weber, « Un “vieux coureur d'aventures” », *Le Magazine littéraire*, n° 577, mars 2017, p. 73.

Gallimard en 1948, Malraux met en scène une attaque au gaz menée par les Allemands contre les Russes en 1915. Malraux et Kessel sont ensuite mobilisés par les événements de l'entre-deux-guerres, d'abord en Allemagne. La montée du péril nazi est dénoncée par le premier dans *Le Temps du mépris* en 1935 et par le second dans *La Passante du Sans-Souci* en 1936, premiers romans français à évoquer les camps de concentration. Dans la même période, les deux écrivains sont témoins des bouleversements historiques qui éclatent en Espagne. Alors qu'il est en vacances en Catalogne, Kessel assiste à une insurrection avortée contre le pouvoir central de Madrid en octobre 1934. Après en avoir rendu compte immédiatement dans un reportage improvisé intitulé "Les francs-tireurs de Barcelone", il en tire une nouvelle un an plus tard, *Une Balle perdue*, dans laquelle il analyse l'engagement de ces *desperados*. Dès le début de la guerre d'Espagne, Malraux s'engage pour défendre la République et, tout en commandant l'escadrille España, il écrit *L'Espoir*, publié en 1937. L'année suivante, il entreprend d'en donner une adaptation cinématographique afin d'inciter les Américains à intervenir contre Franco mais il est trop tard lorsque *Sierra de Teruel* est achevé au printemps 1939. Censuré à l'automne 1939, le film n'est diffusé qu'en juin 1945 sous le titre *Espoir*. Kessel quant à lui, ne couvre la guerre civile que tardivement : son reportage de 1938, "La guerre est à côté", devient "L'avertissement inutile", établissant un lien avec la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il reparaît en 1956 dans *Témoin parmi les hommes*, l'anthologie de ses reportages. Chez Malraux, un pont entre les deux guerres mondiales est bâti par le narrateur des *Noyers de l'Altenburg* qui se remémore le combat de son père allemand sur la Vistule alors qu'il fait partie des prisonniers français du camp de Chartres en juin 1940. La Seconde Guerre mondiale et ses acteurs sont au cœur du reste du corpus. *L'Armée des ombres* évoque la vie d'un réseau de résistance dans la France occupée. D'abord paru en 1943 à Alger, capitale de la France libre, le roman de Kessel est réédité à Paris à la Libération en même temps que *Les Maudru*, une nouvelle inédite écrite en 1941 qui raconte comment les membres d'une famille de paysans s'engagent dans la Résistance au cours de l'année 1940. Cette nouvelle formera ensuite avec *Une Balle perdue* un recueil intitulé *Pour l'honneur* (1964), que Kessel assortit d'une préface, comme il le fait pour ses reportages réédités dans *Témoin parmi les hommes* entre 1956 et 1969. L'année 1945 est également celle de la publication en France du premier roman de Gary, *Éducation européenne*, paru l'année précédente en Angleterre sous le titre *Forest of Anger*, qui peint la Résistance dans la forêt polonaise. Dans *Le Bataillon du ciel* (1947), Kessel met en fiction la mission des parachutistes français

chargés de préparer le débarquement²⁰⁴. Onze ans après la Libération, la Résistance prend la figure du prisonnier de guerre gaulliste Morel, héros des *Racines du ciel* (1956), puis de Gary lui-même qui, en 1960, met en scène sa carrière d'aviateur dans *La Promesse de l'aube*, son autobiographie romancée. La même année, Kessel écrit *Les Mains du miracle* où il raconte l'histoire invraisemblable mais tout à fait authentique de Félix Kersten, médecin malgré lui de Himmler, qui se fait payer ses soins en obtenant la libération de prisonniers politiques et de Juifs promis aux chambres à gaz. Les années 1960 sont marquées par les leçons du procès Eichmann, tenu en 1961 : il faut combattre l'oubli qui menace les victimes du génocide et dénoncer la popularité des néonazis allemands. C'est dans ce contexte que Gary publie *La Danse de Gengis Cohn* (1967) où le juif Cohn hante son bourreau, l'ancien S.S. Schatz devenu commissaire de police. L'effort mémorial est différent dans *Antimémoires* (1967) où Malraux reprend plusieurs passages des *Noyers de l'Altenburg*, entre autres, et rapporte son expérience dans le maquis puis à la tête de la Brigade Alsace-Lorraine en 1944-1945. Revu en 1972 et en 1976, *Antimémoires* est intégré à cette date dans *Le Miroir des limbes*, l'ensemble mémorial qui recueille des œuvres initialement parues entre 1967 et 1974, dont *Oraisons funèbres* (1971), *Les chênes qu'on abat...* (1971) et *Lazare* (1974). Placé en annexe du *Miroir des limbes*, *Oraisons funèbres* compte notamment quatre discours portant sur la Résistance, dont deux ont été ajoutés entre 1971 et 1976 : "Commémoration de la Libération de Paris" (24 août 1958), "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" (19 décembre 1964), "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance" (2 septembre 1973) et "Trentième anniversaire de la Libération des camps de déportation" (10 mai 1975). Un cinquième texte, paru hors du recueil, complète cet ensemble : "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal" (13 mai 1972)²⁰⁵. Dans *Les chênes qu'on abat...*, Malraux rapporte librement son dernier entretien avec le général de Gaulle, ajoutant d'importantes révisions dans la version du *Miroir des limbes*. On sait aujourd'hui que *Lazare*, récit de l'hospitalisation de Malraux atteint d'une maladie du sommeil, comporte une scène de

²⁰⁴ Dans les pages qu'il consacre à ce roman (*Joseph Kessel ou sur la piste du lion, op. cit.*, p. 625-627), Yves Courrière écrit qu'il a été rédigé par Maurice Druon d'après le canevas laissé par Kessel. Serge Linkès précise que la tâche de Druon s'est limitée à « un travail de "mise en roman" [...] à partir d'un canevas, déjà très abouti, [le scénario du film qu'avait rédigé] Kessel » (« Notice du *Bataillon du ciel* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1868). Il ajoute que « les faits, les situations, les dialogues et l'intrigue étaient déjà tous établis, [et qu']il ne restait donc qu'à faire quelques "beaux développements" ». Mais finalement très peu, car le texte du scénario [...] avait déjà atteint un fort degré de littérisation » (*ibid.*, p. 1876). Sur la foi de ces éléments et dans la mesure où il paraît toujours sous la signature de Kessel, le roman – qui s'intègre au corpus de manière cohérente sur les plans thématique et chronologique – sera retenu dans cette étude et traité comme une œuvre de Kessel.

²⁰⁵ André Malraux, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 2010, p. 606-609.

son projet de roman sur la Résistance, « *Non* », dont les fragments édités en 2013 montrent qu'ils irriguent également *Antimémoires*, *Les chênes qu'on abat...* et les discours du ministre. Cette fascination pour la Résistance, Gary la partage avec Malraux et, quelques mois avant de se suicider, il y revient dans *Les Cerfs-volants* (1980), son dernier roman, qui met en scène la lutte contre l'occupant, de la Normandie à la Pologne. L'admiration de Gary pour de Gaulle est sensible dans les articles qu'il a signés pour la presse américaine et française entre 1958 et 1970 : recueillis sous le titre *Ode à l'homme qui fut la France* en 1997, ils ponctuent la carrière et la vie du Général en exposant les raisons du gaullisme « inconditionnel²⁰⁶ » de leur auteur. D'inégale valeur, toutes ces œuvres ne seront pas traitées avec la même attention : les titres majeurs seront surtout privilégiés, mais les textes plus méconnus révéleront des aspects significatifs sur la façon dont les trois auteurs conçoivent et écrivent l'histoire²⁰⁷.

Si tel reportage de Kessel a fait naître un écho chez Malraux qui, à son tour, a déterminé le choix d'un roman de Gary, le rapprochement des trois écrivains a imposé de limiter le corpus car leur œuvre à chacun est immense et largement ancrée dans l'histoire. En conséquence des textes qui n'ont pas été retenus pourront être cités ponctuellement. Mais pourquoi retenir *L'Espoir* et non *La Condition humaine*, *La Passante du Sans-Souci* et pas *Le Lion*, *Les Racines du ciel* et non *Chien blanc* ? Tout simplement pour des raisons de cohérence géopolitique : il fallait que les œuvres du corpus traitent des mêmes événements dans les mêmes espaces. La guerre d'Espagne prélude au second conflit mondial alors que la révolution chinoise présente des problématiques géographiques et politiques trop locales pour résonner avec les événements européens, même si Malraux s'intéresse moins à la Chine qu'à l'idée de révolution ; de même, l'Afrique touristique et féodale du *Lion* ainsi que le problème

²⁰⁶ Romain Gary, « Gaulliste inconditionnel », *Le Monde*, 23-24 juin 1969, p. 6.

²⁰⁷ Certaines œuvres du corpus comportent plusieurs niveaux de titres. Pour les distinguer, les conventions de présentation sont les suivantes : les italiques seront réservés aux titres d'œuvres, qu'elles soient indépendantes (*L'Armée des ombres*), qu'elles figurent au sein d'un recueil (*Antimémoires* dans *Le Miroir des limbes*) ou qu'elles forment elles-mêmes un recueil (*Pour l'honneur* regroupant *Une Balle perdue* et *Les Maudru*) ; les guillemets anglais droits seront appliqués aux titres des reportages de Kessel et à ceux des discours de Malraux ("Les francs-tireurs de Barcelone", "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon") ; les guillemets français encadreront les titres des articles composant les reportages de Kessel et chacun des tomes de l'anthologie (« Grève générale » est le deuxième article des "Francs-tireurs de Barcelone", recueilli dans le deuxième volume de *Témoin parmi les hommes*, « Les jours de l'aventure (1930-1936) »), ainsi que les titres des articles constituant le recueil de Gary intitulé *Ode à l'homme qui fut la France* (dont le premier article est justement intitulé « Ode à l'homme qui fut la France »). Enfin, puisque Malraux n'a jamais écrit le roman sur la Résistance qu'il avait en projet, il convient de mettre le titre qu'il avait choisi à la fois en italiques et entre guillemets français (« *Non* ») pour le distinguer des œuvres achevées et parues. Pour ne pas se perdre, le lecteur est invité à se référer, chaque fois qu'il l'estimera nécessaire, à l'annexe 1 dans laquelle il trouvera un résumé, l'histoire éditoriale et la mention du genre auquel appartient chaque œuvre du corpus, selon un classement par ordre chronologique de publication.

noir en Amérique tel qu'il est exposé dans *Chien blanc* n'ont que peu à voir avec la lutte des victimes du nazisme dans *La Passante du Sans-Souci* et *Les Racines du ciel*, où la question des indépendances africaines est reléguée au second plan par le héros, un ancien déporté gaulliste qui a fondé son combat pour la protection de la nature sur son expérience du camp. En définitive, la cohérence du corpus repose sur de grandes lignes d'unification thématiques, géographiques et politiques : l'aviation militaire – *L'Équipage*, *L'Espoir*, *Le Bataillon du ciel*, *La Promesse de l'aube* –, la Première Guerre mondiale – *L'Équipage*, *Les Noyers de l'Altenburg* –, les conflits espagnols – "Les francs-tireurs de Barcelone", *Une Balle perdue*, *L'Espoir*, *Espoir. Sierra de Teruel*, "L'avertissement inutile" – et la Seconde Guerre mondiale, avec ses prémices – *Le Temps du mépris*, *La Passante du Sans-Souci* –, son déroulement – *L'Armée des ombres*, *Les Maudru*, *Éducation européenne*, *Le Bataillon du ciel*, *Les Noyers de l'Altenburg*, *Les Racines du ciel*, *La Promesse de l'aube*, *Les Mains du miracle*, *Antimémoires*, *Les Cerfs-volants* – et ses résurgences – *La Danse de Gengis Cohn*, *Les chênes qu'on abat...*, les discours de Malraux, *Lazare*, « *Non* » et les articles de Gary sur de Gaulle. Tous les textes retenus ressortissent à l'histoire immédiate, qu'ils soient absolument contemporains des événements qu'ils relatent, qu'ils leurs soient postérieurs de quelques mois seulement ou de plusieurs dizaines d'années. Ce faisant, l'attention portée aux traces de l'événement et la dimension mémorielle, anticipées dans certains textes contemporains ou quasi contemporains, sont accrues dans les œuvres tardives. C'est pourquoi, à partir des *Racines du ciel* en 1956, la vision de la Seconde Guerre mondiale et la place qui lui est faite évoluent. Il n'est pas étonnant de trouver dans cet ensemble tous les romans de Gary, à l'exception d'*Éducation européenne*, puisque sa carrière commence lorsque celle de ses amis est entamée depuis une vingtaine d'années.

L'inscription commune des textes factuels et des textes fictionnels dans l'histoire immédiate et le rôle prépondérant joué par le récit dans chacun des genres représentés estompent la disparité générique du corpus dont l'unité repose en outre sur un mélange d'information, d'engagement et de commémoration dans des œuvres qui contribuent à ancrer la littérature dans le monde, sans pour autant l'emprisonner dans un présent éphémère. Chez Kessel, Malraux et Gary, l'écriture est un processus dynamique à évaluer dans le temps car l'instantanéité de l'événement est dépassée deux fois : les trois auteurs s'attachent à déprendre leurs récits de l'actualité, puis ils se livrent à un travail de réécriture au moment de les rééditer ou de les intégrer à des ensembles plus vastes. Écrire revient donc à mettre l'histoire en mots, à la mettre en scène, à la remettre sur le métier, voire à la mettre sous verre quand certains passages réécrits – qui ne sont

jamais signalés – corrigent les faits pour livrer des versions officielles. Dès lors, récrire un texte s'apparente à réécrire l'histoire. L'ensemble du corpus est soumis à la tension entre le figement et l'évolution, entre la saisie de l'histoire immédiate et son écriture sur le temps long, entre la définition étymologique de l'*événement* comme « ce qui advient » et celle de Michel de Certeau pour qui l'événement est « ce qu'il devient²⁰⁸ ». Cette tension structurante soulève la question du traitement de l'histoire dans le corpus : comment y est-elle pratiquée et quelle interprétation en est donnée ? La réponse est complexe et dépend du sens que l'on donne au substantif *pratique*. Lorsque les écrivains participent à l'histoire en tant qu'acteurs, leur pratique revient à *faire l'histoire* parce que leur engagement contribue à influencer sur le cours des événements. Lorsqu'ils rendent compte de leur expérience ou qu'ils écrivent à partir de témoignages, leur pratique s'apparente à *faire de l'histoire* et leur démarche historiographique est située au croisement de la tradition de l'histoire événementielle, de la méthode hérodotéenne qui voit en l'historien un témoin et de l'approche annaliste où l'homme et les mentalités sont au centre de l'histoire sociale. Enfin lorsque Kessel, Malraux et Gary retouchent leurs textes, leur pratique consiste à *refaire l'histoire*, c'est-à-dire à la reconstruire pour en orienter la lecture et ainsi en donner une interprétation, à la fois parce qu'ils expriment une vision du monde qui trahit leur positionnement éthique, voire idéologique, et parce qu'ils recomposent l'événement pour lui ajouter une dimension mythique qui forge la légende d'un homme ou d'un combat à des fins d'édification et de célébration.

À partir de leurs pratiques et de leur interprétation de l'histoire, il s'agira de montrer comment l'écriture de Kessel, de Malraux et de Gary construit le sens de l'histoire en conciliant le temps court de la saisie sur le vif et le temps long de la réécriture où l'événement est au cœur d'une chaîne unissant les mythes fondateurs sur lesquels il repose et ceux qu'il contribue à créer dans un but politique. Si l'intérêt de la littérature pour l'histoire immédiate est courant dans la première moitié du XX^e siècle et s'il n'y a rien d'original à déformer l'événement à mesure que le temps passe, dépasser la dichotomie temporelle pour rapprocher la portée informative et la transformation légendaire constitue une forme nouvelle d'écriture de l'histoire, qui se construit autant sur le compte rendu de faits vérifiables que sur le recours au mythe. En cela, les trois auteurs mettent en œuvre un raisonnement historique grâce auquel ils décryptent le monde, ce qui n'empêche pas que chacun d'eux entretient un rapport particulier à l'histoire : Kessel la lit à travers le prisme de l'actualité, du fait de son métier de

²⁰⁸ Michel de Certeau, « Prendre la parole », art. cit., p. 51.

reporter, ce qui transparaît dans ses romans-reportages ; Malraux se confronte à elle pour agir, puis il en rend compte en célébrant les héros au nombre desquels il se compte ; Gary revient constamment à l'événement fondateur qu'a été pour lui la Seconde Guerre mondiale en considérant la Shoah comme l'étalon de la folie du siècle. Kessel envisage donc l'histoire par le biais de son double métier, Malraux par sa personne et Gary par sa conscience de combattant et de Juif.

La première partie étudie le traitement duel de l'histoire prise à la fois sur le temps court et sur le temps long dans une perspective générique pour montrer comment l'événement est transposé du vécu au récit et comment la porosité des frontières entre les genres lui fait emprunter un trajet qui le conduit du factuel au fictionnel et du fictionnel au mythique. La deuxième partie analyse les effets du feuilletage temporel auquel est soumis le corpus, composé de plusieurs strates comme la contemporanéité, la reconstruction postérieure et le présent continu qui court des œuvres originales aux rééditions, transformant le temps historique en temps mythique. La troisième partie s'attache à la place qu'occupe l'homme dans le monde et dans l'histoire, c'est-à-dire aux valeurs universelles qui régissent sa condition et qui président au combat éthique opposant héros et ennemis au cœur de l'événement. La quatrième partie enfin montre que les auteurs, accordant leurs œuvres avec le contexte qui les a vu naître, manient l'écriture comme les résistants pratiquaient la clandestinité. Kessel, Malraux et Gary écrivent l'histoire en maquisards au sens où ils cryptent le récit des événements en dissimulant des sources ou des reprises autographes, en recourant à des récits à double entente, en utilisant une narration déceptive et en recomposant leurs textes sur le mode du palimpseste lorsqu'ils les rééditent, de sorte que le lecteur éprouve, dans et par l'écriture, la vie des combattants clandestins.

PREMIÈRE PARTIE : LA PLACE DE L'ÉTOILE
ÉCRIRE L'HISTOIRE À LA CROISÉE DES GENRES

« Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement¹. »
(Michel Leiris)

Dans *La Place de l'Étoile* (1968), Patrick Modiano rappelle que la Gestapo avait réquisitionné de nombreux locaux à proximité du carrefour emblématique de Paris qui donne son titre au roman. Lieu de croisement, la place de l'Étoile est un point nodal où se rejoignent des artères venues de directions opposées. Raphaël Schlemilovitch, le protagoniste du roman, à la fois Juif et antisémite, forge lui-même son identité en conciliant deux caractéristiques contradictoires.

À la manière de Schlemilovitch ou de la place de l'Étoile, les œuvres de Joseph Kessel, d'André Malraux et de Romain Gary étudiées ici – dont plusieurs évoquent l'Occupation – se situent à la croisée de genres traditionnellement opposés. Les trois écrivains brouillent en effet la frontière entre les genres factuels et les genres fictionnels pour rendre compte des événements dont ils sont les contemporains. En s'inspirant de leur propre expérience et du vécu des acteurs de l'histoire, Kessel, Malraux et Gary réalisent le « vœu » que Michel Leiris exprime sous forme de chiasme en faisant s'entrecroiser la littérature et la vie. Loin de se contenter d'alterner préfaces, reportages, autobiographies, discours et romans, ils se livrent en outre à un véritable travail de recyclage en transposant des pages d'un genre à un autre, si bien que l'événement historique mis en fiction comporte à la fois une part documentaire, une part romanesque et une part mythique quel que soit le genre pratiqué. Pour faire en sorte que l'événement devienne écrit et que l'écrit soit événement, les trois auteurs usent de formes différentes, ils mêlent les caractéristiques génériques et ils font circuler les textes au sein de leur œuvre.

¹ Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, Paris, Gallimard, 1992, p. 723 (à la date du 4 novembre 1979).

CHAPITRE 1 : DU VÉCU AU RÉCIT

« [...] ce procès-verbal de l'an 1940². »
(Marc Bloch)

Le vécu est au fondement de l'écriture des trois écrivains, qui s'efforcent de recueillir le témoignage des acteurs de l'histoire pour saisir l'événement à raconter. Quand ils ne peuvent faire appel à leurs propres souvenirs, Kessel, Malraux et Gary se muent en passeurs de témoins et si ceux-ci font défaut, ils n'hésitent pas à en inventer. Mais contrairement à ce que fait Jorge Semprún dans *L'écriture ou la vie*³, ils s'ingénient à concilier littérature et document comme le font les rescapés qui racontent leur expérience concentrationnaire, c'est-à-dire que leurs textes, en ne se départant ni de leur visée documentaire ni de leur dimension littéraire, relèvent à la fois du témoignage et du roman, deux genres qu'en principe tout oppose. L'insertion du vécu dans le récit produit donc chez eux des textes génériquement hybrides.

1. Le vécu de l'auteur : « Témoin parmi les hommes »

Le témoignage se définit au croisement des discours juridique, historique et littéraire. Pour Renaud Dulong, la « déposition judiciaire est le parangon du témoignage⁴ » mais le statut de témoignage peut être étendu à tout « récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles », à condition que la « référence biographique établi[sse] la factualité de ce qui est relaté » et que la « certification se justifie par l'importance de l'information »⁵. Pour être attesté, il faut donc que le fait soit significatif et que la description qui en est donnée soit assumée par le témoin dans une formule du type : « J'y étais », au moyen de laquelle il se désigne lui-même comme témoin. Aussi témoigner est-ce moins avoir vu ou verbaliser que certifier qu'on a vu. Ce

² Marc Bloch, *L'étrange défaite. Témoignage écrit en 1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 29.

³ Dans « "L'odeur de la chair brûlée". Témoignage et mentir-vrai » (*Europe*, n° 1041-1042, janvier-février 2016, p. 115-134), François Rastier écrit une charge contre Semprún, fondée notamment sur sa propension à faire se rencontrer personnages historiques et personnages fictifs, de sorte qu'« avec *L'Écriture ou la vie*, Semprún n'a pas prétendu écrire un témoignage littéraire ni d'ailleurs un roman » (p. 129). Le sémioticien accuse l'écrivain d'avoir « prépar[é] la relève du témoignage par le roman à succès à décor exterminatoire ; mais aussi de la victime par le bourreau, dont les séductions romanesques restent si supérieures » (*ibid.*). Rapprochant *L'écriture ou la vie* des *Bienveillantes*, le roman de Jonathan Littell que Semprún a défendu, Rastier traite les deux auteurs de « faussaires » (p. 130) car, comme Ricœur, ils « participe[nt] de ce qu'il[s] semble[nt] dénoncer » (p. 133) en évoquant l'odeur de chair brûlée émanant de Buchenwald dont aucun témoin n'a fait mention. Jamais sensationnalistes, les libertés que Kessel, Malraux et Gary prennent avec l'histoire sont moins lourdes de conséquences que celles que Rastier reproche à Semprún et les témoins qu'ils inventent rendent évidente la dénonciation de la Shoah.

⁴ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

caractère autoréférentiel n'est pas un gage de fiabilité mais, en témoignant dans l'espace public, le témoin ne se contente pas de procéder à un transfert d'information : il demande à être cru. Établie en collaboration avec ses récipiendaires, sa déposition ne peut être accréditée que lorsque ceux-ci lui accordent leur confiance, si bien que, comme l'écrit Dulong, le « moment de la réception est constitutif du témoignage⁶ ». Pour autant, le témoignage est fragile car il est par essence susceptible de reposer sur des inexactitudes. Volontaires ou non, elles sont constitutives du témoignage faux aussi bien que du faux témoignage, dès lors que le témoin a mal vu, qu'il a mal compris ce qu'il a vu, que sa mémoire lui fait défaut, qu'il la travestit à dessein, qu'il dissimule, qu'il affabule ou qu'il se parjure.

En dépit de la défiance légitime qu'il suscite, le témoignage reste essentiel pour les enquêteurs de police, les juges, les historiens et même dans la communication courante. Comme l'affirme Paul Ricœur : « quoi qu'il en soit du manque principiel de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage [et] la confrontation entre témoignages⁷ ». Jacques Derrida va plus loin en considérant que « si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction », ce qui revient à dire que « [p]our rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut en son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature »⁸. Cette conception oppose témoignage et littérature en réduisant celle-ci à la fiction. Pour autant, puisque le témoignage porte en lui une possible collusion avec la fiction et avec la littérature, il ne faudrait pas déduire que le témoignage littéraire est suspect parce qu'il investit le champ littéraire mais simplement parce que c'est un témoignage. Cela n'invalide en rien sa vocation historique dans la mesure où la littérature de témoignage est toujours le fait d'un témoin historique.

Dans le cadre judiciaire, Dulong distingue le témoin oculaire, surpris par un événement dont il est la victime ou le spectateur, du témoin instrumentaire, mandaté par une institution pour établir ou reconstituer des faits. Le premier est passif et perçoit l'événement dans son déroulement quand le second observe des indices et suit une procédure qui ne le contraint pas à respecter la chronologie de l'événement pourvu qu'il en examine les moindres détails. Le premier mémorise ce qu'il a vu sans anticiper une

⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 182.

⁸ Jacques Derrida, conférence prononcée en juillet 1995 à l'Université de Louvain, citée par Luc Vigier, « Figure et portée du témoin dans la littérature du XX^e siècle » [en ligne], Atelier de théorie littéraire, [mis à jour le 11/11/2006], [consulté le 23/11/2012]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Figure_et_port%26eacute%3Be_du_t%26eacute%3Bmoin_au_XXe_si%26eacute%3Bcle

déposition alors que le second enregistre ce qu'il a observé pour le consigner dans un procès-verbal. À la charnière de ces deux catégories, Dulong en établit une troisième, celle de témoin historique, qu'il définit comme « un témoin oculaire qui décide de devenir témoin instrumentaire » et qui désigne « les auteurs de documents, publiés ou non, décrivant, pour les dénoncer, les catastrophes humaines qui ont marqué la première moitié du 20^e siècle »⁹, à savoir les combats de la Première Guerre mondiale ainsi que les camps nazis et staliniens. Le témoin historique a ceci de particulier qu'il ne parle pas uniquement à ses contemporains mais qu'il s'adresse également aux générations futures : pour Dulong, son discours a donc « une portée potentiellement universelle¹⁰ ». Pour s'en convaincre, il n'est que de penser à la démarche de Maurice Genevoix dans *Ceux de 14* (1949), à celle de Primo Levi dans *Si c'est un homme* (1947) ou à celle d'Alexandre Soljenitsyne dans *L'Archipel du goulag* (1973-1976). Chacune de ces œuvres remplit les quatre missions que s'assigne le témoin historique : la déposition, l'éducation, la commémoration et la conjuration.

Si le témoin est à charge lorsqu'il dépose, il s'efforce de surmonter son ressentiment pour décrire les faits de manière claire et dépassionnée. D'après François Rastier, « il peut être pathétique, mais refuse le pathos¹¹ ». En touchant une autre sensibilité humaine, le témoin lui facilite l'appréhension de la réalité historique qu'il décrit et peut changer sa perspective sur l'événement¹². La fonction éducative du témoignage historique repose sur le fait que le témoin présente son expérience comme exemplaire : passant du particulier au général, il tire un enseignement du passé et fait porter la leçon au futur. Des titres comme *Si c'est un homme* et *L'Espèce humaine* de Robert Antelme (1957) proposent une interrogation didactique sur la nature de l'humanité adressée aux contemporains et à leurs descendants. De là procède ce que l'on a appelé « le devoir de mémoire ». Bien que destiné aux vivants, le témoignage historique vise à honorer les morts car ils « ont donné au témoin la force de dépasser la honte, la volonté d'oubli, la hantise, et lui ont conféré la mission qui justifie à ses yeux sa survie¹³ », comme l'écrit Rastier. L'hommage funèbre prend donc la forme de l'épithète et le témoignage est à lire comme un monument. En témoignant, le survivant

⁹ Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? » [en ligne], *Vox Poetica*, [consulté le 16/11/2012]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ François Rastier, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, n° 159, 2010, « Écrire l'histoire », p. 115.

¹² Renaud Dulong rapporte l'expérience de sa collègue, Carole Dornier, dont la perspective sur la famine de 1709 dans la campagne française a été bouleversée par la lecture du témoignage d'un voyageur de passage : « ce n'était plus seulement un fait historique, mais un malheur frappant des semblables » (Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », art. cit.).

¹³ François Rastier, « Témoignages inadmissibles », art. cit., p. 118.

entend enfin conjurer la culpabilité d'avoir survécu qui s'exprime plus ou moins implicitement par la tentation d'oublier l'hécatombe des charniers et par la crainte d'être hanté par les spectres de ses camarades disparus. Parce qu'il a survécu, le témoin porte la parole des victimes et accomplit ainsi un devoir à leur égard. François Rastier insiste sur ce point décisif :

Sans ce devoir, le témoignage ne se distinguerait pas d'une fiction littéraire, fût-elle écrite par un survivant, ou d'un document historique comme le sont les écrits autobiographiques des bourreaux, qui peuvent avoir valeur en justice mais ne relèvent pas du genre du témoignage littéraire¹⁴.

La littérature de témoignage¹⁵ a donc un statut hybride très particulier puisque, en même temps qu'elle emprunte à la littérature et à l'histoire, elle ne se réduit pas aux caractéristiques majeures que l'on prête à ces deux disciplines : la fiction et le document. La dette acquittée par le témoin historique ainsi que sa volonté de toucher les hommes qui viendront après lui confèrent à son témoignage une inflexion monumentale, à comprendre dans le sens de la distinction que font les historiens entre le document et le monument. Jacques Le Goff¹⁶ définit le monument comme un message solennel et édifiant adressé aux contemporains et aux générations futures : ce peut être une stèle célébrant une bataille, une oraison funèbre, une chronique rapportant la vie d'un personnage public ou un texte institutionnel comme la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. Adressé aux seuls contemporains, le document a une portée plus limitée : l'article de presse, la lettre ou le décret accomplissent leur office dès leur publication, leur lecture ou leur application. C'est pourquoi le témoignage oculaire s'apparente à un document. C'est également pourquoi le caractère monumentale du témoignage historique est problématique car le témoin risque de substituer une analyse globale à sa relation autobiographique. Si le témoin historique parvient à concilier le récit factuel de son expérience avec une interprétation de l'événement qu'il raconte, c'est qu'il entend remédier à l'ignorance de son lecteur dont les représentations sont inadaptées à ce qu'il lui découvre. La dimension monumentale

¹⁴ François Rastier, « L'art du témoignage », dans Carole Dornier, Renaud Dulon (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 161.

¹⁵ Lorsque la littérature de témoignage est le fait de rescapés des camps, on parle également de littérature concentrationnaire. L'une comme l'autre se distinguent du témoignage juridique en ce qu'elles sont à l'initiative du témoin. Ces dépositions reposent sur l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste (alors qu'un témoin en justice n'est pas nécessairement l'auteur ni la victime de l'événement dont il témoigne) et comportent une adresse au lecteur de manière à prendre à témoin la collectivité humaine (et non plus seulement les membres d'un tribunal).

¹⁶ Jacques Le Goff, « Documento/monumento », *Enciclopedia*, vol. 5, Turin, Einaudi, 1978, p. 38-48.

de *Si c'est un homme* se lit par exemple dans des passages visant à rendre intelligible l'inintelligible :

Son regard ne fut pas celui d'un homme à un autre homme ; et si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard, échangé comme à travers la vitre d'un aquarium entre deux êtres appartenant à deux mondes différents, j'aurais expliqué du même coup l'essence de la grande folie du Troisième Reich¹⁷.

Primo Levi montre que le caractère exceptionnel de l'entreprise d'extermination complique le témoignage. Le témoin doit trouver le moyen de décrire cette réalité indicible en la contournant tout en s'assurant qu'elle est comprise par un lecteur qui n'en a pas fait l'expérience. L'auteur signale ainsi au lecteur qu'il doit chercher le sens dans un au-delà des mots et il l'invite implicitement à dépasser la description factuelle de la vie du camp pour tenter d'imaginer l'inimaginable. L'essence monumentaire du témoignage historique révèle en outre son rapport étroit à la mémoire, sensible dans l'étymologie de *monument*, dont la racine latine *mens*, « l'esprit », est commune à *monumentum* et à *memini*, « se souvenir¹⁸ ».

L'histoire du temps présent se prête tout particulièrement à la rencontre du témoin et de l'historien car la vocation mémorielle du témoignage s'est affirmée avec l'étude des deux guerres mondiales, dont la seconde « a inauguré, selon Henry Rousso, un nouveau type de relations entre la mémoire savante [...] et la mémoire individuelle ou la mémoire associative¹⁹ ». Le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1961, dans lequel Annette Wieviorka voit « l'avènement du témoin²⁰ », a consacré le témoignage oral, également requis en France lors des procès de Klaus Barbie (1987), de Paul Touvier (1994) et de Maurice Papon (1997-1998), où Juifs et résistants furent appelés à la barre²¹. Au cours de cette période, la fondation créée par Steven Spielberg après le tournage de *La Liste de Schindler* (1993) a recueilli le témoignage oral de dizaines de

¹⁷ Primo Lévi, *Si c'est un homme* [1947], trad. fr. M. Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987, p. 113. Cité par Renaud Dulong, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations*, n° 13, 2002|1, p. 187.

¹⁸ Ce rapprochement est particulièrement sensible dans l'avertissement des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, où *monument* a précisément le sens de « témoignage » pour désigner le livre lui-même dans son rapport au souvenir : « je vous conjure [...] de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis » (*Les Confessions* [1782-1789, posth.], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 4). Il est donc au fondement du genre autobiographique et des autres genres de l'écriture de soi.

¹⁹ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 301.

²⁰ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 82.

²¹ Lors de ces procès, des historiens furent également appelés à la barre, mais avec un statut hybride, qui incita certains d'entre eux à refuser de témoigner : appelés en tant qu'experts, ils étaient néanmoins entendus comme témoins au sens judiciaire du terme. Le témoignage des historiens se distingue toutefois de celui des survivants car il repose sur l'histoire alors que le second se fait au nom de la mémoire.

milliers de rescapés de la Shoah, mais elle a éclipsé le survivant au profit du concept de transmission²², imposant l'impératif social du devoir de mémoire²³. La perspective était quelque peu différente pendant et après la Première Guerre mondiale, lorsque fleurirent ce que l'on n'appelait pas encore les témoignages.

Le premier à employer le terme est un ancien poilu, Jean Norton Cru, qui entreprend de répertorier et d'évaluer trois cent quatre ouvrages écrits entre 1915 et 1928, qu'il classe en cinq catégories : les journaux, les souvenirs, les réflexions, les lettres et les romans. *Témoins* paraît en 1929 et les conclusions de cette somme sont résumées l'année suivante sous le titre *Du témoignage*, qui érige le témoignage en un genre à part entière, quinze ans avant qu'Élie Wiesel en revendique la paternité²⁴. Le travail de Cru montre que la réflexion critique est consubstantielle au genre car il signale les meilleurs récits et traque les légendes nées dans la presse que l'on retrouve dans certains écrits de poilus. Son projet est guidé par l'utopie politique d'éradiquer la guerre en en révélant toutes les horreurs sans les exagérer. Cette exigence éthique bannit l'idéalisation et le recours au mythe dont de trop nombreux témoins sont friands, laissant l'imaginaire commun prendre le pas sur la réalité vécue au front. Le témoin n'évite cet écueil que s'il raconte fidèlement *sa* guerre sans prétendre donner une vision panoramique de *la* guerre, impossible pour l'officier comme pour le simple soldat. Selon Cru, le témoin ne peut bien voir, ne peut voir précisément, que s'il voit peu, à l'échelle de son unité car les états-majors, cantonnés loin des lignes, ne peuvent avoir une bonne connaissance des faits, d'autant que les rapports adressés aux supérieurs sont souvent enjolivés pour ne pas les mécontenter :

On objectera que l'histoire d'une section ou d'une compagnie, servant de cadre à l'histoire du témoin, est un fait insignifiant dans une guerre de plusieurs millions d'hommes. Elle est au contraire très significative, car elle nous montre ce qui était vrai de toutes les compagnies, de tous les individus. [...] On objectera encore que ces souvenirs contiennent trop peu de faits dits militaires [...]. C'est vrai, et cela est même fort heureux. Gardons-nous des souvenirs personnels trop riches en faits et qui prennent l'allure d'une histoire ; voilà un témoin qui veut nous en imposer et qui raconte surtout ce qu'il n'a pas vu²⁵.

²² Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, *op. cit.*, p. 144.

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ « Si les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains la correspondance et la Renaissance le sonnet, notre génération a inventé un nouveau genre littéraire, le témoignage. » La formule est citée dans plusieurs études consacrées au témoignage mais toujours sans référence. Voir par exemple François Rastier, « L'art du témoignage », *art. cit.*, p. 157 ou Charlotte Lacoste, « L'invention d'un genre littéraire : *Témoins* de Jean Norton Cru », *Texto !*, vol. XII, n° 3, juillet 2007, p. 1.

²⁵ Jean Norton Cru, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997 [1930], p. 41-42.

La description de ce que les anonymes vivent au quotidien – « le manger, le boire, les lettres, les colis, les poux, les rats, la pluie, la boue, les corvées de nuit, la permission²⁶ » – et de ce qu'ils ressentent fait la qualité de leurs témoignages ; les meilleurs émanent donc des témoins qui sont restés le plus longtemps au front et qui s'expriment à la première personne du singulier ou, plus communément, du pluriel, au nom des copains morts et vivants. À l'inverse, les mauvais témoins trahissent ce qu'ils ont vécu en ressassant les mêmes clichés ravissant le lecteur des caractéristiques supposées de la vie au front. C'est pourquoi Cru appelle à s'affranchir des artifices littéraires qui dénaturent l'expérience vécue et transmettent une image trompeuse de la guerre en multipliant les scènes sensationnelles – parmi lesquelles la charge de cavalerie et le combat à la baïonnette – et en abusant d'une prétendue couleur locale où l'argot, la grossièreté et la verve humoristique du poilu figurent en bonne place. Cru estime en outre que tous les témoins ne sont pas fidèles aux faits parce que tous ne partagent pas les mêmes qualités d'observateur ou d'écrivain. Pour évaluer un témoignage, il analyse plusieurs données, comme la date de rédaction du témoignage, le temps que le témoin a passé au front, la coïncidence entre le récit et la biographie de l'auteur ainsi que la présence ou l'absence de certains motifs. Il en conclut que tous les genres ne se valent pas : les journaux sont bien moins sujets que les romans au développement de lieux communs épiques. Il dénonce également l'intoxication littéraire produite par *Le Feu* (1916) : paru en feuilleton et lu dans les tranchées, il influence les témoins qui suivent les cadres définis par Barbusse au lieu de se fonder sur leur observation personnelle. La publication de *Témoins* entraîne une bataille critique car les auteurs de premier plan comme Barbusse, Dorgelès ou Paulhan y sont dépréciés pour les inexactitudes et les légendes qu'ils contribuent à accréditer. En retour, Cru essuie la fureur du monde littéraire qui considère la démocratisation de l'écriture comme une chimère et qui prétend faire œuvre de témoin en racontant *la* guerre. Les critiques littéraires se joignent aux auteurs pour clamer que la vérité du roman est supérieure à la réalité des faits mais Cru reçoit le soutien d'universitaires comme Pierre Renouvin, Albert Thibaudet ou Benjamin Crémieux qui, comme lui, sont habitués à employer les mêmes méthodes que les historiens positivistes sur les témoignages²⁷.

Le manque de considération qui affecte les témoignages des anonymes, beaucoup moins lus que les romans des poilus illustres, frappe également ceux des

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ Charlotte Lacoste, « Le témoignage ou la guerre jugée. Genèse d'un genre littéraire », conférence du 21 janvier 2014 au Collège de France. URL : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2014-01-21-17h30.htm>

rescapés des camps après la Seconde Guerre mondiale, qui ne sont ni lus ni crus. La primeur accordée au roman est dénoncée par l'ancien déporté Jean Cayrol qui déplore que Robert Merle rencontre plus de lecteurs avec *La mort est mon métier* (1952) que Robert Antelme avec *L'Espèce humaine*, alors que le premier n'a pas vécu le Lager :

Or, l'expérience concentrationnaire est une expérience intransmissible, solitaire, instable ; elle se vit ou elle se meurt ; elle ne peut être la trame achevée d'un roman, avec des arrangements d'écriture et une pensée simplement consciencieuse²⁸.

Les arguments de Cru se retrouvent sous la plume de Cayrol. Bien que la fin des années 1950 marque la (re)parution de témoignages importants – outre *L'Espèce humaine* (1957), il faut noter la réédition italienne de *Si c'est un homme* (1958) et la traduction française de *La Nuit* d'Élie Wiesel (1958) –, bien que *La Question* (1958) amène le genre sur le devant de la scène éditoriale française, les témoignages suscités par la guerre d'Algérie sont peu entendus et, à l'exception de celui d'Henri Alleg, ils sont aujourd'hui oubliés²⁹. Charlotte Lacoste et Frédérik Detue remarquent que tous les témoins n'ont pas bénéficié de la même reconnaissance et ils invitent à reconsidérer l'expression consacrée d'« ère du témoin » inventée par Annette Wieviorka en soulignant que les témoins les plus connus « semblent désormais valoir métonymiquement pour tous les autres, alors même que le genre récuse ce type d'emblématisme³⁰ ». Ils en appellent donc à une étude systématique des textes écrits par les témoins, condition *sine qua non* pour que le témoignage soit reconnu en tant que genre.

Les reproches qu'adresse Jean Norton Cru à certains romanciers ne constituent cependant pas une attaque en règle contre le roman car il reconnaît au genre des qualités dès lors que les écrivains y transposent leur vécu. Ainsi retient-il *Clavel soldat* de Léon Werth (1919), *La Percée* de Jean Bernier (1920), *Le Sel de la terre* de Raymond Escholier (1924) ou encore *Les Suppliciés* de René Naegelen (1927), qu'il trouve

²⁸ Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », *Esprit*, 21^e année, n° 201, avril 1953, p. 576.

²⁹ Benjamin Stora a bien entrepris de les recenser, avec tous les autres ouvrages parus sur la guerre d'Algérie, mais les témoignages qu'il inventorie ne sont, pour la plupart, pas réédités. Voir notamment Benjamin Stora, *Le dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie : romans, nouvelles, poésie, photos, histoire, essais, récits historiques, témoignages, biographies, mémoires, autobiographies. 1955-1995*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; Benjamin Stora, *Le livre, mémoire de l'histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Le Préau des collines, 2005 ; Benjamin Stora, Tramor Quemeneur, *Mémoires d'Algérie. Lettres, carnets et récits des Français et des Algériens dans la guerre. 1954-1962*, Paris, Libro, 2014.

³⁰ Ce sont les mots de l'appel à contributions du numéro d'*Europe* intitulé « Témoigner en littérature », n° 1041-1042, janvier-février 2016, dont le texte est en ligne : http://www.fabula.org/actualites/1914-2014-un-siecle-de-temoignages_57136.php [consulté le 29/06/2016].

« justes parce que les auteurs ont renoncé à la liberté d'invention, ont raconté fidèlement leur campagne avec toutes précisions de temps et de lieu, et n'ont introduit un élément fictif que dans ce qui ne touche pas aux faits et aux sentiments de leur expérience du combat³¹ ». Toutes ces œuvres, qualifiées un peu approximativement de « romans autobiographiques³² », consacrent la figure du témoin-romancier, « nouveau venu dans le monde des lettres³³ », dont Joseph Kessel est un autre exemple. Cru loue en effet la qualité documentaire de *L'Équipage* (1923) en dépit de son intrigue sentimentale, « problème plus que banal dont abusent les romanciers » :

L'art de Kessel, son souci des petits détails techniques ou professionnels peu connus en dehors du monde de l'aviation, la vie dont il a animé ce groupe d'hommes qui constitue une escadrille, font de ce roman un véritable document sur l'aviation de 1918. [Kessel] se contente de nous peindre un tableau : la vie de l'escadrille au camp et en l'air³⁴.

Cet éloge passe sur le fait que le roman est écrit à la troisième personne du singulier, et non à la première comme *Clavel soldat* par exemple, et qu'il ne répond pas strictement au critère autobiographique édicté par Cru car, si Kessel s'inspire de sa vie au sein d'une escadrille, il ne rapporte pas pour autant sa « campagne avec toutes précisions de temps et de lieu » bien que Jean Herbillon soit observateur aspirant, comme l'était Kessel à partir de 1917. Cru fait preuve de souplesse parce qu'il apprécie que Werth et Kessel soient restés fidèles « aux faits et aux sentiments de leur expérience du combat » tout en les transposant. C'est ce qui confère à leur roman un caractère documentaire³⁵.

À envisager le corpus à la lumière des définitions de Jean Norton Cru et de Renaud Dulong, force est de constater qu'il n'y répond qu'imparfaitement et inégalement. Si l'on ne devait retenir que les textes à la première personne où l'auteur est acteur ou victime de la guerre, seuls seraient éligibles *La Promesse de l'aube*, *Les Noyers de l'Altenburg* et *Antimémoires* ; encore ces textes feraient-ils regimber Cru pour la part de romanesque qu'ils comportent tous³⁶. À cet ensemble il faudrait ajouter

³¹ Jean Norton Cru, *Du témoignage*, op. cit., p. 99-100.

³² *Ibid.*, p. 100.

³³ *Ibid.*, p. 97.

³⁴ Jean Norton Cru, *Témoins*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006 [1929], p. 624. Signe de l'intérêt suscité par l'ouvrage, il a paru dans une nouvelle édition, chez Eurédit, en 2015.

³⁵ Sauf indication contraire, le terme sera à entendre au sens courant, bien que l'acception que lui donne Le Goff pourrait s'appliquer ici car l'historien, considérant le monument comme un document anonyme, analyse le témoignage historique comme s'il était un témoignage instrumentaire.

³⁶ À titre d'exemple, le très long chapitre dans lequel Malraux, alias le colonel Berger, raconte sa résistance dans *Antimémoires* (II, 6) correspond à ce que dénonce Cru car il fait se succéder des scènes attendues : embuscade, arrestation, simulacre d'exécution, interrogatoire, transfert du blessé qui attire la compassion des civils, discussion de prisonniers en argot, torture des codétenus et libération de la prison sous le commandement de Berger-Malraux.

les romans, à la troisième personne, d'inspiration autobiographique – *L'Équipage* donc, mais aussi *L'Espoir* et son adaptation cinématographique ainsi que « *Non* » – et, de manière plus ponctuelle, les textes factuels où les auteurs évoquent parfois leur guerre – *Ode à l'homme qui fut la France* et la suite du cycle mémorial malrucien (*Oraisons funèbres*, *Les chênes qu'on abat...* et *Lazare*). Comme Kessel dans *L'Équipage*, Malraux transpose sa guerre quand il aborde l'aviation dans *L'Espoir*, le camp de Chartres où il a été prisonnier dans *Les Noyers de l'Altenburg* et la résistance du colonel Berger, son nom de guerre, dans *Antimémoires* et dans « *Non* ».

Ces textes sont toutefois débordés par des récits visant à donner une vision plus large de la guerre à partir d'événements que les auteurs n'ont pas vécus eux-mêmes. Dans *L'Espoir*, cela est marqué par le passage d'un front à un autre pour couvrir les batailles les plus importantes du premier quart de la guerre civile, du siège de l'Alcazar à la défense de Madrid et de la bataille de Guadalajara aux combats aériens dans la sierra de Teruel. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, ce sont les épisodes des gaz sur la Volga en 1915 et de la fosse à char en 1940. Dans *Antimémoires*, c'est l'évocation de la progression des Alliés après le débarquement ainsi que les stratégies contradictoires de De Gaulle et d'Eisenhower. Et dans « *Non* », il est question de l'arrestation de Jean Moulin et des camps de concentration.

Gary, lui, s'évertue dans *La Promesse de l'aube* à évacuer sa guerre et à démythifier la guerre en général bien qu'en citant ses camarades résistants, il en entretienne le souvenir. Il explique son refus d'écrire sur sa guerre et sur ses camarades dans *La nuit sera calme* :

J'ai horreur du genre ancien combattant à perpette. La vie, c'est fait pour recommencer. Je ne me réunis pas, je ne commémore pas, je ne rallume pas. Mais c'est en moi et c'est moi. [...] Je pense à eux sans aucune espèce de tristesse, sans dalle funéraire, sans à genoux. Je souris quand je pense à eux. [...] Je n'ai jamais voulu en faire des livres. C'est leur sang, leur sacrifice et ils ne sont pas tombés pour des gros tirages³⁷.

En dépit de sa fermeté, Gary envisage de rompre son vœu en écrivant un livre en hommage aux Compagnons de la Libération dans les années 1970, alors que ses frères d'armes disparaissent les uns après les autres, suivant dans la tombe le général de Gaulle, mort en 1970, et Malraux, mort en 1976. En tant que survivant, Gary ressent le besoin de témoigner et accepte la commande de Jean-Claude Lattès mais le projet ne voit finalement pas le jour. À la place de l'ouvrage sur les Compagnons, Gary écrit *Les*

³⁷ Romain Gary, *La nuit sera calme* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 94-95.

Cerfs-volants : le témoignage s’efface au profit d’une peinture de la Résistance, mais le romancier fait réserver un tirage spécial du roman à chaque Compagnon encore en vie. Le Chancelier de l’Ordre de la Libération admire dans ce roman « l’exceptionnelle valeur de témoignage sur une époque cruelle et pourtant passionnante³⁸ ». Le sens trivial de *témoignage* employé ici implique que *Les Cerfs-volants*, au même titre que les autres romans de Gary sur la Résistance, enrichit le travail de mémoire sur la Seconde Guerre mondiale même si l’auteur lui-même reste à distance de son sujet parce que, comme l’écrit Kerwin Spire, « le combat de l’écrivain prend le pas sur le récit du combattant³⁹ ». Il peut alors donner une vision d’ensemble de la guerre dès lors qu’elle ne le concerne pas personnellement.

Dans *Éducation européenne* par exemple, il peint un groupe de partisans polonais qui lutte contre l’occupant nazi mais les personnages du roman s’entretiennent de la bataille de Stalingrad et, à la faveur d’une nouvelle enchâssée, de la résistance des bourgeois de Paris. Kessel fait la même chose dans *L’Armée des ombres* puisque sa maigre expérience d’agent de liaison et de transporteur clandestin entre l’automne 1941 et l’hiver 1942 n’a pu lui servir que marginalement et, de fait, ce n’est pas son histoire qu’il raconte mais celle d’un réseau entier dont le chef, Gerbier, a une vision panoramique de la résistance. Cet élargissement systématique du point de vue – dans les textes que Cru retiendrait comme dans ceux qu’il exclurait – n’incite pas à considérer Kessel, Malraux et Gary comme des témoins, en tout cas pas comme des auteurs de témoignage au sens où Charlotte Lacoste et Frédéric Detue le définissent, à la suite des travaux de Dulong et de Cru. Pourtant la portée documentaire⁴⁰ de leur œuvre, celle-là même qui est reconnue à *L’Équipage* dans *Témoins*, se retrouve aussi bien dans la transposition de leur expérience personnelle que dans leur connaissance des hommes et des événements dont ils ont été contemporains. Quand ils ne témoignent pas en leur nom – lorsque Kessel et Gary décrivent le quotidien de la Résistance française ou que Malraux peint le siège de l’Alcazar auxquels ils n’ont pas participé –, tous trois sont témoins de leur époque au sens où la part documentaire de leurs récits repose malgré tout sur du vécu, celui des acteurs qu’ils relaient⁴¹. Ainsi, en assistant à de nombreux

³⁸ Archives du musée de l’Ordre de la Libération, dossier personnel de Romain Gary, lettre du Général d’Armée Jean Simon à Gallimard, 16 avril 1980. Cité par Kerwin Spire, « Des Compagnons de la Libération aux Justes parmi les Nations », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 80.

³⁹ Kerwin Spire, « Des Compagnons de la Libération aux Justes parmi les Nations », art. cit., p. 85.

⁴⁰ Cette expression désigne le fait que le témoignage, comme le reportage, fait office de document dans la mesure où il devance la documentation qui n’a pas encore été ni constituée, ni écrite, ni archivée ou le fait qu’il est établi comme document pour ce qu’il contient d’informations sur l’événement, même lorsque la documentation est constituée et accessible.

⁴¹ Voir ci-dessous « L’auteur passeur de témoins », p. 62-72. Dans *L’Espoir*, Malraux s’est servi de coupures de presse qu’il avait recueillies (voir ci-dessous « L’art du recyclage », p. 80).

conflits, en participant à certains d'entre eux, en choisissant d'écrire à partir de leur expérience ou de celle de leurs camarades, Kessel, Malraux et Gary empruntent au genre du témoignage même s'ils ne répondent exactement à aucune des trois définitions proposées par Dulong : leur engagement combattant en Espagne ou pendant les deux guerres mondiales empêche en effet de voir en eux de simples témoins oculaires ; ils ne sont pas plus des témoins instrumentaires mandatés pour couvrir les événements qu'ils relatent – l'un des deux reportages du corpus est même improvisé – ; et plusieurs raisons paraissent leur dénier le titre de témoins historiques car, outre qu'ils n'ont pas connu l'horreur des tranchées ou de la déportation, les trois écrivains ne livrent pas de texte à la première personne pour instruire les générations futures.

On retrouve cependant dans leur démarche les autres invariants dégagés par Dulong : leurs compétences excédant celles du témoin oculaire, ils décident de rendre compte, à la façon méthodique du témoin instrumentaire, des catastrophes historiques qu'ils ont vécues, qu'ils décrivent et qu'ils dénoncent. C'est en ce sens qu'ils évoquent les dangers de la vie d'aviateur dans une escadrille au-dessus de la Marne, de Teruel ou de l'Afrique dans *L'Équipage*, *L'Espoir* et *La Promesse de l'aube* ou qu'ils dénoncent les exactions commises dans les camps par les nazis dans *Le Temps du mépris*, *La Passante du Sans-Souci* et *Les Racines du ciel*.

Puisque les œuvres retenues sont construites au moins en partie sur la vie des auteurs ou sur celle de leurs contemporains, il convient d'étendre la définition du témoin historique et de considérer comme tel non plus seulement une victime qui déposerait oralement ou un rescapé qui écrirait ce qu'il a subi mais tout auteur s'inspirant de son expérience ou de celle d'un tiers au cœur d'un événement historique de premier plan, comme acteur, combattant, victime, vainqueur⁴² ou spectateur averti au point de donner à son récit une valeur documentaire fiable. L'enjeu n'est pas de qualifier tout texte portant sur des événements historiques de témoignage – et surtout pas ceux qui sont écrits par des bourreaux. Il ne s'agit pas de faire des textes du corpus des témoignages à toute force – ce qu'ils ne sont pas –, mais de considérer leurs auteurs comme des témoins historiques dont certaines intentions rejoignent celles qui sont au fondement du texte de témoignage, ce qui participe de l'hybridation des genres⁴³. En conséquence, le témoin historique ainsi conçu fait œuvre de reporter et, placé au centre

⁴² Pour les spécialistes du genre, le statut de rescapé est constitutif du témoignage. Or il est des romans construits sur la base de témoignages de vainqueurs : ceux que Kessel a consultés pour écrire *L'Armée des ombres* n'étaient encore que des vainqueurs en puissance, mais pour *Le Bataillon du ciel* et *Les Mains du miracle*, ses sources avaient effectivement gagné la guerre. C'est pourquoi, il convient d'ajouter ces témoins particuliers qui confèrent au témoignage une fonction de célébration sans pour autant que le devoir de mémoire envers les disparus soit oublié (voir ci-dessous « Tombeau littéraire », p. 613-630).

⁴³ Voir ci-dessous « Le brouillage générique », p. 84-92.

d'une communauté, il remplit le programme que fixe le titre de l'anthologie journalistique de Kessel : *Témoin parmi les hommes*.

Dotées d'une préface qui en expose le contexte historique et la genèse, comme chaque reportage du recueil, les deux nouvelles regroupées dans *Pour l'honneur* forment des témoignages car elles rendent compte de l'expérience personnelle de Kessel qui transpose ce qu'il a vécu dans Barcelone insurgée en 1934 et dans la France occupée de 1940. Dans le reportage ayant inspiré *Une Balle perdue*, Kessel se peignait véritablement *parmi les hommes*, puisqu'il était l'un des personnages des "Francs-tireurs de Barcelone". Comme il disparaît dans la nouvelle, il se replace – et il place le lecteur à sa suite – *parmi les hommes* en prêtant son reportage aux hommes qu'il (re)crée, c'est-à-dire en l'intégrant au sein d'une histoire fictive dont les personnages inventés incarnent les idées et les faits qu'il a observés. La création *ex nihilo* des *Maudru* n'empêche pas que le processus fonctionne également pour ce texte, comme il est applicable à l'ensemble du corpus où Kessel, Malraux et Gary rendent compte du monde en reporters dès lors qu'ils entreprennent de transmettre, en la transposant, leur expérience personnelle de témoins historiques. C'est pourquoi même les œuvres qui s'inspirent le moins directement de la vie de leur auteur reposent, fût-ce de façon minimale, sur leur vécu. Exploitant les lieux dans lesquels il a servi pendant la Seconde Guerre mondiale, Gary situe *Les Racines du ciel* en Afrique Équatoriale Française⁴⁴ en imaginant largement une région qui lui était finalement peu familière⁴⁵ et il donne au héros l'apparence du sergent Dufour, affecté à la permanence de la centrale de l'aérodrome de Bordeaux-Mérignac, comme il le révèle dans *La Promesse de l'aube* :

Il m'observait, débraillé, le pantalon déboutonné, l'indignation, le mépris et l'insoumission marqués jusque dans sa braguette bâillante, avec ce front droit barré de trois lignes horizontales – et ce sont ses traits inoubliables que j'empruntai quelques quinze ans plus tard, lorsque je cherchais un visage à donner à mon Morel des *Racines du ciel*⁴⁶ [...].

En captant ces détails et en donnant de telles clés de lecture, Gary adopte la même démarche que Kessel. Malraux n'est pas en reste qui, à l'heure de publier son entretien avec le général de Gaulle, répare l'anomalie qu'il déplore dans la préface des *Chênes*

⁴⁴ Résolu à gagner l'Angleterre dès juin 1940, Gary s'envole pour l'Algérie, d'où il passe au Maroc puis, enfin, à Londres. Incorporé le 8 août 1940 dans les Forces Aériennes Françaises Libres, il sert en Afrique Équatoriale Française, en Libye, en Abyssinie et au Moyen-Orient dans le groupe de bombardement Lorraine, qui est rattaché à la Royal Air Force en avril 1943 pour des missions au-dessus de la France. Voir Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., chapitres 25-31, p. 183-239.

⁴⁵ Voir Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 145-147.

⁴⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1980 : éd. définitive], p. 282.

qu'on abat... : « nous ne connaissons aucun dialogue d'un homme de l'Histoire avec un grand artiste [car] [p]our qu'un entretien pût exister jadis, il eût été nécessaire [...] que celui qui le rapportait fût capable de le recréer⁴⁷ ». Le témoignage historique a donc partie liée avec la création littéraire dans la mesure où sa mise en récit s'accompagne nécessairement de la recomposition du vécu de l'auteur. Il en est de même lorsque l'auteur s'inspire du vécu d'autres témoins que lui-même et qu'il rompt la malédiction énoncée par Paul Celan : « Personne ne témoigne pour le témoin⁴⁸ ».

2. Le vécu des témoins

2.1. L'auteur passeur de témoins

Songeant au sens étymologique de *martyr*⁴⁹, Malraux envisage le témoin comme un acteur ou une victime de l'histoire ayant eu à souffrir de sa confrontation avec les événements. Le mot apparaît dans un message radiodiffusé en 1955 dans lequel l'ancien chef de la brigade Alsace-Lorraine rend ainsi hommage à ses hommes : « ils ont signifié quelque chose dont il convient que la France se souvienne aujourd'hui : ils ont été des TÉMOINS⁵⁰ ». Repris dans *Antimémoires* pour désigner les résistants – « notre signification ne venait pas de l'action de nos réseaux, mais de ce que nous avons été des *témoins*⁵¹ » –, le terme revient ensuite comme une antienne dans les années 1970, au gré des discours de l'ancien ministre, pour qualifier les résistants⁵² – et parfois les déportées⁵³ –, dans une période où la désacralisation de la Résistance est à l'œuvre. C'est que Malraux rejette le discours ambiant du début des années 1970, qu'Henry

⁴⁷ André Malraux, préface des *Chênes qu'on abat...* [1971], reproduite en notes dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1239-1240.

⁴⁸ Dernière strophe de « Gloire de cendres », dans *Reverse du souffle*, trad. fr. J.-P. Lefebvre, Paris, Le Seuil, 2003, p. 78. [« Niemand / zeugt für den / Zeugen », « Aschenglorie », *Atemwende*, 1967].

⁴⁹ À la suite de *martis* en grec, *martyr* signifiait « témoin » en latin.

⁵⁰ « Sur la brigade Alsace-Lorraine », cité en appendice dans André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 99. Les majuscules sont de Malraux.

⁵¹ André Malraux, *Antimémoires* [1967], dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 85. C'est lui qui souligne.

⁵² « Ils ont été des *témoins*. » ("Sur l'ordre de la Libération" (message de juin 1971), cité en appendice dans André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 101) ; « Mais vous avez été plus que des combattants : vous avez été des témoins. » ("Discours pour la commémoration des maquis à Durestal (Dordogne)" (13 mai 1972), *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 606) ; « nos camarades vous parlent par leur première défaite comme par leur dernière victoire, parce qu'ils ont été vos *témoins* » ("Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance" (discours prononcé sur le plateau des Glières le 2 septembre 1973), dans *Oraisons funèbres* [1971], *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 957). La formule revient également dans *Lazare* (1974), à propos de plusieurs scènes de fraternité qui émaillent les œuvres de Malraux : « Le sursaut des soldats de la Vistule a révélé en chacun le semblable qu'il devait combattre, et qu'il sauvait – le semblable de la mère espagnole qui se taisait pour embrasser son fils déchiqueté. Les Allemands de Bolgako, la vieille qui engageait sur la mauvaise route les Allemands de Hitler, ont été des *témoins*, au sens où le général de Gaulle le disait des Français libres... » (*Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 870-871). Chaque fois, c'est Malraux qui souligne.

⁵³ « Désarmées, hors de l'humanité, vous ne pouviez témoigner qu'en continuant à vivre. Et vous avez vécu. » ("Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation" (discours prononcé sur le parvis de la cathédrale de Chartres le 10 mai 1975), dans *Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 966).

Rouso appelle le « retour du refoulé⁵⁴ » et qui consiste à dénigrer la Résistance et à remettre en cause son influence dans la France de l'Occupation, à la suite du film de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié* (1971). Le discours résistancialiste de Malraux vise en effet à combattre l'idée selon laquelle les Français ont été majoritairement attentistes ou collaborateurs. Puisque sa stature lui permet de relayer le témoignage d'acteurs inaudibles, il est nécessaire que l'auteur-orateur se mue en porte-parole.

Bien que Kessel n'exprime pas ce souci, lui aussi est un passeur de témoins. Dans *L'Armée des ombres*, *Le Bataillon du ciel* et *Les Mains du miracle* comme dans *Le Temps du mépris*, les récits de témoins historiques qu'il a collectés servent de matrice et s'apparentent à des entretiens préparatoires menés par le romancier pour recueillir la matière du livre à venir. Ils n'apparaissent donc jamais en tant que témoignages et leurs données sont retravaillées avant d'être fondues dans le texte, leur reprise à la lettre étant impossible puisqu'aucun n'a jamais été consigné.

On sait pourtant qu'avant d'évoquer les camps de concentration dans *Le Temps du mépris*, Malraux avait fréquenté des réfugiés allemands, dont Manès Sperber, et surtout qu'il avait rencontré l'écrivain communiste allemand Willy Bredel à Moscou alors que celui-ci préparait le récit de ses treize mois d'internement⁵⁵. De même, Kessel mêla les témoignages de nombreux résistants de passage à Londres – Emmanuel d'Astier de la Vigerie, le colonel Rémy, Charles Gombault, Gilbert Védy, alias Médéric, Jacques Bingen, Marie-Madeleine Fourcade, Claude Hettier de Boislambert – dans *L'Armée des ombres*, avant de recueillir ceux des parachutistes du colonel Bourgoin pour *Le Bataillon du ciel*⁵⁶. Le processus est bien plus ponctuel dans *L'Espoir*

⁵⁴ Henry Rouso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 19. Étudiant le rapport changeant mais toujours traumatique des Français au régime de Vichy, Rouso dégage quatre phases qui sont autant de symptômes du syndrome : de 1944 à 1954, les Français font le deuil des séquelles de la guerre civile en pratiquant l'épuration et l'amnistie ; de 1954 à 1971, le souvenir de Vichy est minoré grâce au refoulement opéré par le mythe résistancialiste qui vise à renouer l'unité nationale ; de 1971 à 1974, le retour du refoulé remet en cause l'idée que toute la Nation a été résistante et fait ressurgir l'opposition entre deux mémoires irréconciliables ; de 1974 à 1987, l'obsession met en lumière les réminiscences de l'Occupation à la fois dans la mémoire juive et dans le débat politique. Dans *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Pluriel, 2013 [1994], Rouso fait le constat, avec Éric Conan, qu'entre ce livre et le précédent, de 1987 à 1994, l'obsession s'est « nourrie d'un double sentiment de culpabilité » (p. 12) pour avoir accepté Vichy puis n'avoir pas liquidé les séquelles de l'Occupation à la Libération. Lorsque l'ouvrage est réédité en 2013, les auteurs se demandent si le discours de Jacques Chirac reconnaissant la responsabilité de l'État français le 16 juillet 1995 devant le monument dédié aux victimes juives de la rafle du Vél' d'Hiv' n'a pas inauguré « une nouvelle étape de la mémoire de Vichy » (p. 322), celle de la « réparation [judiciaire, financière, politique et juridique] dont nous commençons à peine à voir le terme » (*ibid.*).

⁵⁵ Olivier Todd, *André Malraux : une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2001], p. 262.

⁵⁶ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 579-580, 585. Voir aussi le passage que Kessel consacre à certains d'entre eux dans un article paru vingt ans après l'appel du 18 Juin : « Les Français de Londres », *Témoin parmi les hommes*, t. VI, « Les instants de vérité (1956-1964) », *op. cit.*, p. 122.

que Malraux écrit à partir de ses souvenirs personnels et des témoignages de ses camarades, Paul Nothomb et Raymond Maréchal notamment.

Contrairement à ses aînés, Gary n'a guère recouru au témoignage que de façon indirecte et encore plus exceptionnelle, par le biais d'une lecture qu'il ne signale nulle part. Pour composer le personnage de Minna qui apparaît dans *Les Racines du ciel*, il n'a interrogé aucun témoin mais il s'est fondé sur le journal que tint une Berlinoise anonyme entre avril et juin 1945 alors que la ville était prise par les Russes. Julien Roumette révèle que ce succès de librairie, qui n'échappa pas à l'écrivain, parut aux États-Unis sous le titre *A Woman in Berlin* deux ans avant le roman de Gary⁵⁷.

Le romancier n'est cependant pas seul à recomposer des témoignages : Malraux retravaille les confidences d'anciens déportés dans *Antimémoires* et, de façon plus systématique dans *Les chênes qu'on abat...*, son dernier entretien avec le général de Gaulle. Aucun compte n'est tenu des propos échangés en tête-à-tête, comme le prouvent les nombreuses révisions que Malraux fait subir au texte, dont la plus significative est l'ajout d'une trentaine de pages au moment de son intégration dans *Le Miroir des limbes*⁵⁸. Dans *Les Mains du miracle*, Kessel se livre au même travail, relatant la vie de Félix Kersten d'après les nombreux entretiens qu'il a eus avec l'ancien médecin de Himmler. Tous ces textes sont construits à partir de témoignages oraux jamais consignés qui permettent à l'auteur de faire fi de son absence sur les lieux qu'il évoque et tous ressortissent à l'histoire immédiate, même *Les Mains du miracle* et *Antimémoires* pourtant rédigés et publiés quinze et vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette démarche complète, anticipe ou supplée celle de l'historien qui a pâti de ce que le rôle assigné au témoin a parfois été confondu avec le sien. Pourtant Jean Norton Cru, qui considérait le témoignage comme une « déposition devant l'histoire⁵⁹ », entendait donner une base de travail aux historiens et en aucun cas se substituer à eux. Mais la concurrence s'est instaurée plus fortement encore entre les procès Eichmann et Papon, comme le regrette Annette Wieviorka :

La brouille actuelle que l'on discerne parfois entre témoins et historiens provient aussi probablement largement du brouillage récent des scènes où chacun se déploie [...]. Les témoins, comme les historiens, sont désormais convoqués dans

⁵⁷ *Une femme à Berlin*, Paris, Gallimard, 2006 [*A Woman in Berlin* (1954)]. Cité par Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 174-175.

⁵⁸ Marius-François Guyard, notice du *Miroir des limbes*, dans André Malraux, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1133-1134.

⁵⁹ Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 553.

les mêmes lieux : les prétoires, les médias (télévision et radio), les salles de classe. Ils s'y trouvent bien souvent en rivalité⁶⁰.

Le conflit et la dilution de la frontière entre le témoin et l'historien ont eu pour conséquence de laisser croire que le témoin était « l'élément essentiel du processus d'élaboration de l'histoire, l'historien n'apparaissant plus que comme un médiateur⁶¹ », comme l'écrit Jean-François Soulet. Chez Kessel et Malraux, il n'est pas question de cette rivalité car, pour eux comme pour les historiens du temps présent, l'histoire commence par le témoignage. Ils sont en cela les héritiers d'Hérodote. En attendant que les spécialistes étudient les camps de concentration, la Résistance ou les missions spéciales qui ont contribué à libérer la France, Kessel et Malraux se font les historiens de leur temps en collectant puis en relayant les témoignages des acteurs de l'histoire. Les témoins sont donc des auxiliaires qui apportent des informations de première main, mais en aucun cas ils ne concurrencent ni ne remplacent l'historien. Le vécu se révèle une base de travail commune à l'écrivain et à l'historien mais comme celui-ci est « quelque peu en retard (à peine) sur le cinéma ou la littérature⁶² », comme en convient Henry Rousso, il lui arrive d'être devancé par un auteur écrivant en plein événement, ou juste après, sans autre archive que des témoignages oraux qu'il consigne par écrit.

Généralement, Kessel et Malraux font précéder leurs textes d'un discours d'escorte qui vaut comme protestation d'authenticité. La préface du *Temps du mépris* reste évasive sur les sources utilisées – tout comme la dédicace de l'édition originale : « AUX CAMARADES ALLEMANDS qui ont tenu à me faire transmettre ce qu'ils avaient souffert et ce qu'ils avaient *maintenu*, CE LIVRE, QUI EST LE LEUR⁶³ » – et à ce titre Malraux n'est guère convaincant lorsqu'il répond à « ceux qui croient [s]a documentation trop rapide⁶⁴ ». À l'inverse, la franchise de Kessel, qui remercie le « Colonel BOURGOIN et ses parachutistes, dont les témoignages [lui] ont permis d'appuyer une œuvre d'imagination sur la vérité de l'histoire et la force de l'épopée⁶⁵ », met en valeur les témoins et accrédite ainsi la portée documentaire du *Bataillon du ciel*. S'il était moins précis dans la préface de *L'Armée des ombres* – « Les sources sont nombreuses et sûres⁶⁶ » –, c'est parce que le contexte de publication du roman imposait

⁶⁰ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 168.

⁶¹ Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate*, op. cit., p. 151.

⁶² Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 302.

⁶³ André Malraux, *Le Temps du mépris*, Paris, Gallimard, 1935, p. 15. Cette dédicace n'est pas signalée en Pléiade, alors qu'elle figure à sa place originale, après la préface, dans l'édition Skira de 1945.

⁶⁴ André Malraux, préface du *Temps du mépris* [1935], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 775.

⁶⁵ Joseph Kessel, préface du *Bataillon du ciel* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 7.

⁶⁶ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres* [1943], Paris, Presses Pocket, 1972, p. 5.

la prudence et la discrétion pour ne pas mettre la vie des témoins en danger. Loin d'être superflue, la démarche sert de caution historique pour contrebalancer la part fictive du roman et en renforcer ainsi le caractère documentaire. C'est pourquoi Kessel proclame : « Je ne me suis pas senti le droit ou la force de dépasser la simplicité de la chronique, l'humilité du document⁶⁷. » Les termes choisis visent à tirer le texte vers le témoignage et à l'éloigner de la fiction, comme dans une lettre de l'auteur à son frère où il prend soin d'éviter d'employer le mot *roman* pour qualifier *L'Armée des ombres* : « J'ai terminé un livre sur la Résistance qui m'a coûté un mal infini⁶⁸ ». Albert Camus emploie un procédé et un vocabulaire comparables dans le prologue de *La Peste*, qui paraît à la même époque, mais dans un but différent. En se qualifiant d'« historien » et de « chroniqueur »⁶⁹, le narrateur, qui ne dévoilera son nom que dans le dernier chapitre, accrédite par avance son témoignage et les documents qu'il va produire : « son témoignage d'abord, celui des autres [...] personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains⁷⁰ ». Cette démarche semble contredire l'épigraphe du roman – « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas⁷¹. » – mais la citation de Daniel Defoe établit un rapport entre la chronique réaliste et l'épidémie imaginaire qui permet à Camus, selon Jacqueline Lévi-Valensi, de « dévoiler la réalité [plutôt que de] la prendre comme point de départ⁷² ». En présentant, en 1947, un témoignage prétendument historique sur une peste inventée, le romancier évoque en réalité l'Occupation, le génocide juif et la Résistance. À la fin du roman, le docteur Rieux, que Jeanyves Guérin qualifie d'« homme-mémoire de la peste⁷³ », révèle qu'il en est le narrateur et se désigne comme un « témoin de bonne volonté », bien qu'il ajoute avoir « pris

⁶⁷ *Ibid.*, p. 6. Dans la préface de l'édition américaine, l'écrivain récusé encore plus fermement tout recours à l'ornement littéraire pour ne pas risquer d'être accusé d'affabuler. Kessel y fait des ajouts et des corrections qui ont vocation à accentuer le caractère authentique et le ton documentaire du récit. « Les sources sont nombreuses et sûres » (*ibid.*, p. 5) devient ainsi « Les sources de ces études sont nombreuses et sûres. » (Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, New York, Pantheon Books, 1944, p. 7). Plus loin le « récit [qui] attache à la réalité » (préface, p. 6) est corrigé en « récit véridique » (« Avertissement », p. 8) et « sources » (« Avertissement », p. 8) remplace « voix » (préface, p. 6).

⁶⁸ Joseph Kessel, lettre du 16 octobre 1943 à Georges Kessel. Cité par Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 589.

⁶⁹ Albert Camus, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Daniel Defoe, préface du troisième volume de *Robinson Crusoé*. Cité par Camus en épigraphe de *La Peste* (*ibid.*, p. 7).

⁷² Jacqueline Lévi-Valensi, introduction aux *Œuvres complètes* de Camus, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2006, p. XLIV.

⁷³ Jeanyves Guérin, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris, Champion, 2013, p. 164.

délibérément le parti de la victime »⁷⁴. Pour Lévi-Valensi, le chroniqueur est devenu témoin de la défense car « du témoignage *sur* des événements, [il est passé] au témoignage “*en faveur* [des] pestiférés”⁷⁵ », c’est-à-dire à un témoignage au profit de tous les hommes. Camus invente donc le témoignage du docteur Rieux qu’il fait passer pour vrai au sein du roman alors que chez Kessel c’est hors de la diégèse qu’est authentifié le témoignage, bien réel lui. Chacun à leur manière, ils réalisent ce que Marc Bloch appelle un « procès-verbal de l’an 1940 » en ouverture de *L’étrange défaite*⁷⁶.

Comme une simple préface ne suffirait pas à rendre admissible le témoignage de Félix Kersten, Kessel déploie un arsenal rhétorique à l’orée des *Mains du miracle* pour convaincre le lecteur de l’authenticité de l’histoire invraisemblable qu’il s’apprête à raconter. Contrairement à son habitude, ce n’est pas lui qui rédige la préface mais Hugh Trevor-Roper⁷⁷. Ayant découvert la vie du docteur alors qu’il était officier de l’*Intelligence Service* pendant la Seconde Guerre mondiale, le titulaire de la chaire d’histoire contemporaine à l’université d’Oxford apporte toute son autorité académique au récit de Kessel en racontant comment il a contribué à établir le rôle de Kersten dans les années 1950, avant de préfacier la traduction anglaise de ses mémoires en 1957. La chronologie succincte qui rappelle les grandes dates de la Seconde Guerre mondiale contribue à placer l’œuvre sous l’égide de la rigueur scientifique et donc à la garantir de l’accusation d’affabulation en dépit du caractère incroyable de la relation que Kersten entretenait avec Himmler. Ce n’est qu’après ces deux premiers seuils que Kessel se livre à son tour à un examen critique de l’histoire de Kersten dans un prologue qui redouble, sans la répéter, la préface. En jouant l’incrédulité qui était la sienne quand il a découvert le personnage, Kessel met en scène l’abandon de son scepticisme initial avant même que le récit commence pour que le lecteur en fasse autant. Il lui assure donc que le témoignage qu’il a recueilli a été confirmé par une foule de documents qu’il semble avoir lui-même consultés :

Malgré les preuves indiscutables que j’avais eues sous les yeux, il arrivait que je refusais certains épisodes du récit. [...] Mon doute ne choquait pas, ne surprenait pas Kersten. [...] Il sortait simplement, avec un demi-sourire, une lettre, un

⁷⁴ Albert Camus, *La Peste*, *op. cit.*, p. 273.

⁷⁵ Jacqueline Lévi-Valensi, introduction aux *Œuvres complètes* de Camus, *op. cit.*, p. XLV. C’est elle qui souligne.

⁷⁶ Marc Bloch, *L’étrange défaite*, *op. cit.*, p. 29. L’expression intervient à la fin du premier paragraphe de la première partie, intitulée « Présentation du témoin ».

⁷⁷ Cette préface, présente dans l’édition originale (Gallimard, 1960) et dans celle utilisée ici (J’ai lu, 1973), n’a pas été reproduite dans l’édition de poche la plus récente des *Mains du miracle* (Folio, 2013), raison pour laquelle cette dernière n’a pas été retenue pour ce travail. Par commodité pour le lecteur, chaque citation renverra toutefois à l’édition de 1973 et à l’édition Folio, plus facilement accessible.

document, un témoignage, une photographie. Et il fallait bien admettre cela, comme le reste⁷⁸.

Toutes ces preuves assemblées servent de caution à la méthode de Kessel, qui n'évoque son travail que brièvement à la fin du prologue : « J'ai passé des journées avec Kersten, à l'interroger, à l'écouter⁷⁹ ». C'est donc bien sur le témoignage du masseur que repose *Les Mains du miracle*, mais l'auteur ne dit pas ce qu'il a emprunté au journal de Kersten⁸⁰ ou à ses mémoires, ni s'il les a lus⁸¹. Ce détail a son importance car le livre reproduit abondamment les dialogues entre le médecin et son malade et, en l'absence d'enregistrement ou de sténographie du témoignage de Kersten à Kessel, on ne peut déterminer ce que le témoin d'abord et l'auteur ensuite ont retouché des propos effectivement échangés entre Kersten et Himmler. Le problème se pose pour toutes les œuvres du corpus qui reposent sur des témoignages, mais il est particulièrement complexe pour *Les Mains du miracle* car il se double d'une question de langue. Certes, le médecin tenait un journal pendant la guerre dans lequel il reportait tous les jours ses entretiens avec le *Reichsführer*⁸². Cela ne règle en rien la question de la recomposition

⁷⁸ Joseph Kessel, prologue des *Mains du miracle* [1960], Paris, J'ai lu, 1973, p. 17 (Folio, p. 14). Il n'y a en revanche aucune trace de ces documents dans *Témoin parmi les hommes* (t. VI, « Les instants de vérité (1956-1964) », *op. cit.*). Lorsque Kessel raconte comment il a rencontré Kersten, il ne mentionne que leurs entretiens, dans l'article intitulé « Les Mains du miracle » (« Quelques jours plus tard, rue Saint-Honoré, dans un salon du vieil hôtel, paisible et suranné, où Kersten avait coutume de descendre (et où je l'ai écouté tant de fois par la suite) [...] », p. 245), comme dans sa préface (« Le docteur Félix Kersten a bien voulu m'accorder son amitié. J'ai eu tout le loisir de l'accabler de questions, de lui faire revivre son existence. », p. 241). Yves Courrière évoque pourtant une « enquête sur le Dr Kersten » (*Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 891, en note) et constate que « [j]amais, depuis qu'il écrivait, Joseph Kessel n'avait réuni une semblable documentation » (p. 751). Il est possible que cette documentation existe encore et qu'elle soit consignée dans le fonds d'archives constitué à La Rochelle, mais Courrière, reprenant les éléments distillés par Kessel dans la préface de son livre, affirme que les démarches de l'écrivain se sont bornées à « complét[er] ses renseignements auprès de spécialistes » (p. 750), à savoir Hugh Trevor-Roper et M^e Jean Louviche, « qui connaissait Kersten et avait étudié tous les documents le concernant » (*ibid.*). Il est donc plus que probable que la documentation de Kessel dont parle Courrière soit en fait celle du docteur Kersten.

⁷⁹ Joseph Kessel, prologue des *Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 16 (Folio, p. 13).

⁸⁰ Dans sa préface au livre d'Arno Kersten et Emmanuel Amara, *Felix Kersten, le dernier des Justes*, Paris, Patrick Robin, 2006, l'historien François Delpla appelle de ses vœux la publication du journal de Kersten : « il faut souhaiter que le journal du masseur de Himmler soit mis prochainement à la disposition du public dans son état intégral d'origine » (p. 12).

⁸¹ En adoptant une progression chronologique, Kessel s'est affranchi des mémoires du docteur (*Totenkopf und Treue, Heinrich Himmler ohne Uniform, aus den Tagebuchblättern des finnischen Medizinalrats*, Hambourg, Mölich, 1952, 407 p. ; *The Kersten Memoirs 1940-1945*, trad. angl. C. Fitzgibbon et J. Oliver, Londres, Hutchinson, 1957, 314 p.). Ces mémoires se présentent comme une succession de dialogues entre Kersten et Himmler sur des thèmes chers au *Reichsführer*, datés et situés comme dans un journal, conformément au sous-titre allemand qui signifie : « à partir d'extraits du journal intime du médecin finlandais ». Kessel semble en outre ne pas avoir consulté les extraits des mémoires de Kersten parus – en français mais sans nom de traducteur – dans *Le Figaro*, du 21 au 24 mai 1947, car il n'en reprend que les éléments les moins significatifs, qu'il a pu glaner au cours de ses entretiens avec le médecin.

⁸² « Chaque jour après sa journée de travail, lorsqu'il se retrouve au calme à Hartzwalde, il consigne dans un carnet sa journée, ses rencontres et toutes ses conversations avec Himmler. Il le fera pendant toute la durée de la guerre. » (Arno Kersten et Emmanuel Amara, *Felix Kersten, le dernier des Justes*, *op. cit.*, p. 37).

car il est impossible que Kersten ait pu retranscrire au mot près l'intégralité de ses échanges avec Himmler, si mince fût le décalage temporel entre la conversation et sa retranscription et si bonne fût la mémoire du docteur. Dans un second temps et pour les mêmes raisons, il est tout aussi impossible que Kessel ait reproduit exactement les dialogues que Kersten lui a rapportés et si Kessel a eu recours au journal ou aux mémoires du médecin, il a dû procéder à une traduction car ces documents ont été écrits en allemand. Ce problème s'est également posé pour les documents évoqués dans le prologue, que Kessel a dû se faire traduire, et pour ses entretiens avec Kersten car si tous deux étaient polyglottes, ils n'avaient pas les mêmes compétences dans les langues qu'ils partageaient : Kersten ne parlait ni le français ni l'anglais et Kessel ignorait tout du finnois, du hollandais et du suédois. Ils n'avaient en commun que l'allemand et le russe mais le docteur maîtrisait davantage la première langue et l'écrivain la seconde. Faut-il déduire qu'ils parvinrent malgré tout à échanger pendant les trois mois que durèrent leurs rencontres ou bien s'entretenaient-ils par le truchement d'un interprète, Jean Louviche, l'ami germanophone de Kessel qui l'avait présenté au masseur ? Aucun des rares documents à disposition ne permet de répondre. Le plus vraisemblable est que la lettre des dialogues qui structurent *Les Mains du miracle* soit de la plume de Kessel après accommodement des données recueillies auprès de Kersten, qui avait lui-même remanié les souvenirs de ses échanges avec Himmler⁸³.

La dernière strate de la circulation de l'histoire du masseur est plus surprenante mais moins énigmatique. La bibliographie consacrée à Félix Kersten en français étant très restreinte, il est aisé de repérer le plagiat auquel les auteurs se sont livrés après la mort de Kessel. Emmanuel Amara a copié *Les Mains du miracle* à de très nombreuses reprises, dans un ouvrage puis dans un film, sans jamais signaler les citations puisées chez Kessel. Alors qu'il annonce, immédiatement après la couverture de *Felix Kersten, le dernier des Justes* (2006), que l'histoire du docteur va être racontée « pour la première fois⁸⁴ », il mentionne cinq pages plus loin le « magnifique livre⁸⁵ » de Kessel dont il suit la progression chronologique et la lettre du texte⁸⁶, ainsi qu'il le fait

⁸³ Il est très improbable que Kersten ait lu *Les Mains du miracle*, non seulement parce que l'ouvrage est écrit en français, mais surtout parce qu'il a paru peu de temps avant sa mort : l'achèvement d'imprimerie de l'édition originale est daté du 28 mars 1960, soit une vingtaine de jours avant le décès du docteur, le 16 avril 1960. La consultation du manuscrit et la parution de larges extraits du roman en feuilleton dans *France-Soir*, du 28 juillet au 12 août 1959, ne règlent pas la question de la langue.

⁸⁴ Arno Kersten et Emmanuel Amara, *Felix Kersten, le dernier des Justes*, op. cit., p. 1.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁶ On lit par exemple la même réplique de Kersten à Himmler lorsque ce dernier propose à son médecin de le récompenser de ses soins en le nommant général de la S.S. : « Je crois qu'il vaut mieux que je reste habillé comme je suis. Quand le peuple affamé verra un général S.S. aussi gros que moi, cela rejallera sur tous les S.S. Ce sera une mauvaise réclame pour eux. Attendons la paix. » Donnée en note dans *Les*

également dans son documentaire intitulé *Félix Kersten, le médecin du diable* (2008)⁸⁷. Une bande-dessinée raconte également la vie de Kersten et l'on y retrouve là encore les mots de Kessel, toujours sans aucune mention de l'emprunt⁸⁸. Ces trois hypertextes se répétant très exactement, il ne fait guère de doute qu'ils n'ont pu proposer une traduction rigoureusement identique d'une source commune écrite en allemand. C'est donc bien l'hypotexte kesselien qu'ils s'approprient, confirmant par là même que Kessel a véritablement joué le rôle de passeur de témoin, bien que le passage se soit fait à ses dépens.

Le passeur conserve toutefois un avantage sur le plagiaire car il ne se contente pas de transmettre servilement un témoignage : il le met en forme. Selon certains témoins eux-mêmes, la recomposition du témoignage est nécessaire et les « arrangements d'écriture » rejetés par Jean Cayrol sont acceptables dès lors qu'ils ne sont pas au service d'un roman sensationnaliste. Robert Antelme et Jorge Semprún sont d'accord pour affirmer que le témoin doit façonner la matière brute de son récit pour le mettre en valeur et le rendre pleinement intelligible :

Mains du miracle (op. cit., p. 305 – Folio, p. 394-395), cette réponse embarrassée est reprise exactement dans *Félix Kersten, le dernier des Justes* (op. cit., p. 80).

⁸⁷ On entend par exemple le texte de la scène-clé au cours de laquelle Kersten décide de se faire rétribuer en vies humaines, le documentaire reprenant ici le récit et le dialogue : « Ce fut alors que vint à Kersten l'une de ces intuitions qui sont décisives pour toute une vie. [...]

– Voilà mes honoraires, *Reichsführer* : la liberté de cet homme.

Himmler eut un sursaut qui agita sa peau et ses muscles lâches, puis il lut la note, puis il dit :

– Du moment que c'est vous qui la demandez, naturellement je vous l'accorde.

[...] il avait arraché une existence à Himmler. » (Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 92-94 (Folio, p. 112-115) ; Emmanuel Amara, *Félix Kersten, le médecin du diable*, 2008, 14'46''-15'28''. URL : <http://vimeo.com/61511904>).

⁸⁸ On lit par exemple la scène-clé de la rencontre entre Kersten et Himmler, au cours de laquelle le dialogue entre les deux hommes est repris avec d'infimes modifications :

– Merci d'être venu, docteur. J'ai beaucoup entendu parler de vous. Peut-être soulagerez-vous les douleurs atroces d'estomac qui m'empêchent aussi bien de rester assis que de marcher. [...] Pas un seul médecin d'Allemagne n'a réussi. Mais M. Rosterg et M. Diehn m'ont assuré que là où les autres échouent, vous obtenez des résultats. [...] Docteur, croyez-vous pouvoir m'aider ? dit-il. Je vous en aurai une reconnaissance infinie.

[...]

– Voulez-vous enlever votre vareuse, votre chemise et déboutonner le haut de votre pantalon, *Reichsführer* ? dit Kersten.

– Tout de suite, docteur, tout de suite, s'écria Himmler avec empressement. (Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 53-54 – Folio, p. 61-62).

– Merci d'être venu, docteur. J'ai beaucoup entendu parler de vous. Peut-être soulagerez-vous les douleurs d'estomac atroces qui me transpercent jour et nuit. [...] Aucun médecin d'Allemagne n'y est parvenu. Mais on m'a assuré que vous obteniez des résultats miraculeux. [...] Docteur, croyez-vous pouvoir me soulager ? Je vous en serais infiniment reconnaissant.

[...]

– Voulez-vous enlever votre vareuse, votre chemise et déboutonner le haut de votre pantalon, *Reichsführer* ?

– Tout de suite, docteur, tout de suite... (Patrice Perna, Fabien Bedouel, Florence Fantini, *Kersten, médecin d'Himmler*, t. I, « Le pacte avec le diable », Grenoble, Glénat, 2015, p. 7).

Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulいたé. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation⁸⁹.

Ne parviendront à cette substance, à cette densité apparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage⁹⁰.

Parce que la simple vérité ne suffirait pas à convaincre, la création artistique apporterait cohérence et lisibilité au témoignage qui, sans elle, resterait confus. Comme Kessel, Malraux n'est un passeur de témoignages qu'à condition de les recréer. Constatant que les déportés « en disent d'ailleurs moins qu'ils n'en ont écrit⁹¹ », il imagine une conversation avec Edmond Michelet et Brigitte Friang dans le dernier chapitre d'*Antimémoires* où les propos sont vrais en esprit plutôt qu'à la lettre, ce que l'ancienne attachée de presse du ministre juge préférable car la discussion « est ainsi beaucoup plus significative que n'eût été une reproduction exacte⁹² ». Comme Antelme et Semprún, Friang est influencée par la tradition rhétorique de l'écriture de l'histoire héritée de Thucydide dans laquelle l'établissement des faits repose sur un important travail de composition – dans les dialogues notamment, où les propos inventés sont vrais parce qu'ils sont porteurs d'une signification profonde que n'auraient pas les mots réellement échangés – et elle partage avec eux une conception romantique de la littérature qui n'envisage pas le témoignage en tant que genre littéraire à part entière parce que seul l'écrivain serait capable de rendre compte de la vérité grâce au don de vision supérieure que lui conférerait sa pratique de l'écriture. Si la recomposition du témoignage est le tribut à payer au passeur pour qu'il conduise l'histoire du témoin loin des rives de Léthé, Kessel, Malraux et Gary n'entendent à aucun moment se substituer aux témoins au prétexte que la littérature serait plus vraie que le témoignage. Les « arrangements d'écriture » qu'ils proposent ne vont pas à l'encontre de la visée documentaire du témoignage et ils ne prétendent pas conférer une littéarité aux témoignages qu'ils font passer. Dans la mesure où « les faits ne parlent pas d'eux-mêmes⁹³ » comme le dit Perec dans un article consacré au reportage, Charlotte Lacoste et Frédéric Detue établissent que les témoins entreprennent « un travail d'élaboration qui ne sacrifie en rien la qualité

⁸⁹ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 302.

⁹⁰ Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23.

⁹¹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 474.

⁹² Brigitte Friang, *Un autre Malraux*, Paris, Plon, 1977, p. 67.

⁹³ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (1963), *L.G. : Une aventure des années soixante*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 93-94. Cité par Charlotte Lacoste et Frédéric Detue, « Ce que le témoignage fait à la littérature », *Europe*, n° 1041-1042, janvier-février 2016, p. 12.

artistique au profit de la précision factuelle [car] la valeur documentaire des témoignages [est] tributaire de leur valeur littéraire⁹⁴ ». Kessel, Malraux et Gary poussent l'alliance de la littérature et du document à l'extrême lorsqu'ils inventent des témoins chargés de donner à un roman un caractère documentaire.

2.2. *L'auteur inventeur de témoins*

Lorsqu'un écrivain ne s'inspire pas directement de son vécu ou de celui d'un témoin réel, il peut tout de même créer une figure dotée d'une vie historiquement vraisemblable. Une « fiction du témoin oculaire » prend alors place dans ce qu'Emmanuel Bouju appelle, « par un faux barbarisme », un « roman istorique » dans lequel le personnage n'imité pas « une figure possible ou fantasmagorique de l'historien » mais représente l'« incarnation imaginaire du témoin historique, fiction d'énonciation biographique ou autobiographique qui actualise radicalement le temps historique – tout en affichant avec son objet une distance (plus ou moins ironique) par l'ostentation du dispositif narratif »⁹⁵. Le néologisme *istorique* et ses dérivés sont fondés sur la distinction en grec entre l'*histor*, qui désigne un enquêteur, l'historien qui juge, et l'*istor*, qui désigne un témoin oculaire, l'historien qui a vu. Dans un roman istorique, l'auteur « constitu[e] son narrateur en témoin pour “donner nouvelle”, en fiction, de ce qui est arrivé », le narrateur lui-même prend ainsi la place de l'*istor* et il revient au lecteur de jouer le rôle de l'*histor* « non plus tant au sens d'enquêteur que de témoin en tiers, de *juge-arbitre* »⁹⁶. De la sorte, le roman propose une réflexion d'ordre historique tout en palliant l'absence de témoignage réel par les connaissances de l'écrivain sur l'événement qu'il met en scène. Bien qu'Emmanuel Bouju considère que l'istoricisation de la fiction concerne les derniers romans du XX^e siècle et les premiers du XXI^e – il pense en particulier à *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel et à *HHhH* (2009) de Laurent Binet⁹⁷ –, son analyse est transposable à certains personnages du corpus en qui l'on retrouve les caractéristiques du témoin istorique.

⁹⁴ Charlotte Lacoste et Frédéric Detue, « Ce que le témoignage fait à la littérature », art. cit., p. 11.

⁹⁵ Emmanuel Bouju, « Note sur l'*istoricisation* de la fiction » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, « L'aire du témoin », juin-juillet 2013, [consulté le 26/08/2013]. URL : <http://www.fabula.org/revue/document7988.php> Cette note reprend des éléments d'un autre article d'Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman “istorique” contemporain », *Écrire l'histoire*, n° 11, printemps 2013, p. 51-60.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Dans la troisième partie de son roman, Yannick Haenel fait parler Jan Karski en lui prêtant des propos inventés. L'ostentation du dispositif narratif réside dans cette « forme d'usurpation imaginaire d'identité à l'égard du témoin oculaire » (Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman “istorique” contemporain », art. cit., p. 56). Dans *HHhH* (Grasset, 2009 ; le titre vaut pour « *Himmlers Hirn heißt Heydrich* », c'est-à-dire « le cerveau de Himmler s'appelle Heydrich »), Laurent Binet retrace l'assassinat de Heydrich par les parachutistes tchèques Jozef Gabčík et Jan Kubiš.

Les narrateurs de *La Passante du Sans-Souci*, de *La Danse de Gengis Cohn* et des *Cerfs-volants* sont tous trois des témoins oculaires fictifs, « incarnation[s] imaginaire[s] d'un témoin historique ». Dans le roman de Kessel, le narrateur propose une « fiction d'énonciation biographique » en racontant, à partir de leurs témoignages, la vie d'Elsa Wiener et de Max, l'enfant juif qu'elle a recueilli, eux-mêmes portant le témoignage de Michel Gutmann, interné dans un camp allemand. Dans les deux romans de Gary, la fiction d'énonciation est autobiographique puisque la narration se fait à la première personne, Gengis Cohn incarnant les déportés et Ludo les résistants. Chacune de ces situations permet d'« actualise[r] radicalement le temps historique » dans la mesure où la présentation des camps de concentration en 1936 informe le lecteur sur un danger contemporain, tandis que l'évocation des camps en 1967 et celle de la Résistance en 1980 rappellent au lecteur des périodes récentes en passe de sombrer dans l'oubli. C'est pourquoi l'actualisation est également soutenue chez Gary par le thème central de la mémoire dans *Les Cerfs-volants* et par les parallèles opérés entre le présent et le passé dans *La Danse de Gengis Cohn*, où le souvenir de l'Holocauste est sans cesse confronté à l'émergence du néonazisme dans l'Allemagne de la fin des années 1960. En animant ces témoins historiques, Kessel et Gary alertent contre le risque de manquer les leçons de l'histoire : le narrateur de *La Passante du Sans-Souci* est longtemps incrédule quand Elsa lui narre les exactions nazies, Gengis Cohn se manifeste dans la conscience de son bourreau dès qu'il l'entend dire que la série de meurtres sur laquelle il enquête est le plus grand crime jamais vu et Ludo s'emploie à faire de son récit un musée à la mémoire de son engagement. Le dernier invariant relevé par Bouju se retrouve dans les trois romans dont les narrateurs affichent « avec [leur] objet une distance (plus ou moins ironique) par l'ostentation du dispositif narratif ». L'histoire d'Elsa Wiener n'est donnée au lecteur qu'au gré des séjours parisiens du narrateur, qui se retire parfois à la campagne pour écrire ou qui voyage à l'autre bout du monde pour préparer un reportage. Il y a donc des ellipses dans la biographie de la réfugiée allemande. S'il est dépourvu d'ironie, ce dispositif narratif est fait pour rendre évidente l'analogie entre le narrateur anonyme et Kessel lui-même car ils partagent le même métier. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, la distance est marquée à la fois par l'humour noir du narrateur et par l'invraisemblance du lieu de l'énonciation qui voit le *dibbuk* Gengis Cohn, véritable figure du témoin impossible, occuper la conscience de Schatz. La distance et l'ostentation dans *Les Cerfs-volants* reposent sur le fait que le thème de la mémoire est

Le dispositif narratif repose sur les interventions incessantes du narrateur qui, hésitant entre fiction romanesque et vérité historique, se justifie ou se livre à une autoanalyse de ce qu'il écrit.

omniprésent, de la dédicace⁹⁸ à la mémoire historique qui affecte la famille Fleury depuis la Révolution et la Commune.

De manière plus circonscrite, le processus émaille le chapitre 6 de *L'Armée des ombres* qui se présente comme une compilation de témoignages. À la différence des témoignages réels disséminés par Kessel dans le reste du roman, la veillée funèbre qui fait l'objet de ce chapitre donne l'occasion à l'auteur de faire parler des témoins historiques. Le narrateur hétérodiégétique laissant chaque condamné s'exprimer au discours direct, six personnages racontent successivement ce qui les a menés devant l'imminent peloton ennemi. Ce dispositif narratif consistant à faire s'enchaîner des fictions d'énonciation autobiographiques est d'autant plus ostentatoire que les prisonniers s'écoutent « avec indifférence et seulement par courtoisie » parce qu'ils sont soucieux de « délivrer l'essentiel de [leur] être avant de mourir »⁹⁹. L'enjeu pour Kessel est donc moins de construire des personnages, simples silhouettes qui n'apparaissent d'ailleurs que dans ce chapitre, que de leur prêter un parcours représentatif de la période historique. La variété des origines sociales, géographiques et politiques des condamnés ainsi que les différents moyens de lutte qu'ils ont employés brossent un tableau relativement exhaustif de la France résistante. Se succèdent ainsi un jeune Breton qui raconte sa vie en camp de concentration, un paysan qui a tué des soldats allemands en les faisant tomber dans sa cave, un jeune Lorrain qui a refusé de servir dans l'armée allemande et s'est mis à écrire dans un journal clandestin, un châtelain catholique et maréchaliste qui a caché des gens recherchés, un rabbin qui a refusé de livrer ses coreligionnaires et un prisonnier communiste évadé qui va être fusillé sous un faux nom¹⁰⁰. Tous ces témoignages historiques étant vraisemblables, ils tendent à concilier la rigueur documentaire des témoignages historiques réels avec la souplesse que permet le roman.

L'invention du témoin atteint son paroxysme lorsqu'elle concerne l'auteur lui-même, c'est-à-dire quand il donne à lire comme un témoignage authentique le récit de quelque chose qu'il n'a en réalité pas vécu. Aussi problématique soit-elle eu égard à ce qu'on attend d'un témoignage, cette démarche achève de subordonner le vécu au récit en même temps qu'elle place celui-ci à la croisée des genres factuels et fictionnels.

Malraux et Gary se sont constitués en témoins présumés en mêlant ou en laissant se mêler légende et biographie. Si Gary n'a pas présenté *Éducation européenne* comme

⁹⁸ « À la mémoire » (Romain Gary, *Les Cerfs-volants* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 7).

⁹⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 216.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 211-221.

un témoignage, la réception de l'œuvre a établi pour un temps qu'il s'était inspiré de sa vie en Pologne pour écrire son roman :

Tout le monde, y compris Joseph Kessel [*sic*], avait trouvé dans *Éducation européenne* un fort sentiment d'authenticité, un aspect documentaire, alors qu'il n'en était rien. Sa peinture des maquis polonais... en Lituanie fut acceptée, même en Pologne, où le livre fut également publié¹⁰¹.

Dans la mesure où Gary avait émigré de Pologne, on avait cru lire dans son roman ses souvenirs du pays, sans remarquer que les toponymes utilisés renvoyaient à la province natale de l'écrivain, alors en Lituanie¹⁰². Mais Gary a également pratiqué l'art de la mystification tout a fait consciemment en se jouant du public. Il a bien sûr signé plusieurs romans de différents pseudonymes¹⁰³ et il s'est aussi dissimulé derrière des personnes existantes. À son ami François Bondy qui lui signalait dans la revue *Preuves* que sa participation à la guerre d'Espagne sous les ordres de Malraux était totalement imaginaire, Gary répondit avec humour : « Je ne vais pas renier la guerre d'Espagne sous prétexte que je ne l'ai pas faite. Si je publiais un démenti, on dirait ou bien que je renie mon passé, ou bien que je prends mes distances¹⁰⁴... » Ce que Gary tait cependant, c'est qu'il a écrit l'intégralité de l'entretien et que François Bondy a accepté que les questions lui soient attribuées comme, plus tard, dans *La nuit sera calme* (1974)¹⁰⁵. La supercherie est à double détente puisque Gary fait reposer la démystification qu'il est censé révéler sur une situation d'énonciation piégée. Tout comme Gary, Malraux a laissé dire que ses romans chinois étaient inspirés de son rôle, tout à fait fantasmé, dans la révolution menée par le Kuomintang, à cette différence près que l'auteur des *Conquérants* a savamment orchestré le développement de cette légende, à coups de « demi-confidences, de lourds silences, [d']allusions, [d']un certain ton d'assurance et

¹⁰¹ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 263. La biographe de Gary se méprend ici sur l'intention de Kessel qui met la vraisemblance d'*Éducation européenne* sur le compte du « pouvoir mystérieux de créer [qui] se lève de chaque page » (Joseph Kessel, « Romain Gary », *Des Hommes*, art. cit., p. 43). À aucun moment Kessel n'écrit que le roman est « authentique » ou « documentaire ».

¹⁰² Voir David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », dans Paul Audi, Jean-François Hangouët (dir.), *Romain Gary, op. cit.*, p. 153 et 156.

¹⁰³ *L'Homme à la colombe* (1958) est signé Fosco Sinibaldi, *Les Têtes de Stéphanie* (1974) Shatan Bogat, *Gros-Câlin* (1974), *La Vie devant soi* (1975), *Pseudo* (1976) et *L'Angoisse du roi Salomon* (1979) Émile Ajar.

¹⁰⁴ « Le moment de vérité. Entretien avec Romain Gary », *Preuves*, n° 73, mars 1957, p. 3. Reproduit dans Romain Gary, *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 36. Julien Roumette signale que Gary n'avait pas l'intention « d'usurper un titre de gloire en se l'appropriant, mais plutôt de s'inscrire dans la continuité d'une histoire, de revendiquer l'héritage des luttes et de l'expérience de la génération de ses aînés » (Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 68).

¹⁰⁵ Maxime Decout et Julien Roumette, « Romain Gary ou la joyeuse angoisse de vivre », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 4. Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 685-687.

[d']indications fulgurantes qui frémiss[ai]ent d'authenticité¹⁰⁶ ». Jean Lacouture n'est pas sans admirer le paradoxe au fondement de cette construction imaginaire où l'absence de récit compense l'absence de vécu pour donner forme à ce dernier.

La fiction fonctionne dans ce cas comme la marque d'un vécu présumé que la réception¹⁰⁷ transforme en témoignage authentique. Volontaires ou non, ces accommodements avec le mythe, éminemment romanesques, ne sont pas réservés aux œuvres de fiction puisqu'ils affectent également *La Promesse de l'aube* et *Le Miroir des limbes*, dont le projet autobiographique est hybride. Les commentateurs de Gary s'accordent à trouver *La Promesse de l'aube* « fabriquée comme un roman¹⁰⁸ » car « l'imagination l'emporte de loin sur la mémoire¹⁰⁹ ». Il n'est que de penser aux fameuses lettres maternelles envoyées par-delà la mort au fils combattant, aussi émouvantes qu'imaginaires¹¹⁰. De même, Malraux met à mal le pacte autobiographique dès le titre et les premières pages – qui constituent ce que Jean-Louis Jeannelle appelle un « antipacte mémorial¹¹¹ » –, puisque le « je » tient la première place dans cette œuvre composite alors que quatre des cinq parties de l'édition originale sont intitulées d'après un roman antérieur¹¹². Ce choix peut donner l'impression que le préfixe d'*Antimémoires* signifie que les mémoires sont mâtinés de fiction et l'on peut croire à tort, comme le signale Marius-François Guyard, « que Malraux rend à l'autobiographie ce qu'il avait romancé¹¹³ », comme lorsque le Berger des *Noyers de l'Altenburg* devient « moi » dans l'épisode de la fosse à char¹¹⁴, mais c'est là une « illusion narrative¹¹⁵ », comme l'écrit l'antimémorialiste, qui semble faire sienne la maxime de Clappique dans *La Condition*

¹⁰⁶ Jean Lacouture, *André Malraux : une vie dans le siècle*, op. cit., p. 95.

¹⁰⁷ Par exemple, à la parution de *La nuit sera calme*, Claudine Jardin salue « le tact de François Bondy qui ne laisse jamais son ami céder au vertige du “galop verbal”, ni à une virtuosité par trop maligne qui lui permettrait de fuir. » (*Le Figaro littéraire*, 8 juin 1974, p. 14. Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 687). Jean Lacouture relève le nom des auteurs pourtant sérieux abusés par Malraux – Walter Langlois, Janine Mossuz, André Vandegans –, et il souligne que Georges Pompidou est le critique « qui alla le plus loin dans la “mythification” [car] il évalue à quatre ans (1923-1927) la durée du séjour en Asie de Malraux qui “lutte aux côtés de Tchang Kai-chek, puis des communistes”. » (André Malraux, *Pages choisies, romans*, notes et notice de Georges Pompidou, Hachette, p. 3. Cité par Jean Lacouture, *André Malraux : une vie dans le siècle*, op. cit., p. 95).

¹⁰⁸ Mireille Sacotte, « Postface » à *La Promesse de l'aube*, dans Romain Gary / Émile Ajar, *Légendes du je*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 543.

¹⁰⁹ Jean-Marie Catonné, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », dans *Littératures*, n° 56, 2007, p. 79.

¹¹⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 387.

¹¹¹ Jean-Louis Jeannelle, *Malraux, mémoire et métamorphose*, Paris, Gallimard, 2006, p. 297.

¹¹² *Les Noyers de l'Altenburg* (première partie), *La Tentation de l'Occident* (troisième partie), *La Voie royale* (quatrième partie) et *La Condition humaine* (cinquième partie). *Antimémoires* étant le titre de la deuxième partie en plus d'être celui du volume entier.

¹¹³ Marius-François Guyard, notice du *Miroir des limbes*, op. cit., p. 1123.

¹¹⁴ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 229 et suivantes.

¹¹⁵ André Malraux, *Lazare*, op. cit., p. 831.

humaine : « Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu¹¹⁶ ». Tous ces témoignages de ce que l'auteur feint d'avoir vécu sont la preuve que la frontière entre le factuel et le fictionnel est poreuse.

¹¹⁶ André Malraux, *La Condition humaine* [1933], dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 693.

CHAPITRE 2 : RÉCIT FACTUEL / RÉCIT FICTIONNEL : UNE FRONTIÈRE POREUSE

« [...] l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre¹. »
(Boris Vian)

Bien que le corpus soit composé de textes factuels et de textes fictionnels, il ne faut pas en déduire qu'il raconte des histoires tantôt entièrement vraies tantôt imaginées d'un bout à l'autre. Les relations entre l'écriture factuelle et l'écriture fictionnelle révèlent en effet que Kessel, Malraux et Gary pratiquent tous les trois le recyclage, faisant passer un texte d'un genre à un autre, et que certaines de leurs œuvres ont même un statut indéfinissable. Ce brouillage générique est encore renforcé par les efforts qu'ils déploient pour mettre en scène la vraisemblance, notamment lorsqu'ils citent des documents prétendument historiques. La transposition de textes factuels en textes fictionnels et la façon dont la littérisation transforme les événements posent donc des questions d'ordre générique et de nature épistémologique. L'étude des rapports entre réalité et fiction est ancienne, mais elle a connu au XX^e siècle un approfondissement complexe, sujet d'une thèse à part. Si Paul Ricœur conduit à penser toute mise en récit, même historique, comme processus vers une fictionalisation, l'analyse du corpus invite à considérer avec Françoise Lavocat que la frontière entre fait et fiction demeure², fût-ce parfois de manière ténue, car elle est une condition nécessaire à l'appréhension des transpositions opérées entre textes factuels et textes fictionnels.

1. Les rapports entre écriture factuelle et écriture fictionnelle

1.1. L'art du recyclage

Auteurs polygraphes, Kessel, Malraux et Gary sont tous trois passés maîtres en l'art du recyclage. Employé par les spécialistes de Kessel et par ceux du reportage³, le mot n'est chargé d'aucune connotation péjorative car il implique à la fois l'idée d'emprunt et les notions de cycle, de circulation et de retour dont l'histoire de la littérature est pleine. Anne-Claire Gignoux parle aussi de réécriture – d'autrui ou de soi –

¹ Boris Vian, avant-propos de *L'Écume des jours*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2010, p. 345.

² Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, *op. cit.*

³ Alain Tassel écrit que les reportages de Kessel « ont fait l'objet d'un travail [...] de recyclage [en connaissant] deux, trois, voire quatre versions » (« Poétique du reportage dans *Témoin parmi les hommes* (1956-1969) de Joseph Kessel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, 2008, p. 914). À plusieurs reprises, Myriam Boucharenc relève, chez Saint-Exupéry comme chez Kessel, que « les reportages ont été directement recyclés dans l'œuvre [romanesque] » (*L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, 2004, p. 111) et que le reportage est « voué au recyclage [car il] préfigure la fiction dans le temps même où il rend compte du réel » (« Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 13, 2006, [mis en ligne le 01/09/2006], [consulté le 14/01/2013]. URL : <http://narratologie.revues.org/320>).

pour désigner la reprise « intentionnelle et massive⁴ » d'un texte déjà publié. Elle oppose le terme à celui de *réécriture*, réservé aux corrections, aux ratures et aux variantes étudiées par la critique génétique dans les textes manuscrits. Chez les trois écrivains, le recyclage contribue à estomper sans l'abolir tout à fait la frontière entre l'écriture factuelle et l'écriture fictionnelle dans la mesure où il s'accompagne le plus souvent d'un changement de genre.

C'est ainsi que les reportages de Kessel connaissent plusieurs vies : après avoir paru dans la presse, ils sont repris en volume puis sont exploités dans une fiction. Par exemple, les articles du "Journal en Syrie" (1926) publiés dans *Le Journal* sont recueillis en volume sous le titre *En Syrie* (1927), avant d'inspirer deux romans : *La Règle de l'homme* (1928) et *Le Coup de grâce* (1931). Kessel adopte cette écriture échelonnée pour tous ses grands reportages, en Abyssinie (1930), au Kenya (1953) ou en Afghanistan (1956) mais "L'avertissement inutile" (1938), comme ses autres reportages de guerre, n'a pas de descendance. Bien que "Les francs-tireurs de Barcelone" (1934) n'ait pas donné lieu à une publication en volume, ce reportage quelque peu confidentiel se lit en miroir d'*Une Balle perdue* (1935). Comme dans d'autres diptyques formés d'un reportage et d'une fiction, la réécriture tient à ce que l'on retrouve de nombreux détails et jusqu'à des scènes entières du reportage dans la nouvelle⁵. Mais le caractère exceptionnellement improvisé des "Francs-tireurs de Barcelone" a une incidence profonde sur l'œuvre qu'il a inspirée. Contrairement à *Mary de Cork* (1925), qui ne fait que quelques emprunts à "Sinn Fein" (1920), notamment parce que la situation politique a changé après que les insurgés irlandais de 1920 se sont déchirés un an plus tard, *Une Balle perdue* suit la chronologie du reportage de 1934 en reprenant sa structure dans les moindres détails⁶. Si le souvenir de "Sinn Fein" a guidé l'écriture de *Mary de Cork*, "Les francs-tireurs de Barcelone" a fourni le script d'*Une Balle perdue*.

Selon Myriam Boucharenc, la pratique consistant à recycler un reportage dans une fiction est « courante⁷ » pendant l'entre-deux-guerres : des auteurs comme Simenon, à l'instar de Kessel, s'inspirent de leurs propres articles⁸ mais d'autres

⁴ Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 13, 2006, [mis en ligne le 25/09/2016], [consulté le 16/11/2016]. URL : <http://narratologie.revues.org/329>

⁵ Voir ci-dessous « Franchir la ligne de démarcation », p. 632-635 et p. 646-650.

⁶ Voir ci-dessous « Le reportage comme avant-texte », p. 128-129.

⁷ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 95 (en note).

⁸ Voir Patrick Berthier, « Gautier, Simenon, Kessel, écrivains-journalistes : quel statut ? » [en ligne], *Le Français aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, n° 134, 2001|3, [consulté le 08/07/2016]. URL : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LFA_134_0032#no19

n'hésitent pas à utiliser des coupures de presse dont ils ne sont pas les auteurs. Avant Louis Guilloux, qui a intégré aux *Batailles perdues* (1960) des articles qu'il avait recopiés⁹, Malraux s'est largement servi des textes d'envoyés spéciaux en Espagne lorsqu'il écrivait *L'Espoir*. Bien qu'il ait prétendu ne pas s'être inspiré des journaux¹⁰, de nombreux emprunts relevés dans *Paris-Soir*, *Le Petit Parisien*, *L'Intransigeant* ou encore *Le Temps* infirment son propos. Reprenant des détails ou des scènes entières, Malraux a parfois recopié des formules de Louis Delaprée et d'Andrée Viollis – les reporters qu'il cite le plus –, sans jamais le signaler, ni dans le roman ni en dehors. Un inventaire exhaustif serait long et fastidieux tant ces passages, indiqués en notes dans l'édition de la Pléiade, abondent dans le roman. Aussi vaut-il mieux citer un exemple significatif dans lequel Malraux compile deux dépêches pour décrire les ravages du bombardement de Madrid :

Dans une maison de Barrio Madera, un chapeau de femme était resté accroché à une patère au deuxième étage [...] comme si la femme qui le posait sur ses cheveux était prête à sortir de la maison volatilisée [...].

Louis Delaprée, *Mort en Espagne*, Paris, Tisné, 1937, p. 162.

Devant la porte, il y avait un petit âne avec des paniers. On n'a plus retrouvé que ses sabots [...].

Andrée Viollis, « La Journée des morts dans la capitale espagnole », *Le Petit Parisien*, 3 novembre 1936, p. 3.

Shade pensait à ce qu'il avait entrevu ou noté, aux couverts dressés dans les maisons en coupe, à un portrait au verre étoilé au-dessus d'un petit jet de sang, à un costume de voyage pendu au-dessus d'une valise – préparatifs pour l'autre monde – à un âne dont on n'avait retrouvé que les sabots [...].

André Malraux, *L'Espoir*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 301.

Malraux associe à des détails pathétiques qu'il imagine ceux qu'il a relevés chez les envoyés parisiens afin de former un tableau saisissant. Pour le bombardement de Madrid comme pour le siège de l'Alcazar – les deux épisodes qui ont nécessité le plus d'emprunts –, le romancier compense son absence sur les lieux en citant des reportages, mais *L'Espoir* ne se réduit pas pour autant à une compilation d'entrefilets.

Malraux y pratique également le recyclage de façon endogène puisqu'il a complété sa documentation, faite de témoignages et d'articles de presse, en se fondant sur les conférences qu'il avait données en Amérique du Nord au début de l'année 1937. Dans chaque ville où il parlait, l'orateur répétait sensiblement la même allocution à

⁹ Voir Alexandra Vasic, « Les usages de la presse dans *Les Batailles perdues* : une déréalisation paradoxale des événements historiques et fictionnels », dans Jean-Baptiste Legavre, Michèle Touret (dir.), *Louis Guilloux. Un écrivain dans la presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 251-268.

¹⁰ « Non : ma source était toujours les camarades de combat. Les champs d'aviation étaient éloignés des villes, et nous ne recevions guère les journaux. » (Lettre de Malraux à Robert Thornberry datée du 17 juillet 1970 et citée dans *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977, p. 102).

partir d'un canevas constituant la première ébauche du roman en gestation. Certains extraits connurent plusieurs versions en paraissant dans les journaux américains et canadiens¹¹, notamment sous le titre « *This is War* » dans *Collier's*¹². Parmi les esquisses du futur roman, on distingue des détails peu développés, sortes d'instantanés – une voiture bélier lancée contre des canons¹³, un enfant mort retrouvé dans les décombres d'une maison bombardée¹⁴, des femmes glanant des douilles¹⁵ –, et des scènes entières, qui sont parfois essentielles. Lorsque Shade reproche vivement leur inertie aux démocraties en rejetant dos à dos fascisme et communisme¹⁶, le personnage reprend des propos que le romancier lui-même avait tenus au cours de son séjour américain pour condamner la non-intervention de la France et de l'Angleterre.

La reprise de certaines scènes évoquées dans les conférences ne s'arrête toutefois pas à *L'Espoir*¹⁷. Il y a d'abord l'adaptation cinématographique du livre : comme le roman, *Sierra de Teruel* mêle archives d'actualité et création artistique, mais surtout le film est construit à partir de moments forts de *L'Espoir* : la vie de l'escadrille, l'action des dynamiteurs asturiens, la mission de bombardement et la descente de la montagne par le cortège du mort et des blessés. Malraux est particulièrement attaché à cette dernière scène qu'il a conçue comme un point d'orgue. S'il ne la place pas à l'extrême fin du roman, c'est par elle qu'il achevait ses conférences et c'est sur elle que se clôt le film. La scène de la descente de la montagne revient en outre dans le cycle mémorial du *Miroir des limbes*, dans *Lazare*¹⁸, ce qui témoigne de son importance. Loin de se limiter au temps court de la guerre d'Espagne – les conférences, le roman et le film datent des années 1937-1939 –, le recyclage s'étend jusqu'à la composition tardive

¹¹ Ces textes sont répertoriés par Robert Thornberry dans *André Malraux et l'Espagne, op. cit.*, p. 114 : « *Forging Man's Fate in Spain* », extraits du discours du 26 février à New York publiés dans *The Nation*, 20 mars 1937, p. 315-316 ; « *The Fascist Threat to Culture* », extraits de l'allocution du 8 mars à l'Université de Harvard qui les publie sans date en brochure ; « M. André Malraux raconte ses expériences d'Espagne », extraits du discours du 4 avril à Montréal publiés le 5 dans *Le Canada*, p. 16, 3.

¹² Paru le 29 mai 1937 dans *Collier's*, p. 9-10 et 36-38, réimprimé dans l'anthologie *The Civil War in Spain*, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 257-268, ce texte est reproduit en appendice de *L'Espoir* dans une traduction française non signée (« C'est la guerre », appendice de *L'Espoir* [1937], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 442-452). L'« original français est à ce jour inédit » (Notice de « C'est la guerre », *op. cit.*, p. 1583).

¹³ André Malraux, *L'Espoir, op. cit.*, p. 21. Voir la note 4, p. 1357.

¹⁴ *Ibid.*, p. 298. Voir la note 2, p. 1516-1517.

¹⁵ *Ibid.*, p. 198. Voir la note 1, p. 1469. L'anecdote est reprise dans « C'est la guerre », p. 445.

¹⁶ *Ibid.*, p. 329. Voir les notes 2 et 3, p. 1532.

¹⁷ Ce travail de reprise ne se confond pas avec ce que Joël Loehr appelle les répétitions et les variations, qui ne concernent que certains passages romanesques au sein desquels Malraux procède à des reprises lexicales au début et à la fin d'une scène, d'une séquence, d'un chapitre ou d'une partie pour lui donner un sens différent. Pour Loehr, « le sens "passe" par la répétition, canal de la progression textuelle qui conduit jusqu'au débouché du flux narratif d'une séquence donnée » (Joël Loehr, « La répétition dans *L'Espoir*, lieu de passage du sens », *Littérature*, n° 116, 1999, p. 119. Voir aussi Joël Loehr, *Répétitions et variations chez André Malraux : La Condition humaine, L'Espoir*, Paris, Honoré Champion, 2004).

¹⁸ André Malraux, *Lazare, op. cit.*, p. 861-862.

de *Lazare* en 1974 et à son intégration au *Miroir des limbes* en 1976, l'année même de la mort de Malraux. Dans *Lazare*, la scène est accompagnée de trois autres souvenirs d'Espagne, déjà transposés dans *L'Espoir* : une mère qui embrasse son fils grièvement blessé¹⁹, la prédication du moine des Hurdes aux miliciens²⁰ et la fête des enfants à Valence²¹. Alors que Kessel procède à une réécriture massive *quasi* immédiate, Malraux alterne plagiat, réécriture et réécriture sur le temps long, selon qu'il prépare son roman à l'aide d'articles et d'esquisses ou selon qu'il en transpose des éléments dans des œuvres postérieures non romanesques.

Le recyclage de passages romanesques au sein du massif mémorial affectait déjà fortement *Antimémoires*, à l'orée duquel Malraux prévenait le lecteur : « Je reprends donc ici telles scènes autrefois transformées en fiction²². » Marius-François Guyard a relevé et quantifié les emprunts qui s'élèvent à plus de dix pour cent du volume total de l'édition originale : soixante cinq pages sur six cent cinq. L'immense majorité des emplois provient des *Noyers de l'Altenburg* (cinquante six pages), quelques pages sont reprises du *Temps du mépris*, de *L'Espoir* et de certains discours, à commencer par celui qui célèbre le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" – chaque texte changeant de genre dès lors qu'il est intégré au cycle mémorial. Ceci sans compter les quatre vingt dix pages occupées dans l'édition originale par les passages du *Règne du Malin*, roman inachevé dont la présence au sein d'*Antimémoires* fond d'édition en édition. Cette œuvre inédite est transposée en projet de scénario exposé à Malraux par l'un des modèles du baron de Clappique, qui conserve le nom, l'apparence physique et la façon de parler du personnage de *La Condition humaine* qu'il a inspiré²³, ce qui contribue à effacer la frontière entre réalité et fiction. De tout cela il ressort que, comme l'écrit Marius-François Guyard, le « créateur d'*Antimémoires* est d'abord un re-créateur²⁴ » – c'est le principe même de la réécriture – parce que chaque fois qu'il cite un roman publié il procède à des ajustements structurels et à des corrections de détail. La porosité de la frontière générique, visible dans le titre de quatre des cinq parties de

¹⁹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 78. La scène est reprise, condensée, dans *Lazare*, *op. cit.*, p. 860.

²⁰ *Ibid.*, p. 153-155. La scène est reprise, avec de nombreuses variantes, dans *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 242-243, et dans *Lazare*, *op. cit.*, p. 860-861.

²¹ *Ibid.*, p. 364-365. La scène est reprise, avec très peu de variantes, dans *Lazare*, *op. cit.*, p. 862.

²² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 13.

²³ « Il n'a plus de taffetas sur l'œil, mais un monocle noir. Malgré la calvitie, son profil de sympathique furet n'a pas changé. Jadis, il se fût précipité, les bras en ailes de moulin : "Vous ici ! Pas un mot ! Rentrez sous terre !" Les retrouvailles achevées, il me dit : "Je suis venu parce que les journaux ont annoncé votre présence. Je serais heureux de causer avec vous, un peu à cause d'autrefois, mais surtout parce que je suis en train de faire un p'tetit film sur un type auquel vous vous êtes intéressé au temps de *La Voie royale* : Mayrena, le roi des Sedangs. [...]" » (André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 281).

²⁴ Marius-François Guyard, « Note sur le texte », à propos du *Miroir des limbes*, *op. cit.*, p. 1144. C'est lui qui donne les données chiffrées relevées ici. Pour des exemples de reprises et l'analyse des variantes, voir ci-dessous « Faire passer de gros versements », p. 655-659 et « Supprimer », p. 711-712.

l'édition originale d'*Antimémoires*²⁵, devait également présider à la reprise de certains fragments de « *Non* », comme le révèle Henri Godard à propos du roman que Malraux projetait d'écrire sur la Résistance et dont l'un des dossiers préparatoires – « Anti II – en cours, Morceaux Maquis » – indique la parenté envisagée avec *La Corde et les Souris*, la suite d'*Antimémoires*, appelée « Anti II » dans les notes de l'écrivain²⁶.

Comme ses deux aînés, Gary pratique le recyclage – bien qu'il se soit toujours refusé à « tire[r] de[s] romans de [s]es reportages [...] parce que la réalité et la vérité de [s]on expérience déjà “jouée” limitent, circonscrivent [s]on imagination²⁷ » – mais les reprises ne concernent pas les œuvres du corpus. Considérant que *Les Couleurs du jour* (1952) est raté, le romancier le réécrit tardivement sous le titre *Les Clowns lyriques* (1979) en l'augmentant de dix chapitres. Entre-temps, la nouvelle « Les oiseaux vont mourir au Pérou », parue dans *Gloire à nos illustres pionniers* (1962), a été adaptée au cinéma en 1968 et a donné son titre au recueil réédité par Gallimard en 1975. Cette péripétie éditoriale ne doit pas faire oublier que, comme Malraux l'a fait pour *L'Espoir*, c'est Gary lui-même qui a écrit et réalisé l'adaptation cinématographique de son texte. Kessel, lui, ne s'est jamais essayé à la réalisation, mais il a écrit le scénario et les dialogues de l'adaptation de plusieurs de ses romans, comme *L'Équipage* (1935). En revanche, Gary est le seul des trois écrivains à avoir procédé en personne à la traduction de ses romans, du français à l'anglais ou de l'anglais au français. Cette forme particulière de réécriture induit, comme les autres, des ajustements dont il sera question plus loin²⁸. Qu'il soit ou non assorti d'une traduction, le recyclage opéré par Gary peut s'accompagner, comme chez Kessel et chez Malraux, d'un changement de genre. La réécriture n'est donc pas le signe d'un manque de créativité : c'est une véritable poétique qui vise à écrire l'histoire à la croisée du factuel et du fictionnel, de manière à effacer les frontières entre les genres. Le brouillage générique ainsi produit a pour effet de mettre en valeur les potentialités fictionnelles de l'événement tout en révélant la part factuelle qui structure les fictions.

1.2. Le brouillage générique

Le brouillage générique est à l'œuvre dans l'ensemble du corpus mais avant d'évoquer ce que les récits fictionnels doivent au reportage²⁹ et ce que les récits factuels

²⁵ Voir la note 112 du chapitre 1, « Du vécu au récit », p. 76.

²⁶ Henri Godard, « Malraux et le désir de la fiction », avant-propos de « *Non* », *op. cit.*, p. 13.

²⁷ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 281.

²⁸ Voir ci-dessous « Autoportrait de l'artiste en saltimbanque », p. 375-377, « Supprimer », p. 707-710 et « Ajouter », p. 726-735.

²⁹ Cette question fera l'objet du chapitre 3 : « Rendre compte des faits », p. 107-148.

empruntent à l'écriture romanesque³⁰, il faut s'arrêter à ceux des textes du corpus dont l'appartenance générique est incertaine et complexe, parfois indécidable. Ce flou est entretenu volontairement par les auteurs chaque fois qu'ils relatent une vie, que ce soit la leur ou celle d'un tiers.

Au premier abord, *Les Mains du miracle* semble être la biographie du docteur Félix Kersten. La multiplication des gages d'authenticité en tête de l'ouvrage et la progression chronologique du récit de la vie du docteur le suggèrent et font de ce texte un document. Mais plusieurs signes instaurent le doute, à commencer par les seuils du livre. Au lieu de nommer le personnage central dès le titre, Kessel choisit de le désigner par une périphrase évocatrice et imagée dont la métonymie intrigue le lecteur. C'est que le nom de Kersten ne dirait rien à personne, contrairement à celui de l'un des pionniers de l'Aéropostale qui se suffit à lui-même sur la couverture de la biographie que son ami Kessel lui consacre : *Mermoz* (1938). En conséquence, il faut quelque temps pour identifier le propriétaire des fameuses mains et pour comprendre en quoi elles ont été miraculeuses. De plus, la mention du genre n'apparaît nulle part dans le paratexte : ni « roman », ni « récit », ni « biographie » n'orientent la lecture. L'ouvrage est en outre publié avec un paratexte toujours différent : initialement paru dans la collection « L'air du temps » chez Gallimard en 1960, *Les Mains du miracle* est republié en 1964 avec la mention « Témoignages » sur la couverture, puis dans la collection « Documents » aux éditions J'ai Lu en 1973, avant d'être repris en « Folio » en 2013. Si le nom de chaque collection tend vers le document, il y a des nuances entre un témoignage et un document et l'entrée en « Folio » place le livre dans une collection qui, tout en accueillant des documents, fait une large place à la fiction. Le flou est donc de rigueur avant même que la lecture ait commencé. C'est encore plus vrai depuis que l'appareil critique qui accompagnait le texte en tête d'ouvrage dans les années 1960 a disparu dans l'édition « Folio ».

L'entrée dans le texte ne résout rien car le premier chapitre se lit aussi bien comme le début convenu d'une biographie – de l'histoire de la famille Kersten au récit de l'enfance du héros –, que comme un roman d'apprentissage relatant sa formation, la rencontre providentielle avec son maître, l'initiation du futur médecin et sa réussite sociale. Plutôt que d'écrire une biographie conventionnelle, Kessel choisit de se fonder sur le modèle littéraire du roman de formation, ce qui est une façon pour lui de modeler le matériau biographique qu'il a recueilli auprès de Kersten.

³⁰ Cette question fera l'objet du chapitre 4 : « Mettre en fiction », p. 149-178.

Lorsque celui-ci fréquente les hauts dignitaires nazis, le texte prend des airs de roman d'espionnage à cause de l'atmosphère de conspiration qui règne à la cour de Himmler. Kersten est contraint de nouer des alliances pour échapper aux menées de Heydrich puis à celles de Kaltenbrunner mais surtout il joue un double-jeu en profitant de sa position auprès du *Reichsführer* pour contrecarrer les projets nazis, renseigner les Alliés et sauver des vies. Bien que tous ces éléments aient été authentifiés, Kessel les raconte de manière à valoriser leur caractère romanesque : puisque la vie de Kersten a été si aventureuse pendant la Seconde Guerre mondiale, elle est racontée comme un roman d'aventures. Aussi Kessel soigne-t-il le titre des chapitres dont plusieurs ont une valeur programmatique et une portée dramatique : « L'antre de la bête » (chapitre 3), « Premières armes » (chapitre 4), « Tout un peuple à sauver » (chapitre 6), « Le guet-apens » (chapitre 11). Enfin, de longues notes en appendice complètent l'appareil critique placé en préambule et alimentent le contenu documentaire et informatif des *Mains du miracle* : on y trouve notamment des précisions sur le sort des dignitaires nazis que Kersten a fréquentés.

Ce contraste entre la multiplication des gages d'authenticité et le flou qui règne sur le genre est renforcé par les incertitudes qui planent dans le domaine de l'énonciation. On sait que, dans le prologue, Kessel parle en son nom lorsqu'il évoque ses rencontres avec Kersten. Dans le récit en revanche, on n'a aucun indice sur l'identité de l'instance narrative jusqu'à l'apparition étonnante d'un « je » dont on se demande s'il désigne un narrateur jusqu'ici omniscient mais totalement effacé ou s'il renvoie à l'auteur lui-même :

Si je suis en mesure de me représenter et de suivre cette scène avec le sentiment d'y avoir assisté, la raison en est simple : une fatigue générale m'a fait recourir aux soins du Dr Kersten, et, pendant deux semaines, chaque jour, soumis à ses doigts qui travaillaient et revivifiaient mes nerfs déficients, je l'ai observé avec toute l'attention dont je suis capable³¹.

Il arrive souvent au narrateur anonyme de *La Passante du Sans-Souci* de s'effacer pour raconter la vie d'Elsa Wiener sans que le lecteur se demande pour autant s'il a affaire à un récit factuel ou à un roman. Mais dans *Les Mains du miracle*, l'hésitation vient de ce que le livre n'a cessé jusqu'à cette apparition de la première personne d'osciller entre le document et la fiction, multipliant les signes contradictoires favorables au brouillage générique. Cette irruption est d'autant plus surprenante que Kessel décrit ici la première séance de soin pratiquée par Kersten sur Himmler. Si l'on finit par comprendre que

³¹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 54-55 (Folio, p. 63).

Kessel intervient en son nom comme un biographe le ferait, on n'en a confirmation que dans la préface de l'article qu'il consacre à Kersten dans *Témoin parmi les hommes*, où il évoque explicitement son expérience personnelle entre les mains du masseur :

Le docteur Félix Kersten a bien voulu m'accorder son amitié. J'ai eu tout loisir de l'accabler de questions, de lui faire revivre son existence. M'imprégner de sa personnalité. Sentir sur moi l'influence des mains qui avaient dompté Himmler³².

Pour évoquer le premier massage donné par Kersten à Himmler dans *Les Mains du miracle*, Kessel s'imagine donc à une place qu'il a occupée vingt ans plus tard : celle du patient. L'irruption du « je » s'explique par le souci de livrer la description la plus fidèle possible de l'opération et, pour ce faire, Kessel substitue sa propre cure à celle de Himmler en se représentant Kersten avec moins de rides et plus de souplesse : « Je n'avais qu'à dépouiller sa figure [...] de quelques rides, ses membres de quelques lourdeurs et, en vérité, je voyais cette première approche³³. » Après cette incise qui coupe la scène pour l'authentifier, Kessel reprend son récit où il l'avait quitté et se met à décrire le massage : « Donc, Félix Kersten s'enfonça bien à l'aise dans un fauteuil qui gémit sous son poids et tendit ses mains vers le torse de Himmler, nu et chétif³⁴. »

Tous ces phénomènes de brouillage générique sont fréquents chez Kessel, qui se plaît à mêler les genres et les registres quoi qu'il écrive³⁵.

La même incertitude règne dans les deux œuvres d'inspiration autobiographique du corpus. Le genre de *La Promesse de l'aube* et d'*Antimémoires* est en effet difficile à établir. Il est certes bien question de la vie de Malraux dans *Le Miroir des limbes* et notamment du voyage de 1965 à l'origine d'*Antimémoires* au cours duquel le ministre confronte le présent au passé lors de chacune des escales qui le mènent de Marseille à Hong-Kong via l'Égypte et l'Inde. Il y a également, comme dans tout texte autobiographique, des manques et des silences : Malraux ne révèle rien de sa vie personnelle et il est peu disert sur l'Indochine, sur l'Espagne et sur le R.P.F. Mais le titre même d'*Antimémoires* pose le problème du genre de cette œuvre qui se construit à rebours de la tradition littéraire des mémoires en même temps qu'elle s'y inscrit. Le préfixe du titre n'annonce pas les libertés que l'écrivain a prises avec la vérité ne serait-ce que parce que cela ne le distinguerait en rien des mémorialistes dont la pratique

³² Joseph Kessel, « Les mains du miracle », *Témoin parmi les hommes*, t. VI, « Les instants de vérité (1956-1964) », *op. cit.*, p. 241.

³³ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 55 (Folio, p. 63).

³⁴ *Ibid.*, p. 55 (Folio, p. 64).

³⁵ Voir ci-dessous les chapitres 3 et 4 : « Rendre compte des faits », p. 107-148, et « Mettre en fiction », p. 149-178.

comporte de fréquents arrangements avec les faits. Le respect ou non de la vérité est secondaire. La mythomanie de Malraux a beau être avérée, c'est « pourtant une fausse clef³⁶ » pour Marius-François Guyard, dans la mesure où le projet antimémorial dépasse les contingences du vécu, comme l'auteur l'explique en ouverture :

La « sincérité » n'a pas été toujours son propre objet. [...] l'homme n'atteint pas le fond de l'homme ; il ne trouve pas son image dans l'étendue des connaissances qu'il acquiert, il trouve une image de lui-même dans les questions qu'il pose. L'homme que l'on trouvera ici, c'est celui qui s'accorde aux questions que la mort pose à la signification du monde³⁷.

Parce qu'il s'attache à percer « l'énigme fondamentale de la vie³⁸ », Malraux place son œuvre à l'enseigne de l'interrogation, persuadé qu'il « est possible que dans le domaine du destin, l'homme vaille plus par l'approfondissement de ses questions que par ses réponses³⁹ ». C'est pourquoi il justifie son entreprise et le titre qu'il a choisi de lui donner en les distinguant des genres autobiographiques existants – confessions, mémoires, journal –, achevant sa définition par une opposition binaire : « J'appelle ce livre *Antimémoires*, parce qu'il répond à une question que les Mémoires ne posent pas, et ne répond pas à celles qu'ils posent⁴⁰ ». En déjouant les attentes associées aux mémoires, Malraux se met à l'épreuve en même temps qu'il remet en cause le genre mémorial pour opérer, dans tout *Le Miroir des limbes* et dans *Lazare* en particulier, ce que Jean-Louis Jeannelle appelle « une forme renouvelée de préparation à la mort⁴¹ ». Le ton et la dynamique éminemment rétrospective de cette œuvre crépusculaire s'opposent à la trajectoire chronologique et au caractère initiatique qui prévalent dans *Les Mains du miracle* et dans *La Promesse de l'aube*, tous deux écrits sur le modèle du roman de formation.

Le préfixe du titre malrucien s'explique encore par des choix narratifs : les va-et-vient spatiaux et temporels font que ni la chronologie ni l'itinéraire de 1965 ne sont respectés et l'identification de celui qui s'exprime à la première personne est problématique⁴², d'autant plus que l'auteur du *Miroir des limbes* se livre peu. C'est le sens de la dénégation liminaire, « Je ne m'intéresse guère⁴³ », reformulée dans *Lazare* : « Moi. Inexplicablement, ce personnage, qui parfois m'obsède, ne m'intéresse pas

³⁶ Marius-François Guyard, « Notice du *Miroir des limbes* », *op. cit.*, p. 1123.

³⁷ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Ibid.*, p. 6.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ Jean-Louis Jeannelle, *Malraux, mémoire et métamorphose*, *op. cit.*, p. 16.

⁴² Voir ci-dessus « L'auteur inventeur de témoins », p. 76-77.

⁴³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 6.

ici⁴⁴. » Confondant *autobiographie* et *biographie* dans le même mot, Malraux récuse tout ce qui fait un récit de vie : non seulement « [s]on passé [l]’encombre⁴⁵ », mais surtout *Antimémoires* est une « biographie aussi fausse que les autres » car « les images d’autrefois »⁴⁶, écrit-il dans *Lazare*, « ne composent pas une biographie, des événements non plus⁴⁷ ». Si sa vie ne se limite pas à ses souvenirs, Malraux ne sort pas de ce champ dans *Le Miroir des limbes* : construit sur des « images » et des « événements », le texte n’est donc pas une (auto)biographie. C’est pourquoi le moi social l’emporte très largement sur le moi privé, comme dans les mémoires du général de Gaulle par exemple. La construction de l’œuvre est éminemment littéraire parce que Malraux crée un personnage qui porte son nom et qui ne cesse de s’exprimer à la première personne. Dès lors, le massif mémorial peut être tenu pour « le roman de ce personnage⁴⁸ », selon Marius-François Guyard, car, d’*Antimémoires* à *Lazare*, Malraux déroule une intrigue jusqu’à son dénouement en érigeant *Le Miroir des limbes* « contre les mémoires et par la mémoire⁴⁹ ». Le brouillage qui préside à l’écriture d’*Antimémoires* fait apparaître l’œuvre comme un « hapax générique⁵⁰ », pour reprendre le mot de Jean-Louis Jeannelle, car elle déconstruit et refonde à la fois le genre des mémoires.

Le genre de *La Promesse de l’aube* est tout aussi difficile à établir parce que Gary fait primer l’imagination sur la mémoire. Aussi Mireille Sacotte commence-t-elle son étude de l’œuvre par un jugement sans ambages : « *La Promesse de l’aube* n’est pas une autobiographie. *La Promesse de l’aube* est une belle histoire⁵¹. » La difficulté à classer ce texte tient à un problème de mesure. Si l’autofiction désigne, selon Jacques Lecarme, « tout l’intervalle, assez mal défini, entre roman et autobiographie⁵² », elle s’applique mal ici car les épisodes inventés sont plus nombreux que les épisodes attestés. Mais comme dans le même temps l’auteur, le narrateur et le personnage renvoient à la même personne, il ne saurait être question de roman. Ce qui est certain, c’est que Gary a un goût pour l’écriture autobiographique, qu’il mâtine toujours de fiction, que ce soit pour évoquer sa jeunesse et sa guerre dans *La Promesse de l’aube*, sa

⁴⁴ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 831.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 826.

⁴⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 831.

⁴⁸ Marius-François Guyard, « Introduction », dans André Malraux, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. XVI.

⁴⁹ *Ibid.*, p. XXV.

⁵⁰ Jean-Louis Jeannelle, *Malraux, mémoire et métamorphose*, *op. cit.*, p. 370.

⁵¹ Mireille Sacotte, *La Promesse de l’aube de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006, p. 11.

⁵² Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d’autofiction », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 13-23. Cité par Mireille Sacotte, *La Promesse de l’aube de Romain Gary*, *op. cit.*, p. 37.

carrière diplomatique dans *La nuit sera calme*, sa vie avec Jean Seberg aux États-Unis et en France dans *Chien blanc* ou l'affaire Ajar dans *Pseudo*. Les appellations « autobiographie fictive » et « roman autobiographique » ont l'avantage de concilier la veine romanesque et l'inspiration autobiographique qui structurent ces œuvres. Le roman autobiographique ne présente « aucune différence » avec l'autobiographie tant que « l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte »⁵³, estime Philippe Lejeune, qui ajoute que la différence est externe : c'est ce qu'il appelle le pacte autobiographique. Si *La Promesse de l'aube* en est dépourvu, c'est que Gary lui-même tient à ce qu'on lise son livre comme une fiction autobiographique. À Christel Söderlund, son amour de jeunesse qui s'offusque de se reconnaître dans un personnage peu flatteur, il répond :

Mon roman est avant tout une œuvre littéraire et, comme je l'explique au dos du volume, rien n'est tout à fait vrai, mais rien n'est tout à fait faux. J'ai mis en un seul plusieurs personnages et les deux dames qui m'ont déjà écrit pour dire qu'elles se sont reconnues dans Brigitte se trompent toutes les deux. Mon livre est une œuvre d'art, ce n'est pas un document⁵⁴.

En insistant sur le caractère artistique de *La Promesse de l'aube*, Gary en minore la dimension personnelle qu'il s'est effectivement ingénié à effacer. Bien qu'il ne comporte aucun pacte autobiographique, le livre est souvent tenu pour une autobiographie et il reste une source par défaut pour les critiques et les biographes sitôt que l'information manque sur un aspect de la vie de Gary. Les spécialistes ont beau se méfier des imprécisions et des enjolivements de l'ouvrage, ils y reviennent comme les malruiciens retournent au *Miroir des limbes* dans les mêmes conditions, avec les mêmes inconvénients et les mêmes conséquences : personne ne tient le premier entretien de Malraux avec le général de Gaulle figurant dans *Antimémoires* pour authentique, mais tout le monde s'y reporte pourtant, faute de sténographie de la conversation.

Chez Gary, le travail de fictionalisation commence par la transformation de Mina et Roman Kacew en personnages appelés Nina et Romain. La nuance est mince mais elle suffit à distinguer les êtres de papier de leurs modèles à l'état civil, ce qui est plus délicat dans *Antimémoires*. Gary brouille son récit en usant de procédés narratifs auxquels Malraux recourt également : en dépit de la place démesurée faite à la mère, aucun compte n'est tenu des autres témoins – père, amis, épouse. Comme si Gary, lui non plus, ne s'intéressait guère. C'est ce que suggère le silence qu'il garde sur tout ce

⁵³ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010 [1971], p. 19. C'est lui qui souligne.

⁵⁴ Lettre de Romain Gary à Christel Söderlund, 9 mai 1960. Citée par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 154.

qui touche à sa vie privée et qui devrait composer les passages obligés d'une autobiographie.

Cette façon de brouiller les pistes pour ne rien livrer de personnel a un caractère systématique et s'étend à la configuration narrative de *La Promesse de l'aube*. Il est en effet impossible de reconstituer un itinéraire géographique et chronologique car les noms de villes se succèdent sans ordre et sans date pour dessiner l'exode du couple de héros, de Wilno à Nice. Comme chez Malraux, le va-et-vient dans l'espace et le temps empêche de fixer un parcours biographique clair, marqué par l'évolution du personnage : « J'ai les cheveux grisonnants, à présent, mais ils me cachent mal, et je n'ai pas vraiment vieilli, bien que je doive approcher maintenant de mes huit ans⁵⁵. » En mêlant explicitement les âges à la fin de *La Promesse de l'aube*, Gary se démarque d'une véritable autobiographie dans laquelle le parcours de l'enfant à l'adulte serait plus lisible et plus linéaire. Dans la mesure où l'âge du héros-narrateur varie constamment tout au long du livre, la progression des trois parties en trois époques données – l'enfance à Wilno et à Varsovie ; l'adolescence à Nice, Aix et Paris ; la formation militaire, la guerre et la Résistance – fonctionne en trompe-l'œil. Le temps structure le récit encore moins que le lieu. La seule date qui revienne périodiquement comme un refrain dans les trois parties – la victoire du jeune Romain dans un tournoi de ping-pong en 1932 à Nice⁵⁶ – correspond à un événement anecdotique et inventé. Les autres dates sont données avec une extrême parcimonie et ne marquent que très rarement des événements personnels, comme la première séparation d'avec sa mère⁵⁷, son engagement dans l'armée⁵⁸ ou sa première blessure⁵⁹. Il en est de même pour les dates historiques comme les accords de Munich⁶⁰ ou les journées décisives de juin 1940⁶¹.

Ces choix participent de la mise à distance de la guerre alors que la troisième partie de l'œuvre est censée y être consacrée. Mais l'auteur évoque peu ses missions et le déroulement général de la guerre. L'héroïsme est banni et, bien qu'il se soit comporté en héros et qu'il ait été décoré, Gary ne mentionne ses titres de gloire qu'incidemment, comme une précaution narrative : « Il vaut peut-être mieux dire tout de suite, pour la

⁵⁵ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 387.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60, 101, 120, 155, 263, 353, 389.

⁵⁷ « Je m'inscrivis à la Faculté de Droit d'Aix-en-Provence, et quittai Nice en octobre 1933. » (*Ibid.*, p. 198).

⁵⁸ « Je fus incorporé à Salon-de-Provence le 4 novembre 1938. » (*Ibid.*, p. 239).

⁵⁹ « Le 13 juin 1940, alors que le front croulait de toutes parts, en revenant d'une mission de convoyage en Bloch-210 je fus blessé par un éclat sur le terrain de Tours, au cours d'un bombardement. » (*Ibid.*, p. 271).

⁶⁰ « Nous étions à la veille de Munich, on parlait beaucoup de guerre » (*Ibid.*, p. 232).

⁶¹ « L'appel du général de Gaulle à la continuation de la lutte date du 18 juin 1940. Sans vouloir compliquer la tâche des historiens, je tiens cependant à préciser que l'appel de ma mère à la poursuite du combat se situe le 15 ou le 16 juin – au moins deux jours auparavant. » (*Ibid.*, p. 300).

clarté de ce récit, que je suis aujourd’hui Consul Général de France, compagnon de la Libération⁶² ». Alors que l’un des enjeux du livre est l’accomplissement des rêves de sa mère, Gary passe presque totalement sous silence sa consécration littéraire advenue grâce au prix Goncourt reçu en 1956 pour *Les Racines du ciel* et il insiste sur le caractère dérisoire de son engagement : « Je tiens donc à le dire clairement : je n’ai rien fait. [...] Je me suis débattu. Je ne me suis pas vraiment battu⁶³. » Parce qu’il exècre l’héroïsme, Gary ne se contente pas de ramener ses hauts faits à son devoir : il fait en sorte que personne ne puisse transformer sa vie en panégyrique en minimisant la geste militaire. Contrairement à Kessel qui exploite les codes du roman d’aventures dans *Les Mains du miracle*, Gary les refuse pour n’être à aucun moment digne de l’admiration que le lecteur de Kessel est amené à ressentir pour Kersten. Tourner la guerre en dérision par de nombreux éléments de démythification⁶⁴ permet d’orienter le récit vers un genre que Gary admire, qu’il théorise et qu’il pratique, le roman picaresque, auquel se rattache le caractère décousu de l’œuvre qui enchaîne les scènes sans ordre véritable. Dans *Pour Sganarelle (1965)*, Gary fait du picaresque une notion centrale de sa conception du roman – le cynisme intéressé du picaro en moins – mais il se réfère moins au genre qu’au personnage du picaro dont on trouve plusieurs figures dans son œuvre, en particulier dans *La Promesse de l’aube* où le héros fraie avec prostituées et maquereaux quand il n’est pas lui-même voyou ou vagabond, d’abord avec sa mère en Europe de l’Est, puis seul pendant la guerre, sillonnant l’Europe et l’Afrique en cargo, en avion ou dans la brousse. Par là, Gary s’inscrit dans le sillage du père de l’autobiographie puisque Rousseau, dans *Les Confessions*, s’inspire du roman picaresque pour décrire l’errance de l’adolescent qu’il était⁶⁵, pour relater les vols et les mensonges dont il s’est rendu coupable⁶⁶ et ceux dont il a été victime⁶⁷. Ce mélange des genres ne doit pas surprendre car il est consubstantiel à l’autobiographie, comme l’affirme Philippe Lejeune :

Le paradoxe de l’autobiographie, c’est que l’autobiographe doit exécuter ce projet d’une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels

⁶² *Ibid.*, p. 52.

⁶³ *Ibid.*, p. 357.

⁶⁴ Voir ci-dessous « La démythification », p. 509-513.

⁶⁵ Le livre II raconte ainsi ses premiers voyages après son départ de Genève (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 45-87).

⁶⁶ Dans le livre I, Jean-Jacques vole des asperges pour le compte d’un compagnon avec qui il travaille, puis il entreprend de voler des pommes à son maître (*ibid.*, p. 32-34). À la fin du livre II, Rousseau rapporte le fameux épisode du ruban volé au cours duquel il accusa l’innocente Marion pour cacher son larcin (*ibid.*, p. 84-87).

⁶⁷ Dans le livre II Rousseau est accompagné sur la route de Turin par les Sabran et se fait détrousser par ce couple associant une femme de plaisir et un faux dévot vivant de la bourse des naïfs (*ibid.*, p. 57-60).

de la fiction. Il doit croire qu'il y a une différence fondamentale entre l'autobiographie et la fiction, même si en fait, pour dire la vérité sur lui-même, il emploie tous les procédés romanesques de son temps⁶⁸.

Rousseau, exact contemporain du roman picaresque français le plus illustre, ne peut mieux faire comprendre son innocence puis sa rouerie qu'en se représentant en Gil Blas. C'est pourquoi, pour Philippe Lejeune, depuis *Les Confessions*, « l'autobiographie est un cas particulier du roman, et non pas quelque chose d'extérieur à lui⁶⁹ ». La définition peut s'étendre aux mémoires mais aussi au *Miroir des limbes*, qui transpose de nombreuses scènes romanesques.

Par des moyens différents, Gary et Malraux inventent une nouvelle forme de « mentir-vrai » qui dynamite les lois de l'autobiographie – puisque l'imagination l'emporte sur la mémoire –, comme Kessel s'affranchit de celles de la biographie dans *Les Mains du miracle*. Si l'appartenance générique des trois récits de vie du corpus est indécidable, c'est parce que tous trois accordent à la vie qu'ils racontent la même importance qu'au récit lui-même et à ses nombreuses potentialités romanesques, sans pour autant négliger la vraisemblance.

2. Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents « historiques »

Le brouillage générique a partie liée avec la question de la vraisemblance qu'il convient, pour les auteurs, de mettre en scène afin de légitimer leur projet. Aristote associe la vraisemblance au travail du poète et l'oppose à l'exigence de vérité qui est celle de l'historien : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité⁷⁰ ». La vraisemblance ne consiste pas à imiter une action réelle mais à imaginer une action probable et à la mettre en intrigue de façon logique selon un enchaînement nécessaire. C'est par cela seul que le poète dépasse le singulier auquel est cantonné l'historien pour atteindre le général. Au XVII^e siècle, Boileau reprend le paradoxe défini par Aristote selon lequel il « faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction⁷¹ » en le formulant dans un vers resté fameux : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable⁷² ». Maupassant s'inscrit dans cette tradition et cite le vers de

⁶⁸ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 21-22.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰ Aristote, *La Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 98.

⁷¹ *Ibid.*, p. 126.

⁷² Nicolas Boileau, « Art poétique » [1674], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 170.

Boileau pour remettre en cause les préceptes réalistes. Selon lui, le réalisme ne s'obtient que par l'illusion : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. » D'où sa conclusion « que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes »⁷³. Pour que le lecteur adhère à ce qui lui est raconté, le récit doit être crédible : le vraisemblable doit donc rendre le vrai acceptable. Ignorant les recommandations de Maupassant, les écrivains réalistes n'opposent plus la vraisemblance au réel car elle doit le continuer ou s'y conformer. Elle est alors associée à ce que Roland Barthes appelle l'effet de réel et sera classée par Robbe-Grillet au rang des notions périmées dans *Pour un nouveau roman* à cause de sa faculté à susciter l'adhésion du lecteur à un pacte d'illusion librement consenti – « *that willing suspension of disbelief* » selon la formule de Coleridge⁷⁴ – qui le rend dupe de la fiction. Bien que les faits ne soient pas soumis à vérification dans la fiction, la vraisemblance n'y est pas moins liée à la véridiction : pour Thomas Pavel, puisque le lecteur de fiction « accept[e] à titre d'hypothèse non empirique l'univers alternatif qu'elle décrit », le texte cherche à « authentifie[r] la vérité (imaginaire) de ses propositions »⁷⁵. Dans ces conditions, la vraisemblance s'applique à rendre croyable ce type de vérité.

Le rapport à la vraisemblance concerne toutes les œuvres du corpus mais il s'établit différemment selon les genres. Bien que les textes factuels soient censés dire le vrai plutôt que le vraisemblable, il arrive que les auteurs authentifient leurs propos en donnant des gages de vraisemblance, comme Kessel le fait avec les seuils des *Mains du miracle*. Il est intéressant d'appliquer la formule aragonienne de « mentir-vrai » à cette œuvre et aux deux autres textes factuels dont le statut générique est flou à cause de leur proximité avec la fiction. L'expression, qui donne son titre à une nouvelle et au recueil dans lequel elle figure, pousse à son paroxysme le paradoxe posé par Aristote, Boileau et Maupassant. Dans « Le mentir-vrai » (1964), nouvelle conçue comme une poétique romanesque où le dévoilement du réel s'opère par la fabulation, Aragon raconte son enfance en mêlant réalité et fiction car « [l]es réalistes de l'avenir devront de plus en

⁷³ Guy de Maupassant, « Le Roman », préface de *Pierre et Jean*, dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 709. Ce texte a été publié en janvier 1888 dans le supplément littéraire du *Figaro*. C'est une décision éditoriale qui a conduit à le nommer « Préface de *Pierre et Jean* » : l'éditeur du roman, le jugeant trop court, y a ajouté le texte théorique.

⁷⁴ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria* [1817], Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, p. 208.

⁷⁵ Thomas Pavel, « Comment définir la fiction ? », dans René Audet et Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec / Bordeaux, Nota bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 8. Cité par André Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique » [en ligne], *Temps zéro*, « Vraisemblance et fictions contemporaines », 2009[2], [mis en ligne en octobre 2009], [consulté le 28/08/2015]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document393>

plus mentir pour dire vrai⁷⁶. » Bien qu'étant le produit d'un mensonge, la narration porte une vérité plus grande que si elle reproduisait la réalité brute. On retrouve ici le credo romantique de la survérité produite par la littérature. La portée autobiographique et l'hybridité générique de la nouvelle d'Aragon autorisent à ne pas réserver le mentir-vrai au genre romanesque.

Il est tout à fait possible dès lors d'appliquer cette idée aux *Mains du miracle*, à *La Promesse de l'aube* et à *Antimémoires* – qui paraissent au cours de la même décennie que le recueil d'Aragon –, en particulier aux parties dialoguées qui sont largement recréées⁷⁷. Le problème qui se pose à Kessel, Malraux et Gary dans ce cas, c'est de composer les dialogues entre personnages historiques de manière vraisemblable. Dans la mesure où il leur est impossible de retranscrire les échanges à la lettre, ils doivent les rendre en esprit. Les propos tenus par Kersten et Himmler sont donc mensongers à la lettre mais vrais en esprit parce que Kessel les imagine en suivant le témoignage du docteur. Comme dans les grands textes d'historiens antiques, *La Guerre du Péloponnèse* de Thucydide par exemple, que Charles-Olivier Carbonell commente, ces « discours fabriqués [...] ne sont pas authentiques [mais] ils sont vrais de cette vérité de l'histoire qui n'est jamais que reconstruction de ce qui n'est plus⁷⁸ ». Kessel en a bien évidemment conscience mais ne le signale guère qu'une fois pour ne pas encombrer son récit. Alors que le représentant du Congrès juif mondial à Stockholm s'adresse à Kersten, Kessel fait précéder son intervention par ces mots : « Hillel Storch dit en substance⁷⁹ ». La réplique en elle-même est citée ensuite avec les attributs du discours direct mais la locution adverbiale introductive indique au lecteur qu'il va lire ce qu'aurait pu dire Hillel Storch et non ce qu'il a réellement dit. Kessel compense l'impossible reproduction des paroles telles qu'elles ont été exactement prononcées par une formulation équivalente dont le sens est identique. À strictement parler, ni Kersten, ni Himmler, ni qui que ce soit n'ont vraiment dit ce que Kessel leur fait dire, mais le pacte de véracité établi au seuil de l'œuvre ne laisse aucun doute au lecteur sur la réalité *en substance* de tous ces propos.

⁷⁶ Louis Aragon, « Le mentir-vrai », dans *Le Mentir-vrai* [1964], dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2008, p. 1334. Dans la préface qu'il ajoute aux *Cloches de Bâle* (1934) cette même année 1964, Aragon écrit : « Ce qui est *menti* dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité. Ce qui est menti dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière. » (Louis Aragon, « C'est là que tout a commencé... », dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1997, p. 692).

⁷⁷ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 63-64 et 68-69.

⁷⁸ Charles-Olivier Carbonell, *L'historiographie*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 275 (Folio, p. 353).

Il en va de même lorsque Malraux fait parler un personnage public dans *Le Miroir des limbes*. Sur ce point, il procède dans *Antimémoires* comme tous les mémorialistes en arrangeant ses dialogues avec les chefs d'État : les portraits de Mao et Nehru, de Senghor et de Gaulle mêlant ce qu'ils sont et ce qu'ils représentent, la réalité et le mythe, ces hommes illustres apparaissent comme des personnages – ce qui fait écrire à Marius-François Guyard : « Ce mentir-vrai est d'un vrai romancier⁸⁰ ». *Les chênes qu'on abat...* est à ce titre l'exemple le plus significatif car l'ensemble du livre, intégré en 1976 au cycle mémorial, diffère résolument de ce que Malraux et de Gaulle ont pu échanger le 11 décembre 1969 à Colombey. Leur entretien ce jour-là n'a duré en effet qu'une trentaine de minutes d'après Geoffroy de Courcel, également invité par le Général⁸¹. L'œuvre n'est donc absolument pas un compte rendu de cette brève rencontre mais une recomposition où les propos réellement tenus se mêlent à des citations, plus ou moins fidèles, des *Mémoires de guerre*, des *Discours et messages*, du *Fil de l'épée* et de *La France et son armée*, de sorte que le texte fait alterner les voix de l'écrivain militaire et de l'orateur avec celles du chef de la France libre et du président de la République. En procédant ainsi, l'auteur ne fait que mentir-vrai : son texte excède très largement ce qu'il a pu recueillir le 11 décembre 1969, mais tout sonne juste car de Gaulle a écrit ce que Malraux lui fait dire.

S'il n'y a aucun dialogue reconstitué avec un personnage historique dans *La Promesse de l'aube* – contrairement à *La nuit sera calme*, où Gary prétend avoir été convoqué par le Général qui, parce qu'il souhaitait trop ardemment se battre, lui aurait dit : « Très bien, allez-y... Et surtout n'oubliez pas de vous faire tuer ! [...] D'ailleurs, il ne vous arrivera rien... *Ce sont toujours les meilleurs qui se font tuer*⁸² ! » –, la façon dont Gary mêle réalité et fiction rappelle la démarche d'Aragon tant il s'emploie à « mentir pour dire vrai ». Ainsi décrit-il de manière invraisemblable le terrain d'aviation de Bordeaux-Mérignac en juin 1940 :

Le terrain était devenu une sorte de rétrospective de tout ce que l'Armée de l'Air avait compté comme prototypes depuis vingt ans [...]. Les équipages étaient parfois encore plus étranges que les avions. J'ai vu un pilote d'aéronavale avec une des plus belles croix de guerre qu'on puisse contempler sur une poitrine de

⁸⁰ Marius-François Guyard, « Introduction », dans André Malraux, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. XXII.

⁸¹ Marius-François Guyard, « Notice du *Miroir des limbes* », *op. cit.*, p. 1131.

⁸² Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 19-20. C'est lui qui souligne. Il raconte la même anecdote dans un article écrit à l'occasion de la démission du général de Gaulle, paru le 9 mai 1969 et intitulé « À mon général : adieu avec affection et colère » (« *To my General: farewell, with love and anger* », *Life Magazine*, 9 mai 1969, vol. 66, n° 18, p. 26-29), repris dans *Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 59-60.

combattant, sortir de la carlingue de son avion de chasse, tenant une petite fille endormie dans ses bras. J'ai vu un sergent-pilote faire descendre de son Goéland ce qui ne pouvait être autre chose que cinq aimables pensionnaires d'une « maison » de province. J'ai vu, dans un Simoun, un sergent aux cheveux blancs et une femme en pantalon, avec deux chiens, un chat, un canari, un perroquet, des tapis roulés et un tableau d'Hubert Robert contre la paroi. J'ai vu une famille de bon aloi, père, mère, deux jeunes filles, valise à la main, discuter avec un pilote du prix du passage en Espagne, le *pater familias* étant chevalier de la Légion d'honneur⁸³.

Convenant que la foule de réfugiés qu'il prétend avoir vue est « étrange », Gary se plaît pourtant à énumérer d'improbables équipages, matériels et humains, qui évoquent indirectement ceux qui encombrant les routes de France au cours de l'exode contemporain de cette scène. Si Gary laisse libre cours à son imagination lorsqu'il recense les nombreux occupants des vieux avions – ce qu'il souligne avec malice en se livrant à un inventaire à la Prévert dans le cas du Simoun, la liste burlesque invalidant d'elle-même le propos –, l'effet de masse et de panique qui gagne les personnages aussi chargés les uns que les autres est tout ce qu'il y a de plus conforme à ce que vécurent les Français jetés sur les routes par l'avancée de l'armée allemande.

Ce flottement entre le vrai et le vraisemblable est plus sensible encore dans les romans, notamment quand ils rapportent des événements historiques. Le problème de la vraisemblance qui se pose dans tout roman historique se voit parfois compliqué d'une question de sécurité dans le cas de l'histoire immédiate, comme en témoigne la préface de *L'Armée des ombres*. Après s'être garanti avec force de l'accusation de mensonge, aussi bien celui du texte partisan que celui du roman – « Il n'y a pas de propagande en ce livre et il n'y a pas de fiction⁸⁴. » –, Kessel présente le premier obstacle qui a retenu sa plume pendant qu'il écrivait : « Il fallait que tout fût exact et, en même temps, que rien ne fût reconnaissable⁸⁵. » Dans cette injonction contradictoire, l'auteur insiste à la fois sur le caractère authentique de son récit, inspiré du vécu, et sur la nécessité de transposer le réel pour ne pas mettre en danger les résistants toujours vivants à la parution de l'œuvre, en 1943. Mais contrairement à ce qu'il affirme, Kessel a dû recourir à la fiction – au sens étymologique – puisqu'il a composé ses personnages : « il fallait maquiller les visages, déraciner les personnes et les planter ailleurs, mélanger les épisodes, étouffer les voix, dénouer les liens, dissimuler les secrets d'attaque et de défense⁸⁶ ». Bien qu'il prenne des précautions pour ne pas être accusé de mentir,

⁸³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 275.

⁸⁴ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁶ *Ibid.*

d'inventer ou de vouloir divertir avec un sujet grave, Kessel entend faire comprendre que, s'il a transfiguré les personnes réelles en personnages imaginaires, mêlé leurs aventures et refusé toute chronologie précise, tout est néanmoins vrai. Comme dans *Les Mains du miracle*, il répond par anticipation à l'accusation d'invraisemblance et multiplie les indices de bonne foi pour montrer la véracité de son histoire, mais il le fait avec des moyens différents : dans l'œuvre consacrée à Kersten, l'appareil didactique authentifie l'invraisemblable, alors que dans le roman sur la Résistance, le vraisemblable déguise le vrai qui peut quelquefois n'être pas présentable.

Le rapport à la vraisemblance dans les romans est encore compliqué lorsque les auteurs citent des documents qu'ils présentent comme historiques, qu'ils soient effectivement authentiques ou non. Ces documents sont de trois ordres : certains sont réels et peuvent être retrouvés, d'autres sont inventés mais de manière si vraisemblable qu'ils apportent un gage de sérieux au passage qui les accueille, d'autres enfin sont à la lisière du fictif et du réel car ils sont associés à des personnages de la diégèse alors qu'ils existent bel et bien.

Les documents réellement historiques sont généralement empruntés à l'actualité récente au moment de la publication du roman qui les accueille. L'identification du texte de la leçon d'anglais dans *Éducation européenne* ne fait ainsi aucun doute lorsque le roman paraît, dans la mesure où le discours prononcé par Churchill à la Chambre des Communes le 4 juin 1940 est encore dans les mémoires :

- [...] Sais-tu ta leçon d'anglais ?
- Et comment ! dit le Morveux, et il commença à réciter, sans se faire prier davantage : *We shall fight on the seas and oceans, we shall fight with growing confidence and growing strength in the air [...]. We shall defend our Island, whatever the cost may be*, continuait le Morveux. *We shall fight on the beaches [...]. We shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills [...]. We shall never surrender*⁸⁷.

Ce passage opère un double brouillage car ces paroles historiques sont insérées dans l'un des quatre contes de Dobranski enchâssés dans le roman de Gary. Le discours réel est donc mis à distance par les deux niveaux d'enchâssement alors qu'il fait appel dans le même temps à la complicité du lecteur, supposé le reconnaître et décrypter l'hommage à ces Anglais qui ont enseigné aux Européens à ne pas se soumettre aux nazis. La leçon d'anglais est alors à lire comme la leçon des Anglais. En faisant appel au

⁸⁷ Romain Gary, *Éducation européenne* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 72-73. C'est lui qui souligne.

document, le roman rend poreuse la frontière entre le factuel et le fictionnel, mais il le fait en recourant à la technique romanesque du récit enchâssé.

Citant lui aussi un discours, Malraux intègre à *L'Espoir* les mots exacts par lesquels le général Goded annonça sa reddition à ses partisans :

*Ici, dit une voix fatiguée, indifférente et non sans dignité, le général Goded. Je m'adresse au peuple espagnol pour déclarer que le sort a été contre moi et que je suis prisonnier. Je le dis afin que tous ceux qui ne veulent pas continuer la lutte se sentent déliés de tout engagement envers moi*⁸⁸.

Suivant le même principe que lorsqu'il copie des coupures de presse, Malraux entend conférer à son roman une portée documentaire. À cet effet, il avait demandé à José Bergamín une liste de renseignements, comportant notamment la « proclamation exacte du général Goded⁸⁹ ».

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, la distance temporelle qui sépare la parution originale des documents et celle de leur insertion dans le roman est encore plus réduite puisqu'ils datent de l'année même de rédaction du livre. Dénonçant la banalisation de l'Holocauste, la montée des néonazis en Allemagne et les débuts du négationnisme en France⁹⁰, le romancier évoque deux textes qui l'ont scandalisé. Il s'agit d'abord d'une phrase recueillie « dans le supplément illustré du *Sunday Times*, du 16 octobre 1966 » qu'il a traduite de l'anglais et qui évoque l'opposition, en 1950, des élus d'Offenbach, près de Francfort, à l'élection à la tête de l'hôpital général du professeur Herbert Lewin, ancien déporté, « sous prétexte [...] qu'il n'est pas possible de faire confiance à un médecin juif et de lui permettre de traiter des femmes allemandes impartialement après ce qui est arrivé aux Juifs »⁹¹. Cette polémique est attestée par Dorothea Bohnkamp,

⁸⁸ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 41-42. C'est lui qui souligne.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 42. Voir la note 1, p. 1370.

⁹⁰ Les prémices du négationnisme ont été posées, en France, par Maurice Bardèche et Paul Rassinier. Le premier, beau-frère et ami de Robert Brasillach, a publié *Nuremberg ou la Terre promise* (1948) et *Nuremberg II ou les faux monnayeurs* (1950) où il accuse les Juifs d'avoir déclenché la guerre et donc d'être responsables de l'Holocauste. Dans *Le Mensonge d'Ulysse* (1950), Paul Rassinier, ancien résistant déporté, présente les témoignages des rescapés juifs comme des affabulations. Ces prises de position restent confidentielles jusqu'à l'entretien accordé par Louis Darquier de Pellepoix à *L'Express* le 28 octobre 1978 où le directeur du Commissariat général aux questions juives de 1942 à 1944 déclare : « À Auschwitz, on n'a gazé que les poux ». Peu après, Robert Faurisson, maître de conférence en littérature à l'Université Lyon-II, publie un article intitulé « Le "problème des chambres à gaz" ou la rumeur d'Auschwitz » dans *Le Monde* du 28 décembre 1978. C'est le début véritable du négationnisme qui n'insiste plus seulement sur le prétendu complot juif mais qui nie la réalité du génocide juif pendant la Seconde Guerre mondiale et l'existence même des chambres à gaz.

⁹¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 26. Les italiques délimitent la citation traduite par Gary. Dans le supplément illustré du *Sunday Times*, du 16 octobre 1966 on lit en effet : « *His appointment to the post, which was approved by five votes to three by the governors, was overthrown on the grounds that "a Jewish doctor cannot be trusted to treat his German women patients impartially after what happened to the Jews".* » (Reportage d'Antony Terry et

qui évoque « un scandale à l'échelle internationale [qui] inspira le roman de Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn* (1967)⁹² ». S'il faut nuancer le caractère décisif que cet événement eut dans la genèse du roman, ne serait-ce que parce que le reportage du *Sunday Times* ne fait que rappeler un fait vieux de seize ans, il est indéniable que cette marque d'antisémitisme relevée dans un article faisant état des avanies subies par les Juifs d'Allemagne en 1966 apporte un argument supplémentaire au romancier qui évoque à plusieurs reprises le N.P.D.⁹³ et déplore avec une ironie amère l'élection du chancelier Kiesinger, qui « avait appartenu un instant au parti nazi de 1932 à 1945, dans un moment d'idéalisme et de fougue juvéniles⁹⁴ ». À l'instar de Beate Klarsfeld, qui gifla Kiesinger le 7 novembre 1968 en plein congrès de la C.D.U. pour attirer l'attention de l'opinion publique internationale sur son passé, Gary n'admet pas que l'engagement, moins idéaliste qu'idéologique, d'un ancien nazi soit compatible avec l'exercice des plus hautes fonctions au sein d'une démocratie.

Moins de vingt ans après le génocide juif, la portée de l'Holocauste est également minimisée dans l'un des succès de librairie de l'année 1966, que Gary mentionne, le très contesté *Treblinka*, de Jean-François Steiner. Le sous-titre, *La révolte d'un camp d'extermination*, laisse penser que Steiner, qui prétend s'être fondé sur des témoignages de rescapés, a écrit mu par le souvenir de son père juif mort en déportation. Mais le narrateur du roman raconte aussi comment les Juifs ont aidé leurs bourreaux à perpétrer leur propre extermination, ce qui a valu à l'ouvrage de nombreuses critiques, d'historiens et de Claude Lanzmann notamment. Pierre Vidal-Naquet, qui avait salué le livre à sa parution, révisa son jugement dans les années 1980 après la découverte d'erreurs factuelles et la révélation de la participation de Gilles Perrault à l'écriture du texte qui mettaient en doute sa sincérité. Gary brocarde la dérive négationniste

Jurgen Schadeberg intitulé « *How it feels to be a Jew in Germany* », dans le supplément illustré du *Sunday Times*, 16 octobre 1966, p. 17).

⁹² Dorothea Bohnekamp, « La communauté juive face à la culture mémorielle en Allemagne » [en ligne], dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 122, 2014|2 [consulté le 15/07/2016]. URL : <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2014-2-page-99.htm>

⁹³ Le *Nationaldemokratische Partei Deutschlands* (Parti national-démocrate d'Allemagne), nationaliste et néonazi, fut fondé en 1964 par d'anciens militants d'extrême droite. Il enregistra de bons résultats locaux dans les années 1960 et, avec 4,3 % des suffrages, il échoua de peu à entrer au *Bundestag* en 1969. Il est donc à son pic d'influence lorsque paraît le roman.

⁹⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 26. Kurt Georg Kiesinger (1904-1988) « avait été affecté en 1940 au ministère de la Propagande et devint le directeur adjoint du département radio de ce ministère. Interné de 1945 à 1946 [...]. Il fut dénazifié, puis amnistié en 1948 seulement. Membre de la CDU [*Christlich Demokratische Union Deutschlands*, Union chrétienne-démocrate d'Allemagne], il entra au *Bundestag* dès 1949, puis devint ministre-président du Bade-Wurtemberg de 1958 à 1966. Kiesinger était de ces nombreux anciens nazis ayant réussi leur retour sur le devant de la scène politique au service, cette fois, de la démocratie. Conformément à un schéma devenu classique, certains soulignèrent la gravité de son engagement nazi, alors que d'autres affirmèrent qu'à son niveau, il avait plutôt freiné les actions engagées. » (Alfred Wahl, *L'Allemagne de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 165).

qu'entraîne le livre de Steiner – qui prendra la défense de Maurice Papon lors de son procès en 1997, indigné qu'on l'accuse de crime contre l'humanité – car elle minimise le rôle des nazis dans la mise en œuvre de la Solution finale. La dénonciation porte encore une fois la marque de l'ironie garyenne :

D'ailleurs, tout le monde sait que les Juifs n'ont pas été assassinés. Ils sont morts *volontairement*. [...] je viens de trouver des choses tout à fait rassurantes là-dessus dans le livre d'un certain Jean-François Steiner, *Treblinka* : nous faisons la queue devant les chambres à gaz. [...] Il y a eu volonté de mourir. Ce fut un suicide collectif, voilà. Bientôt, quelqu'un dira toute la vérité sur notre cas. Un nouveau *best-seller* viendra démontrer que les nazis n'étaient qu'un instrument dans la main des Juifs qui voulaient mourir, *en faisant en même temps une affaire*. Ils ne pouvaient en effet pas se suicider de leurs propres mains, parce que les assurances n'auraient pas payé, et les survivants n'auraient pas pu toucher de dommages-intérêts. Il est temps que quelqu'un écrive enfin un ouvrage définitif sur la question, montrant comment nous avons manipulé les Allemands pour assouvir notre rêve d'autodestruction, et nous permettre en même temps de nous faire rembourser notre perte. Il se trouvera bien un auteur pour dévoiler la manœuvre diabolique que nous avons exécutée en transformant les nazis en instrument aveugle et obéissant entre nos mains⁹⁵.

En jouant sur l'isotopie de l'argent, Gary détourne le poncif antisémite de la cupidité malade des Juifs et il prête aux victimes un plan machiavélique visant à tirer profit du génocide. L'outrance du raisonnement pousse à l'extrême les accusations absurdes des antisémites ainsi que la thèse défendue dans l'ouvrage et par là même les invalide. Il faut dire que l'écrivain a plusieurs raisons de s'insurger contre le livre de Steiner qui s'ouvre sur le ghetto de Vilna, sa ville natale, et qui évoque ensuite les massacres de Ponary perpétrés par les *Einsatzgruppen* dans lesquels ont péri son père et quatre membres de sa famille paternelle, tandis que sept membres de sa famille maternelle ont été assassinés à Treblinka. Il est naturel, dans ce contexte, que les allégations de Steiner selon lesquelles les Juifs se sont laissé décimer aient ulcéré Gary.

Grâce à ces documents récents, Gary et Malraux sollicitent la mémoire collective et redonnent sa voix à l'actualité par l'intermédiaire des discours radiophoniques. Si elle confère une dimension factuelle aux romans, cette documentation suscite également émotions et réflexions : la noble reddition du général Godeb disqualifie le manichéisme, le clin d'œil amusé au discours de Churchill appelle la connivence du lecteur et la dénonciation contenue dans *La Danse de Gengis Cohn* son indignation.

⁹⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 114-115.

Les romans du corpus ne citent cependant pas seulement des documents authentiques. Il arrive en effet que la vraisemblance repose sur des documents tout à fait inventés mais que les auteurs utilisent pour accréditer la fiction. Il peut s'agir de faire croire que les personnages ou les événements de la diégèse ont réellement existé, comme le fait Gary dans *Les Cerfs-volants* en citant ce qu'écrit « le commissaire de police Rotard [à propos] de M^{me} Julie Espinoza dans son livre *Les Années souterraines*⁹⁶ » ou en évoquant « [l]es détails de l'opération *Talon d'Achille* [...] contés [...] dans les Mémoires de Donald Simes, *Les Nuits de feu*⁹⁷ ». Dans un cas comme dans l'autre, toutes les informations sont fausses mais elles semblent vraies à cause des indications bibliographiques qui tendent à authentifier les anecdotes et les protagonistes. Cependant ni l'opération *Talon d'Achille*, ni le commissaire Rotard, ni Donald Simes n'ont existé, pas plus que Julie Espinoza, bien que le personnage soit inspiré à certains égards de Madame Claude⁹⁸. Les titres des ouvrages choisis par Gary pastichent en outre ceux des mémoires de guerre d'anciens résistants, comme *Réseaux d'ombres* (1954) du colonel Rémy, *La nuit finira* (1973) d'Henri Frenay ou *La victoire et la nuit* (1989) de Maurice Schumann. La clandestinité est sémantiquement marquée dans tous ces titres, tout comme dans *L'Armée des ombres*. Si, donc, aucun de ces éléments n'est vrai à la lettre, l'enjeu pour le romancier est de leur donner une apparence de vérité et, en ayant l'air de citer ses sources, l'auteur donne à penser que ce qu'il raconte est fondé sur la réalité historique.

Kessel affiche cette ambition dans *L'Armée des ombres* mais elle n'est pas sans défaut. Pour intégrer le matériau historique à son roman et pour donner à lire les données qu'un chef de réseau pouvait recueillir, le romancier fait tenir un journal à son héros dans le chapitre 5, ce qui revient à lui faire commettre des hardiesses dangereuses pour lui et surtout pour son entourage. En consignand ce qui lui arrive, ce qu'il pense, ce qu'il sait de la situation politico-militaire et ce qu'on lui rapporte des hauts faits de résistants, Gerbier contrevient à deux mises en garde que le lecteur a déjà lues : hors de la diégèse, l'avertissement de Kessel affirmant dans la préface avoir pris toutes les précautions pour ne mettre en péril aucun acteur vivant de la Résistance, et, dans le chapitre 3, la règle d'or de la vie clandestine que Félix révèle au néophyte Jean-François : « rien d'écrit, jamais⁹⁹ ». On trouve une phrase semblable dans « *Non* »,

⁹⁶ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁸ Fernande Grudet, dite Madame Claude (1923-2015), a dirigé un réseau de prostitution dans les années 1950-1970 et s'est inventé un passé de résistante et de déportée. Dans le roman de Gary, Julie Espinoza est elle aussi à la tête d'un réseau de prostitution, mais elle l'utilise au service de la Résistance.

⁹⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 76.

quand Camaret donne un contact à Berger : « C'est noté ? [...] Il veut dire : est-ce appris ? La Résistance ne note plus rien¹⁰⁰. » Il est donc surprenant que le chapitre le plus long du roman repose sur une erreur aussi flagrante, d'autant plus que Gerbier est activement recherché. Le fait que le flou soit entretenu sur les noms de personnes et de lieux ne suffit pas à masquer certaines imprudences. Nommer par exemple le titre du « baron de V... » et son « beau château Louis XIII »¹⁰¹ revient à donner deux indices à la Gestapo si Gerbier est pris ailleurs que dans ledit château. L'ennemi, en possédant ce carnet, peut rechercher tous les Français qui y sont mentionnés pour avoir rendu service à l'ingénieur. Les révélations contenues dans les notes de Gerbier peuvent également renseigner l'occupant sur les méthodes d'action de la Résistance, ce dont il pourrait tirer parti pour les contrecarrer ou pour corriger ses propres méthodes. Ainsi, lorsque le résistant confie ses soupçons à son journal, il offre la possibilité à la Gestapo de découvrir que son stratagème est éventé :

Je crois que je suis pisté par un vieux monsieur à barbe soignée et à Légion d'honneur. Manœuvre d'approche de la Gestapo ? Je fais mettre quelqu'un des nôtres derrière le vieux monsieur. [...] Ils sont deux à me suivre. Le vieux monsieur à Légion d'honneur et un autre qui fait semblant de vendre des billets de la Loterie nationale¹⁰².

Apprenant que la Résistance connaît cette méthode de filature, la Gestapo peut décider d'y mettre fin, mais elle peut également choisir de renforcer ses équipes, pour arrêter les suiveurs éventuels de ses indicateurs. Le début du chapitre 6 ne dissipe pas les doutes car il commence par une ellipse : prisonnier, Gerbier est condamné à mort. Pour quelle raison et à quelle occasion a-t-il été arrêté ? Le lecteur ne l'apprendra jamais. À cause de l'ellipse, le lecteur ne sait rien non plus du sort réservé aux notes de Gerbier : ont-elles été retrouvées et exploitées par les Allemands ? Dans ce cas, pourquoi n'en pas faire état et n'en pas faire constater les conséquences ? Gerbier a-t-il eu le temps de les brûler ? Dans ce cas comment expliquer que le narrateur qui les a reproduites en ait eu connaissance ? En l'absence d'indices, il faut supposer un narrateur omniscient totalement effacé rapportant, au moment même de leur écriture, les notes que Gerbier couchait sur le papier. L'artifice est captieux et si les personnes réelles ne peuvent être menacées à cause du roman de Kessel, ce n'est pas le cas des personnages fictifs mentionnés dans le carnet de Gerbier. Chez Kessel comme chez Gary, ces documents

¹⁰⁰ André Malraux, « Non », *op. cit.*, p. 34. Malraux reprend le passage dans *Lazare*, *op. cit.*, p. 866.

¹⁰¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰² *Ibid.*, p. 166-167.

bien qu'inventés participent de la vraisemblance dans la mesure où ils révèlent ce qui aurait pu arriver – dans *Les Cerfs-volants* – ou ce qui s'est passé – dans *L'Armée des ombres*. De même dans *L'Espoir*, Malraux cite un document qu'il invente et dont « [l]e contenu et le ton [...] font songer aux instructions secrètes que le général Mola [...] diffusait pendant les semaines précédant le soulèvement¹⁰³ ». Il s'agit d'une circulaire que Garcia, chargé du renseignement militaire, lit aux journalistes et dans laquelle les franquistes appellent à terroriser la population civile¹⁰⁴. Vrais en esprit plutôt qu'à la lettre, ces documents sont vraisemblables et donnent du crédit aux romans dans lesquels ils figurent.

Kessel, Malraux et Gary recourent à un dernier moyen pour entretenir le flou sur la nature des documents prétendument historiques qu'ils citent dans leurs romans. Non contents d'y intégrer des éléments tout à fait authentiques et d'autres absolument inventés, ils brouillent encore la frontière entre le fictif et le réel en associant à des personnages imaginaires des documents véritables. À la fin des *Cerfs-volants*, Gary évoque la une de *France-Soir* montrant Ludo et Lila, tondue par les résistants de la dernière heure, main dans la main¹⁰⁵, ainsi que les reportages consacrés au restaurateur Marcellin Duprat par les journaux *Stars and Stripes*¹⁰⁶ et *Life*, dont le second est censé avoir été illustré par une photo de Robert Capa¹⁰⁷. Chaque fois, les personnages inventés gagnent en consistance grâce aux allusions à des journaux qui ont effectivement couvert la Libération et qui jouent le même rôle que les mémoires des anciens résistants Rotard et Simes, à ceci près que seuls les premiers existent. Les titres français et américains fonctionnent donc comme caution de réalité pour les personnages du roman.

Dans le même esprit, Malraux intègre le nom et les mots de Miguel de Unamuno dans *L'Espoir*. Il reconstitue le fameux discours de Salamanque dans lequel le recteur de l'université dénonçait les méthodes employées par les rebelles, en affirmant que « vaincre n'est pas convaincre » et que démanteler l'Espagne reviendrait à la mutiler à l'image du général infirme Millan Astray¹⁰⁸. Surtout, le romancier reproduit plusieurs extraits d'une lettre d'Unamuno « datée du “13 avril, An III de la tyrannie” (1926) et

¹⁰³ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 321. Voir la note 2, p. 1524.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 321-322.

¹⁰⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 357-358.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 359.

¹⁰⁸ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 323-324. Ce discours fut prononcé le 12 octobre 1936 à l'occasion « des festivités du *día de la Raza* (“jour de la Race”) qui marque l'anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb » (*ibid.*, p. 323. Voir la note 8, p. 1527-1528). De ce discours et des événements qui se déroulèrent ce jour-là, il existe plusieurs versions dont aucune ne fait l'unanimité mais dont plusieurs reprennent les formules les plus frappantes.

adressée à José Bergamín, l'ami d'André Malraux¹⁰⁹ », mais les propos de l'intellectuel espagnol, suspendu de ses fonctions et exilé depuis la prise de pouvoir de Primo de Rivera en 1924, sont adressés, dans la diégèse, à Garcia¹¹⁰. Si Unamuno devient un personnage de fiction au contact de Garcia, le statut d'intellectuel de ce dernier, ethnologue dans le civil, est à l'inverse consolidé. En mêlant dans le même chapitre le discours et la lettre et en inventant une relation épistolaire entre Unamuno et un personnage du roman, Malraux se sert d'éléments réels pour authentifier ce qu'il met en scène dans son œuvre et pour tisser un lien entre l'exil d'Unamuno et sa prise de position contre les franquistes dix ans plus tard. L'indignation et l'engagement de l'universitaire légitiment en outre ceux des personnages, atténuant encore davantage la frontière entre fiction et réalité mais sans que les deux mondes se confondent pour autant car, comme l'écrivent Yves Baudelle et Mirna Velcic-Canivez :

[...] en littérature [les] noms de figures historiques [...] et leurs porteurs contribuent à la création d'espaces nouveaux qui ne sont ni vrais, ni faux, qui ne relèvent ni de la fiction pure, ni de l'histoire savante, et qui ne donnent pas non plus un *accès direct* à la réalité historique¹¹¹.

Dans cet entre-deux, le lecteur a bien conscience qu'Unamuno n'est pas exclusivement un être de papier et que Garcia n'a aucune existence réelle, mais il sait que leur relation inventée est plausible et qu'il peut y prêter foi le temps de la lecture. Les documents ou les personnages historiques ainsi intégrés à l'intrigue romanesque créent un effet de réel, non pas au sens où Barthes entendait l'expression mais en ce qu'ils donnent au récit un crédit produisant sur le lecteur une impression de réalité¹¹². Parce qu'il sait qu'Unamuno a existé et parce qu'il connaît ses positions pendant la guerre d'Espagne, le lecteur choisit de croire à sa correspondance avec un personnage fictif, de même qu'il tient pour vraisemblables les histoires des personnages des *Cerfs-volants* parce qu'il en reconnaît le contexte historique. Les documents ou les personnages historiques cités

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 323. Voir la note 7, p. 1527.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 323, 325, 326-327.

¹¹¹ Yves Baudelle, Mirna Velcic-Canivez, « Onomastique, fiction, histoire : introduction » [en ligne], *Grandes figures historiques dans les lettres et les arts*, 2013|3, [consulté le 21/07/2016]. URL : <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/wp-content/uploads/2014/02/Introduction.pdf> Ce sont eux qui soulignent.

¹¹² Sauf mention contraire, l'expression « effet de réel » renverra désormais à cette définition et non à celle de Barthes, chez qui elle désigne des objets qui « ne font rien d'autre [...] que [...] signifier » le réel. Dans « un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons » (*Un Cœur simple*), le piano et les cartons connotent respectivement le standing bourgeois et le désordre, alors que la présence du baromètre ne peut être interprétée. Le baromètre, dit Barthes, n'est donc là que pour créer un effet de réel (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89).

dans un roman apportent une part de leur authenticité aux faits et aux personnages fictifs auxquels ils sont associés, sans pour autant faire prendre la fiction pour la réalité.

C'est cet effet de réel que produit, dans *La Passante du Sans-Souci*, l'« une des feuilles rédigées à l'usage des réfugiés allemands¹¹³ » que Max fait lire au narrateur et qui contient une notice présentant Ruppert von Legaart, membre éminent de la Gestapo qui opère à Paris sous une couverture. L'effet de réel réside d'abord dans la mention de l'amitié de von Legaart avec Ernst Roehm : le personnage fictif, comme Duprat avec Capa et comme Garcia avec Unamuno, est ainsi lié à une personne réelle : le chef de la S.A. – la *Sturmabteilung*, les sections d'assaut du parti nazi –, exécuté le 2 juillet 1934, après la nuit des Longs Couteaux. Surtout, l'effet de réel repose sur la citation d'un document fiable, le journal diffusé par la diaspora allemande auprès des réfugiés dans les années 1930, et tout est fait, dans la narration et dans le dialogue, pour authentifier celui que le narrateur consulte. Ce dernier, qui, en tant que reporter, sait juger la qualité d'une information, reconnaît la feuille qu'il a sous les yeux « pour être la plus sérieuse de toutes » car elle ne donne « que des renseignements rigoureusement contrôlés »¹¹⁴. L'exactitude d'une autre information, déjà vérifiée¹¹⁵, accrédite encore la notice et cette caution apportée par l'homme de métier est enfin redoublée dans le dialogue par Max, qui affirme que les documents sont « indiscutables » et qui évoque les sources utilisées : « Le directeur m'a dit qu'ils ont travaillé un an pour les réunir. [...] On leur fait passer des informations de Berlin même »¹¹⁶. Tous ces gages de sérieux renseignent sur l'existence et sur le rôle des journaux destinés aux réfugiés et la fin du dialogue inclut le document à l'intrigue fictive car l'enjeu de l'apparition de von Legaart est la vie de Michel Gutmann, le mari d'Elsa, qui achète la liberté de son époux contre une nuit d'amour avec le dignitaire nazi.

Chacun des trois romanciers utilise des documents historiques, réels ou inventés, pour donner à ses œuvres un air de vérité. Cette mise en scène de la vraisemblance, qui renforce le brouillage savamment entretenu entre l'écriture factuelle et l'écriture fictionnelle, a pour but de faire comprendre au lecteur que les événements qui lui sont racontés, quoique fictifs, ont pu se produire ou se sont produits, pas nécessairement à la lettre mais du moins en esprit.

¹¹³ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 177.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ « Le policier allemand dont elle donnait la fiche avait été expulsé deux jours auparavant et la presse française avait donné les détails mêmes que je lisais. Or la date de la feuille des réfugiés était antérieure de deux semaines à la mesure administrative. » (*ibid.*, p. 178).

¹¹⁶ *Ibid.*

Puisque chaque texte du corpus comporte une part factuelle, une part fictionnelle et une part mythique, le mélange des genres évoqué ici annonce trois axes d'étude. Dans la mesure où chaque œuvre rend un compte factuel des événements ressortissant à l'histoire immédiate, elle raconte ce qui s'est passé (chapitre 3). Mais il faut analyser aussi comment l'événement est raconté car, chaque fois, le matériau factuel est mis en intrigue (chapitre 4). Dans cette fabrique de l'événement, le recours au mythe révèle dans quelle intention il est raconté, l'écriture de l'histoire laissant la place à la représentation de la mémoire collective (chapitre 5).

CHAPITRE 3 : RENDRE COMPTE DES FAITS

« Qu'est-ce qu'un journaliste ? [...] un historien au jour le jour¹ ». (Albert Camus)

En ancrant leurs récits dans l'histoire immédiate, Kessel, Malraux et Gary entreprennent de rendre compte des faits dont ils sont les témoins. Ils écrivent donc en journalistes, attentifs à retranscrire le monde au quotidien, aussi bien dans leurs textes factuels que dans leurs romans qui, tous, ressortissent à la poétique du reportage qui doit « capter l'histoire en train de se faire² », comme l'écrit Myriam Boucharenc.

1. La poétique du reportage dans les textes factuels

1.1. Le reportage

Bien que le reportage n'admette pas « de poétique bien arrêtée³ », Myriam Boucharenc recense les critères qui permettent de définir au mieux la manière dont il s'écrit. Si elle écarte le reportage de guerre de ses travaux « parce qu'il relève d'une problématique spécifique liée à la nature particulière de l'actualité aussi bien qu'à la censure⁴ », "Les francs-tireurs de Barcelone" et "L'avertissement inutile" rendent compte des faits à l'égal des reportages qui portent sur des conflits politiques, comme "Sinn Fein", qui relate le combat des indépendantistes irlandais contre l'oppression anglaise en 1920⁵, ou "Les forgerons du malheur" et "La marée brune", qui évoquent la campagne présidentielle allemande de 1932 avec l'irrésistible ascension du parti nazi⁶. Les deux reportages espagnols ayant échappé à la censure – qui n'était pas de rigueur à Barcelone en 1934 et que Kessel a contournée en 1938 en écrivant ses articles une fois rentré en France –, ils seront analysés selon les propriétés définies par Myriam Boucharenc, qui reprend à Michel Collomb trois critères internes : le texte est

¹ Albert Camus, « La réforme de la presse », *Combat*, 1^{er} septembre 1944. Recueilli dans Albert Camus, *À Combat*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013 [2002], p. 173.

² Myriam Boucharenc, « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », art. cit.

³ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 47. Onze ans plus tard, Myriam Boucharenc a revu sa position, considérant que le reportage de guerre, « dans la seconde moitié du XX^e siècle, se constitue en genre majeur du journalisme », si bien que « la grande majorité des prix Albert-Londres ont été attribués, depuis 1946, à des reportages de cette catégorie » (Myriam Boucharenc (dir.), *Roman et reportage. Rencontres croisées*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2015, p. 10), ce qui l'amène « à reconsidérer [...] toute l'histoire du reportage et notamment la découpe de "l'entre-deux-guerres" » devenue « inopérante » (*ibid.*, p. 231).

⁵ Recueilli dans le tome I de *Témoin parmi les hommes*, « Le temps de l'espérance (1919-1929) », op. cit., p. 21-104, "Sinn Fein" a paru sous le titre "Chez les Sinn Feiners. L'Irlande révolutionnaire" dans *La Liberté*, du 9 septembre au 26 octobre 1920.

⁶ Recueilli dans le tome II de *Témoin parmi les hommes*, « Les jours de l'aventure (1930-1936) », op. cit., p. 75-103 et p. 161-187, "Les forgerons du malheur" et "La marée brune" ont paru sous le titre "L'Allemagne aux urnes" dans *Le Matin*, du 7 au 15 mars 1932, et sous les titres successifs "Le gant de fer", "La campagne électorale allemande" et "L'effervescence en Allemagne" dans *Le Matin*, du 23 juin au 2 août et du 5 au 15 août 1932.

« référentiel », « l'information [y] est inséparable du récit de ce qui l'a rendue possible » et il est « fortement conatif »⁷.

Le caractère référentiel du reportage est attesté par le fait que tout ce qui est décrit dans le récit est réel. Kessel a effectivement observé tout ce qu'il évoque, des taxis barcelonais circulant à vide⁸ au championnat de boules qui le surprend à son retour d'Espagne⁹. Mais la référentialité des reportages dépasse ces évidences et Boucharenc relève que l'attaque des articles plonge souvent le lecteur « dans le vif du sujet [...] dans la plus pure tradition de l'*incipit* réaliste¹⁰ ». Un exemple dans "L'avertissement inutile" :

Poblet, petit village catalan, était situé assez près de la ligne de feu.
La belle journée d'automne touchait à sa fin. L'horizon semblait une feuille d'or mince. On entendait bien le canon¹¹.

Cette entrée en matière présente explicitement le contexte et le lieu avec un premier imparfait d'aspect sécant à valeur durative et un deuxième imparfait accompagné de la locution « à sa fin » à valeur inchoative qui précipitent la brève description dans le récit événementiel. Le reporter signale alors sa présence en utilisant le pronom personnel *on*, grâce auquel il rapporte ce qu'il entend, après avoir mentionné le coucher de soleil au moyen d'une comparaison, comme s'il offrait la possibilité à son lecteur de prendre place à ses côtés dans le village. L'image a ici une fonction conative paradoxale dans la mesure où elle traduit à la fois la perception subjective de l'observateur et le lyrisme de l'écrivain. Jacques Fontanille affirme que ces premiers détails anodins n'ont rien de superficiel car ils révèlent « la disponibilité perceptive du reporter¹² » qui, bien avant de produire des analyses, montre l'acuité de son regard en étant capable de faire imaginer à son lecteur la scène où il se trouve grâce à ces indices déictiques. Ainsi la perception physique le dispose-t-elle à la clairvoyance. Même dans un reportage improvisé, Kessel sait tirer parti du hasard pour se ménager une position stratégique : la fenêtre de sa chambre d'hôtel à Barcelone, « observatoire exceptionnel¹³ », offre une vue surplombante lui permettant de comprendre qui tient la ville et comment chaque faction

⁷ Michel Collomb, *La Littérature Art Déco*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 213.

⁸ Joseph Kessel, « Grève générale », dans "Les francs-tireurs de Barcelone" [1934], *Témoin parmi les hommes*, t. II, « Les jours de l'aventure (1930-1936) », *op. cit.*, p. 259.

⁹ Joseph Kessel, « Les joueurs de boules », dans "L'avertissement inutile" [1938], *Témoin parmi les hommes*, t. III, « L'heure des châtiments (1938-1945) », *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 124.

¹¹ Joseph Kessel, « Les combattants sans patrie », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 29.

¹² Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être là (sémiotique du reportage) », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Joseph Kessel, « Grève générale », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 258.

réagit. Physiquement et symboliquement au-dessus des hommes, il a su voir – et déduire ce qu’il n’avait pas vu – grâce à sa position surélevée, qui symbolise la primauté de son regard. La perception du reporter dépend en outre de son instinct qui le conduit à voir vite et juste, car l’urgence, consubstantielle à son métier, ne doit pas obérer la précision de sa vision. Capable d’anticiper, il possède un sixième sens, une sorte de prescience qui est une vision d’avant la vue. Ce « troisième œil¹⁴ », comme Boucharenc l’appelle, Kessel l’exerce dans les milieux qu’il découvre, comme les bas-fonds berlinois décrits dans "*Unterwelt*"¹⁵. Redoutant que ses contacts de la pègre se fassent remarquer dans le hall de son hôtel, il se rassure en constatant qu’il a su, inconsciemment, choisir ses guides :

Je compris alors l’instinct qui, la veille, dans ce bar louche, m’avait poussé vers eux : c’étaient deux aristocrates parmi leurs confrères à face brutale, au corps grossier. C’étaient des princes de la pègre¹⁶.

Grâce à son intuition, le reporter reconnaît les êtres d’élection au premier coup d’œil.

Le deuxième critère définitionnel du reportage concerne, pour reprendre la formule de Malraux, « l’intrusion d’un personnage dans un monde qu’il nous découvre en le découvrant lui-même¹⁷ ». Boucharenc précise que cette présence du reporter dans son texte induit un « décentrement du regard qui permet de se “voir vu”¹⁸ ». Kessel utilise ce procédé à de nombreuses reprises, car c’est un moyen de se représenter en train d’accomplir son métier, mais aussi de donner un surcroît de sens à ce qu’il décrit, comme lorsqu’il évoque la pénurie de tabac que les républicains espagnols supportent péniblement : « Quand je tirai ma première bouffée du trajet, je sentis [que] certains, crûment, impudemment, posaient sur moi des regards où perçait l’idée fixe¹⁹. » En se plaçant ainsi dans l’œil de ses compagnons de voyage, Kessel permet au lecteur de s’identifier à lui et d’éprouver la gêne qu’il a ressentie au milieu des fumeurs frustrés. De la sorte, la chose vue est associée à la chose vécue et cette alliance donne au lecteur l’impression de partager l’expérience du journaliste. Mais le caractère intrusif du reporter dans un monde qu’il découvre est surtout rendu par une gradation dans sa progression vers l’inconnu. Les différents passeurs qui le prennent en charge

¹⁴ Myriam Boucharenc, *L’écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 140-141.

¹⁵ Recueilli dans le tome II de *Témoin parmi les hommes*, « Les jours de l’aventure (1930-1936) », op. cit., p. 105-160, "*Unterwelt*" a paru sous le titre "L’Allemagne vue des bas-fonds" dans *Le Matin*, du 25 mars au 17 avril 1932.

¹⁶ Joseph Kessel, « La loi des hors-la-loi », dans "*Unterwelt*", op. cit., p. 109.

¹⁷ André Malraux, préface à Andrée Viollis, *Indochine S.O.S.*, Paris, Gallimard, 1935, p. VII.

¹⁸ Myriam Boucharenc, *L’écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 141.

¹⁹ Joseph Kessel, « La faim qui s’avoue », dans "L’avertissement inutile", op. cit., p. 20-21.

apparaissent comme autant de Charon chargés d'accompagner la catabase de l'Orphée reporter : dans "Les francs-tireurs de Barcelone" et "L'avertissement inutile", Kessel ne rencontre que des guides de circonstance, mais dans "Sinn Fein", il est pris en charge par le réseau des partisans irlandais, du garçon d'étage de son hôtel au président de la République, Arthur Griffith, et dans "*Unterwelt*", les clés du milieu lui sont livrées par ses deux cicérones. Le journaliste met en scène ce que Boucharenc appelle une « poétique du franchissement²⁰ » lorsqu'il se représente passant des frontières. Alors qu'il arpente Barcelonetta détruite par les franquistes, Kessel est surpris par une apparition :

Le bruit de mes pas résonnait très fort sur les dalles désertes. Ce fut lui sans doute qui attira la vieille femme. Elle jaillit d'un couloir et [...] se mit à hurler. Je ne la voyais qu'à mi-corps et sur un fond de gravats, de poutrelles, de morceaux de plâtre. Ses imprécations s'adressaient moins à moi qu'au témoin venu de l'autre univers²¹.

Si la vieille femme fait irruption dans cette scène, l'intrus est pourtant bien Kessel car la présence de l'étranger détonne dans ce lieu de désolation : c'est lui qui a franchi un seuil invisible pour se trouver dans un monde en guerre qui n'est pas le sien. Le passage permet ainsi de montrer le journaliste au travail, comme lorsqu'il évoque la matérialité de son enquête en précisant comment il voyage – « Pour aller de Barcelone à Madrid, je pris d'abord un très vieux cargo qui devait débarquer du pétrole à Valence²². » – et comment il recueille ses informations – « J'aurais pu montrer ma carte de presse et traverser le cordon des gardes. Je préfèrai prendre place parmi la foule²³. »

Dernier critère interne repris par Boucharenc à Michel Collomb : le texte de reportage est « fortement conatif [car il] établit un système d'appel et un réseau de connivences²⁴ ». Kessel pratique peu l'adresse directe au lecteur. Lorsqu'il y recourt, c'est toujours très discrètement : « La dictature de Primo de Rivera qui prit, on s'en souvient, son départ de Barcelone, étouffa pour sept ans toutes ces aspirations²⁵. » L'incise « on s'en souvient » fait appel à la mémoire collective. Elle a une fonction phatique et anaphorique, que le souvenir soit supposé connu ou que l'information soit signalée comme remarquable. Plus indirectement, la retranscription en langue originale de paroles entendues au cours des enquêtes peut être lue comme un signe d'authenticité

²⁰ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 127.

²¹ Joseph Kessel, « La faim qui s'avoue », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 19.

²² Joseph Kessel, « Le chemin de Madrid », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 33.

²³ Joseph Kessel, « Ce n'est pas du pain qu'ils attendent ! », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 42.

²⁴ Michel Collomb, *La Littérature Art Déco*, *op. cit.*, p. 213.

²⁵ Joseph Kessel, « Historique », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 262.

et un appel à la connivence du lecteur à la fois car celui-ci est alors placé dans la situation qui était celle de Kessel au cours du reportage, même si le dépaysement linguistique induit par ces propos est moins net avec l'espagnol « *Manos en aire !*²⁶ » qu'avec le gaélique. En traduisant « *Chlantès*²⁷ », Kessel montre au lecteur qu'il a conscience qu'il doit lui fournir les clés dont il a bénéficié. C'est pourquoi il précise : « Cela signifie tout simplement : "À votre santé !" en gaélique²⁸ ». Le reporter joue de la sorte son rôle de guide jusqu'au bout.

À ces trois critères internes, Boucharenc en ajoute deux, externes : la commande du journal, qui distingue le reportage de la littérature de voyage, et « l'écriture sur le vif²⁹ ». Si "Les francs-tireurs de Barcelone" a été écrit sur place, il a été totalement improvisé après le déclenchement de la grève barcelonaise, tandis que, pour "L'avertissement inutile", Kessel a été mandaté par *Paris-Soir*, mais il a rédigé et envoyé ses articles depuis Toulouse pour éviter d'avoir à les soumettre à la censure espagnole³⁰. Les deux reportages du corpus dérogent donc en partie à la définition canonique du genre, mais d'une part Boucharenc note que les reporters trouvent « de nombreux accommodements avec l'urgence³¹ » et d'autre part Kessel met en scène le caractère improvisé de son travail au sein du reportage barcelonais et la confusion possible avec le récit de voyage. Dans les deux premiers articles, il se peint en vacancier alors même que, au moment où il écrit, il sait que ses articles vont être publiés et qu'il est redevenu un reporter en service : « La journée de jeudi, je la passai à flâner sur le port et me couchai assez tôt, décidé à reprendre la route le matin suivant³² ». Dans cette phrase, impossible de savoir à première lecture si le texte a été écrit par un touriste ou par un flâneur salarié, selon l'expression forgée par Henri Béraud pour désigner le reporter³³. À force d'être confronté à la grève générale, le touriste décide de couvrir l'événement auquel il assiste. Cette mue progressive en flâneur salarié est lisible dans la composition éloquente des deux articles liminaires. L'article augural commence par une description bucolique de Gérone. L'intrigue est constituée par la rencontre avec un cireur qui annonce la révolte à venir, mais la clause évacue cette question politique : « que m'importaient les dissensions espagnoles³⁴ ! » L'article suivant s'ouvre, de

²⁶ Joseph Kessel, « Le cadran nocturne », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 280.

²⁷ Joseph Kessel, « L'armée clandestine », dans "Sinn Fein", *op. cit.*, p. 68.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 76.

³⁰ Voir Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 511.

³¹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 77.

³² Joseph Kessel, « Grève générale », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 258-259.

³³ Henri Béraud, *Le flâneur salarié*, Paris, Les Éditions de France, 1927.

³⁴ Joseph Kessel, « Le cireur de Gérone », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 257.

même, sur une description de Barcelone, que Kessel visite en touriste. L'intrigue consiste à remettre une lettre à un membre du gouvernement mais la grève et les difficultés qu'elle engendre contraignent peu à peu le vacancier à redevenir reporter, notamment quand le garagiste chez qui il comptait récupérer sa voiture lui enjoint de se renseigner. Dans la chute de l'article, Kessel annonce qu'il a pris contact avec « quelques journalistes catalans » qui lui ont brossé « un tableau de la situation »³⁵. Le voyageur recouvre ainsi son identité de reporter et il reproduit le fruit de ses recherches dans le troisième article, qui marque le début réel du reportage car il contient les informations nécessaires à la compréhension du récit de l'enquête qui va suivre. La chute de ce troisième article consacre la fin de la mue du flâneur en reporter à cause de l'irruption de la grève : « le vendredi matin 5 octobre, tandis que j'admirais, en touriste, le vieux quartier de Barcelone, [...] la grève générale se déclencha³⁶. » Le passage d'un état à l'autre est rendu évident par l'éloquente opposition entre l'imparfait et le passé simple qui met en valeur la soudaineté de la rupture précipitant le touriste au cœur de l'événement. En décidant de couvrir l'insurrection barcelonaise, le reporter entame son reportage par là où il a commencé : des vacances interrompues.

Ce travail de composition – encore accentué quand le reportage paraît en volume, où le paratexte journalistique et les photographies disparaissent, où les titres et le découpage des textes changent – prouve que les articles sont construits pour donner l'illusion d'être écrits sur le vif. En outre, le reporter a beau être excellent observateur, il n'est pas infallible. Puisque son rôle consiste à révéler des mondes dont il ignore tout, les situations opaques sont fréquentes et, pour convaincre qu'il sait voir, il a intérêt à admettre que, parfois, il est incapable de débrouiller le réel. C'est le cas dans chaque nouvel univers, en particulier sur le front espagnol :

Bientôt, je n'essayai plus de situer la position des camps ennemis. Il eût fallu une carte à très grande échelle, une étude patiente et une longue expérience du terrain pour se reconnaître dans l'enchevêtrement des lignes. [...] Et comme l'on cheminait par des couloirs et des tunnels, comme dans chaque ouverture l'horizon se trouvait bouché par de vastes constructions délabrées en briques rouges, il était impossible de prendre une vue d'ensemble³⁷.

En confiant sa confusion, Kessel exprime indirectement la complexité qui prévaut en temps de guerre et l'impossibilité de saisir l'événement au premier coup d'œil. C'est un

³⁵ Joseph Kessel, « Grève générale », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 261.

³⁶ Joseph Kessel, « Historique », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 264.

³⁷ Joseph Kessel, « Le front », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 59.

gage d'authenticité et de fiabilité, dans un reportage comme dans un témoignage³⁸. À d'autres occasions, le reporter feint de ne pas savoir voir, pour présenter une scène en deux temps : telle qu'il l'a vue d'abord, puis telle qu'il l'a comprise. Découvrant que les soldats républicains jouent aux cartes dans la Cité universitaire de Madrid et que l'ancien amphithéâtre est presque intact, Kessel se dit « malgré [lui] » que « ce n'est pas la guerre ». Ce n'est qu'en sentant « l'odeur de la chair morte », qu'il s'aperçoit que les lieux semblent avoir été ravagés par un tremblement de terre. Le sergent qui l'accompagne lui apprend alors le bilan de l'assaut de l'avant-veille : « Il y a une trentaine des nôtres là-dessous »³⁹. En dédoublant la scène et en retardant la révélation, Kessel rend les stigmates de la guerre plus scandaleux que s'il les avait évoqués d'emblée, d'autant plus qu'ils rompent la quiétude apparente du lieu d'étude que rien ne prédisposait à devenir le théâtre des combats. Rejouer ce dévoilement en deux temps permet au reporter de faire éprouver au lecteur une révolte authentique plutôt que de lui dicter une indignation artificielle.

Cette définition de l'écriture du reportage serait incomplète sans les trois intentions relevées par Myriam Boucharenc : « informer [...], convaincre [...], divertir et émouvoir⁴⁰ ». La mission d'information du reporter commence par le rapport des événements ayant provoqué son déplacement : la grève générale à Barcelone et son évolution au gré de l'implication des différentes forces armées, l'état d'avancement de la guerre d'Espagne en 1938. Mais le reporter doit aller au-delà de ces informations factuelles pour bien rendre compte de l'événement qu'il est chargé de rapporter. Il arrive ainsi que, par souci pédagogique, il donne la parole à un acteur pour accréditer les faits. C'est pourquoi, après avoir brossé le portrait du commandant Perez Farras, Kessel retranscrit le dialogue qu'il a eu avec lui et dans lequel il apprend que l'indépendance de la Catalogne est près d'être déclarée⁴¹.

Pour que l'information ne perde rien de sa force, le reporter se doit d'être convaincant. Il accrédite son récit en rappelant son rôle de témoin au moyen de formules comme « j'ai vu » ou « j'ai entendu ». Ainsi dans "L'avertissement inutile" :

Combien de fois ai-je entendu les mots passés à l'état de proverbe :
– Pour un paquet de tabac, on peut acheter tout Barcelone⁴².

³⁸ Voir ci-dessus « Le vécu de l'auteur : "Témoin parmi les hommes" », p. 54-55, la définition que Jean Norton Cru donne du bon témoin.

³⁹ Joseph Kessel, « Le front », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 60-61.

⁴⁰ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ Joseph Kessel, « Le commandant Perez Farras », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 274.

⁴² Joseph Kessel, « La faim qui s'avoue », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 21-22.

S'étonnant qu'un enterrement religieux se tienne devant une foule au poing levé alors que les Barcelonais avaient farouchement traqué les hommes d'Église au début de la guerre civile, Kessel écrit encore : « Cela se passait devant moi⁴³ ». Conscient de l'in vraisemblance de la scène, il ajoute ce que Boucharenc qualifie de « proclamations de sincérité⁴⁴ » :

Le contraste était si évident et si difficile à comprendre que, ne pouvant nier le fait, je doutai de sa valeur. [...] Or, je l'appris bientôt, il se disait tous les jours et dans plusieurs endroits des messes à Barcelone⁴⁵.

En faisant ainsi part de ses doutes, le reporter anticipe ceux du lecteur pour les lever, en signalant à la fois la légitimité et l'inanité. Il prouve qu'il n'invente rien et que sa sincérité ne saurait être mise en doute car il a immédiatement enquêté pour s'expliquer cette scène improbable.

Kessel illustre de différentes façons la troisième et dernière intention, celle qui consiste à divertir et à émouvoir. Dans "Les francs-tireurs de Barcelone", les deux premiers articles s'ouvrant sur la flânerie du reporter en vacances, le texte comporte des touches pittoresques et poétiques propres au récit de voyage :

Je marchai longuement au hasard, à travers les ruelles, sous les voûtes, montant des sentiers qui s'infiltraient entre des murs énormes, et découvrant à chaque détour, à chaque palier, une grandeur, une rudesse, une magnificence sombre et nouvelle.

Sur tout ce dédale hérissé d'églises, de tours et de donjons et dont les contours changeaient sans cesse, régnait une même loi de réserve farouche et de puissant secret⁴⁶.

Le folklore médiéval est ici mis en valeur par le dépaysement du reporter, produit par le hasard et le secret. Dans "L'avertissement inutile", c'est le pathétique qui domine tant sont nombreuses les descriptions des ravages de la famine sur la population :

La femme en noir donna à son fils un morceau du pain immonde qu'elle venait de recevoir. Mais quand il en eut rongé le bord, elle le lui reprit doucement. C'était sa ration du jour entier⁴⁷ ...

⁴³ Joseph Kessel, « La prière basque », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁵ Joseph Kessel, « La prière basque », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Joseph Kessel, « Le cireur de Gérone », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 256.

⁴⁷ Joseph Kessel, « La faim qui s'avoue », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 17.

Tout dans ce passage est destiné à susciter la pitié du lecteur : le sacrifice de la mère, la faim scandaleuse de son fils, le contraste entre la qualité du pain et l'appétit de l'enfant, la minceur de la ration qui ne saurait combler toute une journée, la retenue du reporter qui s'en tient à une ébauche et l'achève par de pudiques points de suspension. Pour éviter de ne peindre que le chaos, Kessel mélange les registres, en s'autorisant quelques moments de légèreté, comme lorsqu'il rapporte que les camionneurs qui doivent livrer les oranges espagnoles en France profitent de la nuit pour démolir les balcons des villages qui les ralentissent, laissant les habitants interdits au petit matin⁴⁸. La solution radicale fait d'autant plus sourire que tous les chauffeurs, fidèles à leur promesse, font la route chaque jour sous le feu des avions italiens. L'anecdote apparaît donc comme une détente bienvenue dans le contexte étouffant de la guerre.

L'ensemble des critères retenus ici montre qu'un reporter ne se contente pas d'énumérer des faits et des chiffres pour rendre compte d'un événement et que le genre du reportage repose sur des invariants que l'on retrouve non seulement dans un texte improvisé et dans un texte commandé, mais aussi dans d'autres textes factuels.

1.2. Les autres textes factuels

Les autres textes factuels du corpus présentant beaucoup de similitudes avec les articles de Kessel, il s'agit moins de développer la poésie propre à chacun d'eux que de voir ce qu'ils ont de commun avec le reportage.

Tous sont bien sûr référentiels, puisque c'est leur caractéristique principale, ce qui n'empêche pas qu'ils jouent avec la frontière séparant la diction de la fiction⁴⁹. Comme dans les reportages, la référentialité est souvent marquée par un incipit réaliste comportant une date et un lieu. C'est le cas par exemple dans la préface du recueil de nouvelles *Pour l'honneur* : « Deux années avant la grande guerre civile d'Espagne, il y eut une insurrection dans Barcelone⁵⁰. » Ces données permettent à l'auteur d'ancrer son propos dans le monde référentiel et de le contextualiser pour son lecteur en surmontant la distance temporelle. L'impression d'authenticité est même renforcée lorsque l'écrivain insiste sur le temps écoulé depuis les événements, comme Gary le fait au début de son hommage au général de Gaulle tout juste décédé :

Voilà plus de vingt-cinq ans que je porte sur la poitrine cet emblème gaulliste, la croix de Lorraine, et pourtant, en cette heure matinale du 10 novembre 1970,

⁴⁸ Joseph Kessel, « L'épopée des oranges », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹ Voir ci-dessous « Le reportage littéraire », p. 149-155.

⁵⁰ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur* [1964], Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 5.

alors que, à l'autre bout du fil, une voix brisée me chuchote la nouvelle, je ne ressens aucune peine [...] ⁵¹.

Non content de situer très précisément la date et le moment de la journée auxquels il apprit la mort du Général, Gary suggère la disponibilité perceptive qui lui permit de noter la tristesse de son interlocuteur à sa voix. De tels indices de référentialité ne sont pas toujours aussi développés et il arrive que l'incipit réaliste soit réduit à sa plus simple expression, comme dans le cycle mémorial malrucien : une date et un lieu au seuil d'*Antimémoires* – « 1965, au large de la Crête ⁵² » – et des *Chênes qu'on abat...* – « Colombey, jeudi 11 décembre 1969 ⁵³ ». Comme dans les reportages, les notations référentielles ne s'arrêtent pas à l'incipit ; elles parcourent les textes, en fonctionnant parfois comme des pauses dans la narration. C'est ce rôle que Malraux assigne aux évocations de l'hôpital dans *Lazare* : « Ma chambre. [...] Installation, robe de chambre, couloir, on me conduit à la salle d'électrologie. [...] L'infirmière m'introduit. Cordialité du professeur. Appareils ⁵⁴. » Le style télégraphique souligne le fait que ces détails interrompent le flot des souvenirs, qui occupe l'essentiel du récit, et que Malraux entend ne pas s'appesantir sur son quotidien à la Salpêtrière.

Les auteurs de ces textes factuels sont en outre aussi bons observateurs que le reporter. Dans *Antimémoires*, Malraux rapporte que sa position privilégiée d'orateur lui a ménagé la meilleure vue possible lorsqu'il prononçait l'oraison funèbre de Jean Moulin : « Dix millions de Français ont suivi la cérémonie à la télévision. Mais la télévision ne montrait pas que tous ces porte-drapeaux sont des vieillards ⁵⁵ ». Depuis son pupitre, qui lui offre une vue plongeante sur la foule dont il est très proche, Malraux remarque un détail que lui seul peut voir. S'il est un bon observateur, c'est parce que, contrairement à Kessel en Espagne, il est le premier acteur de la scène. Orateur et organisateur de la cérémonie, il est mieux placé que les caméras de télévision et surpasse ainsi les reporters dépêchés sur place. Dans les textes où Malraux et Gary évoquent de Gaulle, c'est leur fréquentation du Général, au plus près de leur sujet, qui leur permet de voir juste. Exploitant cette position de choix, ils révèlent que « durant

⁵¹ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France » (« Ode to the man who was France », *Life Magazine*, 20 novembre 1970, vol. 69, n° 21, p. 42-43), repris dans *Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 9.

⁵² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 5. C'est lui qui souligne.

⁵³ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 577. C'est lui qui souligne.

⁵⁴ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 820.

⁵⁵ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 453-454.

toutes les années passées [à] Colombey, il n'a pas manqué une seule fois la messe⁵⁶ » ou qu'il a sur le visage « une expression de confiance ironique que [l'on] retrouve souvent lorsque l'Histoire est en cause⁵⁷ ». Le don de voir juste est aussi la faculté qui permet de comprendre une situation avant tout le monde. C'est ainsi qu'en mettant en garde contre les dangers de la chasse à l'éléphant dans *Les Racines du ciel*, Romain Gary a écrit « le premier roman "écologique"⁵⁸ », comme il le précise dans la préface de 1980.

La référentialité des textes factuels est encore sensible dans certains de leurs titres car tous ne reposent pas sur une métaphore (*Les Mains du miracle*), un néologisme (*Antimémoires*), une antonomase (*Lazare*), une formule énigmatique (*La Promesse de l'aube*) ou une périphrase (*Les chênes qu'on abat...*). Chaque discours de Malraux porte un titre programmatique qui dévoile explicitement ce qu'il célèbre, d'autant plus qu'il est toujours suivi d'un nom de lieu et d'une date. Cette extrême précision, en plus de donner au lecteur un surcroît d'information sur les conditions dans lesquelles ces cérémonies se sont tenues, ancre les mots de l'orateur dans des lieux symboliques. Ainsi Malraux a-t-il prononcé son discours sur la "Commémoration de la libération de Paris" le 24 août 1958 « devant la gare où fut signée la reddition des troupes allemandes de Paris⁵⁹ ». La célébration réside donc à la fois dans les paroles du ministre du général de Gaulle, ancien résistant lui-même, dans le choix de la date anniversaire de la libération de Paris⁶⁰ et dans la réappropriation physique d'un lieu incarnant la résistance et la libération du peuple français, faisant de la gare Montparnasse un lieu de mémoire.

Le caractère référentiel, absent du titre des nombreuses préfaces qui accompagnent les œuvres du corpus – sobrement intitulées « Préface » ou « Note », quand elles ne sont pas dépourvues de titre⁶¹ –, tient à ce que ces textes liminaires précisent le contexte dans lequel le livre préfacé a été conçu pour le situer dans l'univers de référence du lecteur. C'est évidemment le cas lorsque la préface est contemporaine du texte qu'elle introduit, comme dans *L'Armée des ombres*, où Kessel présente « des faits authentiques, éprouvés, contrôlés et pour ainsi dire quotidiens. Des faits courants

⁵⁶ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France » (« *The man who stayed lonely to save France* », *Life Magazine*, 8 décembre 1958, vol. 45, n° 23, p. 144-158), repris dans *Ode à l'homme qui fut la France*, op. cit., p. 26.

⁵⁷ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 94.

⁵⁸ Romain Gary, préface des *Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980 [éd. définitive], p. 11.

⁵⁹ André Malraux, "Commémoration de la libération de Paris", dans *Oraisons funèbres*, op. cit., p. 915.

⁶⁰ La reddition allemande a été signée le 25 août 1944 et non le 24, mais tous les discours du corpus ont été prononcés un samedi ou un dimanche (parce que les célébrations officielles sont moins suivies en semaine ?). Le 24 août 1958 était un dimanche.

⁶¹ Pour Gérard Genette, tous les textes liminaires « consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » peuvent être regroupés sous le terme générique de *préface* (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 150).

de la vie française⁶² ». La préface avertit le lecteur de 1943 que ce qu'il va lire ressemble à ce qu'il est en train de vivre, selon un « contrat de véridicité [propre] depuis Hérodote et Thucydide [à ce que Gérard Genette appelle] la préface historique⁶³ ». Malraux renvoie lui aussi son lecteur à l'actualité la plus récente au seuil du *Temps du mépris* en répondant, en mai 1935, aux critiques formulées de mars à mai, dans « [l]es articles consacrés à cette nouvelle, lors de sa publication [dans *La Nouvelle Revue française*]⁶⁴ », remplissant ainsi ce que Genette définit comme « la fonction cardinale de la préface [...] ultérieure⁶⁵ ». Lorsque la préface a été ajoutée à l'œuvre après l'édition originale, elle comble la distance temporelle en renvoyant le lecteur à un lieu ou à une époque inscrits dans la mémoire collective : présentation de la grève barcelonaise de 1934⁶⁶, résumé de la guerre d'Espagne⁶⁷, évocation de l'Occupation⁶⁸ ou des ravages de la chasse à l'éléphant⁶⁹. Enfin, la référentialité de ce que le préfacier apprend au lecteur a un caractère autoréflexif chaque fois qu'est révélée la genèse du texte⁷⁰, comme dans *Témoin parmi les hommes* où, en préambule des "Francs-tireurs de Barcelone", Kessel raconte comment le touriste qu'il était s'est mué en reporter⁷¹, anticipant ainsi les premiers articles du reportage. Les mentions de ce type ont pour but, chez Malraux, de permettre au lecteur de se repérer dans le massif mémorial. À la parution du premier volume, l'auteur prévient que « [c]e livre forme la première partie des *Antimémoires*,

⁶² Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 5.

⁶³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 191-192.

⁶⁴ André Malraux, préface du *Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 775.

⁶⁵ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 222. À proprement parler, la préface du *Temps du mépris* est une préface originale, puisqu'elle a paru en même temps que l'édition originale du roman. Mais du fait de la prépublication du texte en revue, elle a les caractéristiques de la préface ultérieure, comme les préfaces de théâtre de l'âge classique, « à la fois originales par l'édition et postérieures à la création sur scène » (*ibid.*, p. 223). Genette appelle ultérieures les préfaces « qui relèvent d'un après-coup aussi immédiat que possible » (*ibid.* p. 163) et qui sont le plus souvent l'occasion de répondre à la critique. Il les distingue des préfaces tardives qui ont généralement un « accent testamentaire » parce qu'elles sont rédigées par un auteur au soir de sa vie ou à l'occasion du recueil de ses œuvres complètes (*ibid.*). Aucun de ces deux noms ne s'applique exactement à celles des préfaces du corpus qui ne sont pas originales car toutes sont dépourvues de dimension testamentaire ; toutes sont temporellement très éloignées du texte qu'elles présentent (il y a seulement cinq ans entre la parution de *La Lutte avec l'ange* et sa réédition, sous le titre *Les Noyers de l'Altenburg*, assortie d'une préface, mais les autres préfaces différées sont écrites vingt, trente ou quarante ans après l'édition originale de l'œuvre qu'elles précèdent) ; toutes ces préfaces postérieures reprennent les fonctions que Genette associe à la préface originale ; et enfin seule la préface du *Temps du mépris* répond aux critiques suscitées par la prépublication. En dépit de toutes ces raisons et parce qu'il faut trancher, la distinction portera ici entre les préfaces originales et les préfaces ultérieures, bien que ce dernier adjectif ne corresponde pas exactement à la définition de Genette. Sur ces préfaces ultérieures, voir ci-dessous « Sur-imprimer », p. 741-749.

⁶⁶ Joseph Kessel, préface d'*Une Balle perdue* [1935], dans *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 5-7.

⁶⁷ Joseph Kessel, préface de "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 9-10.

⁶⁸ Joseph Kessel, préface des *Maudru* [1945], dans *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁹ Romain Gary, préface des *Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁷⁰ Cette « fonction canonique » de la préface étant souvent présente dans les « œuvres de fiction à sujet historique » comme la tragédie ou le roman historique (Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 195-196), il est logique de la retrouver dans le corpus.

⁷¹ Joseph Kessel, préface des "Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 253.

qui comprendront vraisemblablement quatre tomes⁷² », puis, lorsque le cycle a pris sa forme et son titre définitifs, il précise que « *Lazare* figurera dans le second tome du *Miroir des limbes* dont le premier a été publié sous le titre *Antimémoires*⁷³ ». Deux tomes, donc, en 1974, au lieu des quatre annoncés, mais Malraux avait été prudent dans sa note liminaire de 1967.

Bien qu'aucun autre texte factuel du corpus que le reportage ne soit fondé sur une enquête, les précisions autoréflexives que l'on trouve dans les préfaces s'apparentent au deuxième critère interne de la poétique du reportage, c'est-à-dire aux détails révélant les conditions dans lesquelles le reporter a recueilli la matière de ses articles avant de les écrire. Chez Malraux, les mentions de cet ordre sont rares et lorsqu'il conclut la préface des *Chênes qu'on abat...* par : « Tout cela s'achevait par mon départ et la tombée de la nuit⁷⁴ », il suggère que l'entretien avec le Général a duré toute la journée, ce qui justifierait la longueur du texte. Évoquer ses conditions de travail répond à plusieurs objectifs pour Kessel. Dans la préface de *L'Armée des ombres*, il insiste sur l'impératif de sécurité qu'il s'est imposé et sur l'infériorité qu'il a ressentie face à son sujet, ce qui explique son insatisfaction : « de tous les ouvrages que j'ai pu écrire [...], il n'en est pas un qui m'ait demandé autant de peines que celui-là. Et aucun ne m'a laissé aussi mécontent⁷⁵ ». *L'excusatio propter infirmitatem* codifiée par la rhétorique, qui servait aux orateurs à prévenir et à neutraliser les critiques en plaidant leur infériorité face à leur sujet⁷⁶, permet ici au préfacier de valoriser le sujet lui-même au lieu de son traitement⁷⁷.

Si l'écriture est parfois source de souffrance et de frustration, elle a aussi une valeur thérapeutique, voire thaumaturgique, quand elle répond à un besoin. Dans la préface de *Pour l'honneur*, Kessel révèle la nécessité qui a présidé à la rédaction des deux nouvelles du recueil : son « obsession » des *desperados* barcelonais l'a emporté sur « les enchantements de Saint-Tropez » et lui « a dicté *Une Balle perdue* »⁷⁸, alors que c'est pour surmonter les avanies de l'Occupation qu'il a écrit *Les Maudru*, « comme on a recours à un exorcisme [...] pour le seul bienfait de tracer un rêve sur une page blanche⁷⁹ ». Chez Gary, la préface de l'édition définitive des *Racines du ciel* renvoie au présent immédiat car il note qu'« [a]u moment où [il] écri[t], 1 200 éléphants viennent

⁷² André Malraux, préface d'*Antimémoires*, *op. cit.*, p. 1164.

⁷³ André Malraux, préface de *Lazare*, *op. cit.*, p. 1276.

⁷⁴ André Malraux, préface des *Chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 1240.

⁷⁵ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁶ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁸ Joseph Kessel, préface de *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁹ Joseph Kessel, préface des *Maudru*, *op. cit.*, p. 8.

d'être massacrés au Zimbabwe⁸⁰ ». Ces précisions autoréflexives authentifient les œuvres ainsi présentées et préparent l'entrée dans le texte.

Le troisième critère interne de définition du reportage, sa dimension conative, se retrouve dans plusieurs textes factuels. La préface est une adresse à part entière, à la fois « incitatrice » et « directrice »⁸¹ comme l'écrit Nathalie Kremer, puisqu'elle cherche à « obtenir une lecture » et qu'elle doit « obtenir que cette lecture soit bonne »⁸². Kessel, Malraux et Gary n'ont donc pas besoin d'interpeller directement le lecteur au seuil de leurs œuvres, puisque le texte liminaire est chargé de le faire. Autre genre conatif par essence, le discours est fondé sur la transmission du message du locuteur à son public. Bien qu'elles ne soient pas impératives, les adresses à l'auditoire sont fréquentes dans *Oraisons funèbres*. Malraux les affectionne pour leur efficacité rhétorique et la très grande variété des effets qu'elles produisent. Dans le discours de Chartres, l'orateur s'adresse à la fois aux rescapées des camps, ce « vous » qu'il appelle la « poignée de la poussière battue par les vents de la mort », et à « ceux qui sont ici », c'est-à-dire la foule devant laquelle il s'exprime, celle-ci étant chargée d'imaginer « autour [des rescapées] les résistantes pendues, exécutées à la hache, tuées simplement par la vie des camps d'extermination »⁸³. L'effet pathétique produit par cette double adresse comble l'absence de celles qui ne sont pas revenues de Ravensbrück car les survivantes témoignent pour les mortes. Dans le discours de Durestal, Malraux parle aussi à deux parties de l'assemblée, dans un souci de transmission et d'édification encore plus marqué : « C'est à vos enfants que je dois dire aujourd'hui ce que vous avez fait. [...] vous avez été plus que des combattants : vous avez été des témoins⁸⁴ ». La binarité concerne toujours les survivants, du maquis cette fois, et une autre entité, mais Malraux est ici plus spécifique en ciblant les enfants de ceux qu'il appelle les témoins. Les vivants chargés de relever les morts s'inscrivent dans une filiation. Dans le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", Malraux associe le vocatif au registre pathétique, dans l'apostrophe fameuse qui fait de l'ancien préfet, désigné tantôt par une périphrase tantôt par son nom, le représentant de tous les résistants morts avec lui sous la torture :

⁸⁰ Romain Gary, préface des *Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Nathalie Kremer, « Note sur la préface romanesque. De la présentation à la représentation » [en ligne], extrait remanié de « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », paru dans Iona Galleron (dir.), *L'art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 17-28. Reproduit dans l'atelier de théorie littéraire de Fabula, [mis à jour le 09/07/2015], [consulté le 27/07/2016]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Entrer_dans_le_roman

⁸² Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 183.

⁸³ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 964.

⁸⁴ André Malraux, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 606.

Pauvre roi supplicié des ombres, regarde ton peuple d'ombres se lever dans la nuit de juin constellée de tortures. [...] entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. [...] Entre, avec le peuple né de l'ombre et disparu avec elle – nos frères dans l'ordre de la Nuit⁸⁵ ...

Dans cette adresse comme dans les autres, Malraux joue du pouvoir d'évocation propre au discours et de la dimension sépulcrale typique de l'oraison funèbre pour rendre hommage aux disparus et pour impliquer son auditoire dans la commémoration. Les adresses ne sont cependant pas réservées au discours oral, comme en témoignent les articles de Gary, qui prennent en compte les lecteurs de *Life Magazine* pour s'adapter à ce qu'ils connaissent : « chers Américains [...] il n'y a pas de différence entre ce que vous appelez "le rêve américain" et ce que de Gaulle appelait "la grandeur de la France"⁸⁶ ». Pédagogue, Gary prépare l'analogie qui éclaire son propos en sollicitant l'attention de son public dans une apostrophe.

Si les critères internes de définition du reportage s'appliquent assez bien aux autres textes factuels du corpus, c'est que leur parenté avec le genre journalistique fonctionne sur le plan de l'écriture : comme le reporter, orateur, préfacier, biographe et mémorialiste s'adressent au lecteur pour lui rendre compte d'un morceau d'histoire en recréant chaque fois dans le récit le dialogue entre l'auteur et son destinataire. En dépit de ces points communs avec le reportage, les autres textes factuels s'en distinguent dans la mesure où ils ne satisfont pas aux critères externes que sont la commande et l'écriture sur le vif. Cette limite du rapprochement générique n'empêche cependant pas qu'ils répondent aux mêmes intentions que le reportage.

Il s'agit en premier lieu d'informer le lecteur, sur un événement récent comme sur un événement plus ancien, sur un personnage public comme sur une personnalité méconnue. Dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Gary analyse pour le public américain l'actualité de la France gaullienne. Il fait preuve de didactisme lorsqu'il livre la pensée et les motivations des putschistes d'Algérie, puis lorsqu'il compare les situations française et américaine pour que ses lecteurs comprennent la portée du soulèvement manqué du 21 avril 1961 : les parachutistes français, que « tous ceux qui osaient les critiquer étaient immédiatement accusés d'antipatriotisme, comme le sont

⁸⁵ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" (19 décembre 1964), dans *Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 954.

⁸⁶ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 10.

aux États-Unis ceux qui critiquent le F.B.I.⁸⁷ », se sont sentis trahis par de Gaulle après le référendum sur l'autodétermination de l'Algérie, comme les Américains « lorsque la Chine était tombée aux mains des communistes⁸⁸ ». Pour faire saisir la complexité du conflit algérien aux Américains, à la fois guerre civile où la question du patriotisme est centrale et guerre d'indépendance amenée à modifier les équilibres internationaux, Gary recourt à deux analogies, renvoyant l'une à la politique intérieure et l'autre à la politique extérieure des États-Unis, chacune illustrant les enjeux de pouvoir, sur son sol et en dehors, dans le contexte de la guerre froide et au mépris du fait que la Chine n'était pas une colonie américaine. Lorsque les faits commentés sont plus anciens, une préface permet d'informer le lecteur en les recontextualisant. Kessel rappelle ainsi les grandes phases de la guerre d'Espagne au seuil de "L'avertissement inutile" : le soulèvement franquiste, la résistance républicaine, l'intervention des dictatures européennes, le refus des démocraties de les imiter, le progressif encerclement des poches de résistance et la victoire finale de Franco qui annonçait les malheurs que la France et l'Angleterre allaient subir à leur tour⁸⁹. Gary dans *La Promesse de l'aube* et dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Malraux dans *Le Miroir des limbes*, informent sur les personnages publics qu'ils sont et sur ceux qu'ils ont fréquentés, à commencer par le général de Gaulle. Kessel fait de même dans *Les Mains du miracle*, mais pour révéler le destin hors du commun du docteur Kersten, injustement oublié. Les anonymes qui furent héroïques pendant la Seconde Guerre mondiale préoccupent également Malraux, qui met en valeur les femmes de la Résistance dans le discours de Chartres et qui « racont[e] simplement⁹⁰ » l'histoire des Glières dans le discours de septembre 1973 et celle des maquis de Dordogne dans le discours de Durestal. Chaque fois, le récit prend l'allure d'un cours d'histoire, « une grande et simple histoire⁹¹ », sur ce que furent et ce que firent ces modestes résistants. Reporters quand ils informent sur les hommes et sur les faits, Kessel, Malraux et Gary abordent donc l'événement en historiens également.

Comme dans le reportage, la portée informative est inséparable de l'intention de convaincre. Si l'on ne trouve aucune proclamation de sincérité dans les textes factuels du corpus, les formules attestant l'investissement visuel et auditif de l'auteur abondent. Dans le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", Malraux conforte son

⁸⁷ Romain Gary, « La colère qui transforma des généraux en desperados » (« *The anger that turned generals into desperados* », *Life Magazine*, 5 mai 1961, vol. 50, n° 18, p. 26-27), repris dans *Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁹ Joseph Kessel, préface de "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 9-10.

⁹⁰ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 956.

⁹¹ *Ibid.*

ethos d'orateur résistant en rappelant son engagement passé au moment où retentit l'un des hymnes de la Résistance, « ce *Chant des partisans* [qu'il a] entendu [...] psalmodier dans le brouillard des Vosges et les bois d'Alsace⁹² ». De même, dans *Les Mains du miracle*, Kessel accrédite l'efficacité des soins de Kersten et la description qu'il en donne en précisant que « pendant deux semaines, chaque jour, soumis à ses doigts qui travaillaient et revivifiaient [ses] nerfs déficients, [il l'a] observé avec toute l'attention dont [il est] capable⁹³ ». Ces précisions visent à prouver que le locuteur connaît son sujet et qu'il est digne de confiance. La force de conviction développée par les auteurs réside en outre dans la dimension argumentative de leurs textes. Dans ses articles américains, Gary défend de Gaulle en parlant littéralement à sa place lorsqu'il répond aux opposants de la nouvelle constitution dont la toute jeune V^e République s'est dotée et qui, à l'initiative du Général, accorde d'importantes prérogatives au chef de l'État :

« Il est impossible de concevoir une Constitution française en présupposant que l'homme politique élu par le peuple français pour occuper la charge la plus haute de la République aura des intentions néfastes. De surcroît, à l'ère de la bombe à hydrogène, il n'y a rien, et a fortiori aucune Constitution, qui puisse nous assurer que l'homme ne se retournera pas contre lui-même. [...] La garantie que l'on peut souhaiter ne réside dans aucune loi écrite mais dans la tradition démocratique occidentale et son postulat sous-jacent selon lequel l'homme qui détient la plus haute responsabilité ne saurait, à la place qu'il occupe, manquer de dignité⁹⁴. »

Non seulement la prosopopée résume « autoritairement⁹⁵ » ce que de Gaulle aurait pu répondre à ses détracteurs, mais l'argumentation de Gary repose également sur le choix malicieux d'un adverbe qui détourne l'accusation d'absolutisme faite au Général pour l'appliquer au droit régalien de l'écrivain qui choisit comment défendre l'inspirateur et futur bénéficiaire de la constitution. Dans *Les chênes qu'on abat...*, Malraux fait lui aussi parler de Gaulle, mais sans coup de force, et lorsqu'il veut convaincre que le rassemblement n'est pas un vain mot pour le créateur du R.P.F.⁹⁶, il fait dire au Général : « L'histoire ne pourra oublier qu'à Londres, j'ai accueilli tout le monde⁹⁷ ». Chez les deux auteurs, qui passent pour des thuriféraires du grand homme, l'argumentation ne saurait faire l'économie de la parole gaullienne, même recréée, car ils veulent convaincre en citant la voix qui les a convaincus.

⁹² André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 955.

⁹³ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 54-55 (Folio, p. 63).

⁹⁴ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 21-22.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ Le Rassemblement du Peuple Français, créé en 1947, a été mis en sommeil en 1955 puis remplacé en 1958 par l'Union pour la Nouvelle République (U.N.R.) pour soutenir le Général revenu au pouvoir.

⁹⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 666.

Comme dans le reportage, l'argumentation implique souvent d'émouvoir le lecteur, ce qui explique le recours fréquent au registre pathétique. Lorsqu'il réédite son reportage sur la guerre d'Espagne en 1956 dans *Témoin parmi les hommes*, Kessel suscite habilement la pitié du lecteur français pour les victimes espagnoles en se demandant dans la préface s'il a été témoin de la misère, de la faim et des bombardements « à Barcelone pendant la guerre civile ou à Marseille sous l'occupation allemande⁹⁸ ». Ainsi soulignée, la proximité entre les deux situations facilite l'identification du lecteur français aux républicains et aux civils espagnols qui ont connu avant lui les avanies qu'il a subies pendant l'Occupation. L'appel au souvenir est particulièrement efficace pour provoquer l'investissement émotionnel du public. C'est pourquoi Malraux invite son auditoire à se rappeler les heures sombres, de manière à lui faire éprouver de la compassion pour les déportées ou les maquisards. Dans le discours de Chartres, l'orateur « rouvr[e] à peine le livre des supplices » mais la litote prélude à l'énumération des horreurs cyniques dont les nazis se sont rendus coupables à Ravensbrück, demandant aux détenues si elles savaient jouer du piano pour leur faire « choisir entre le service du crématoire et les terrassements » ou s'il y avait des tuberculeux dans leur famille quand, torturées, elles crachaient du sang⁹⁹. La même intention anime Gary lorsqu'il raconte l'histoire de M. Piekielny dans *La Promesse de l'aube* en faisant dériver une scène amusante vers le tragique. Alors que la mère du jeune Romain suscite les sarcasmes de ses voisins de Wilno en prétendant que son fils sera écrivain, aviateur et ambassadeur, le vieil homme invite le garçon et lui offre des loukoums en le priant de dire à tous les grands hommes qu'il côtoiera quand il aura accompli la prophétie maternelle qu'« [a]u n° 16 de la rue Grande-Pohulanka, à Wilno, habitait un certain M. Piekielny¹⁰⁰ ». D'abord enclin à se moquer de la naïveté de cet homme, le lecteur est finalement ému par son sort quand le narrateur révèle, après avoir montré qu'il s'était acquitté de sa promesse, que M. Piekielny « a depuis longtemps terminé sa minuscule existence dans les fours crématoires des nazis, en compagnie de quelques autres milliers de Juifs d'Europe¹⁰¹ ». Le rêve dérisoire du vieil homme prend alors un tout autre sens et la modestie de son ambition contraste avec le chiffre total des victimes de l'Holocauste : en mettant un nom sur l'un de ces milliers de morts, Gary fait éprouver au lecteur la perte injuste et absurde d'un être innocent, fût-ce par le détour de la fiction.

⁹⁸ Joseph Kessel, préface de "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 10.

⁹⁹ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 964.

¹⁰⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰¹ *Ibid.*

Cet exemple montre que la variation des registres produit efficacement des effets contradictoires sur le lecteur. Bien qu'ils traitent d'événements importants, souvent dramatiques, Kessel, Malraux et Gary savent ménager des moments de détente dans leurs textes car il leur arrive de traiter un sujet grave sur un ton léger. Ainsi de Kessel qui, dans *Les Mains du miracle*, rapporte une scène étonnante au « climat de comédie ». Alors qu'il est de plus en plus menacé par Kaltenbrunner, Kersten invente un stratagème pour que Himmler accorde à son domaine le statut d'extra-territorialité, ce qui le garantirait des menées du chef du service de renseignements. Après un massage, le docteur fait goûter à son patient un jambon provenant d'un cochon abattu clandestinement sur sa propriété. Himmler s'avise alors qu'il est complice d'un crime puni par la potence et Kersten s'amuse du « formalisme étroit » du *Reichsführer* qui « s'estim[e] en cet instant coupable de faute majeure et passible de la peine de mort ». Sur le conseil de son médecin, Himmler juge qu'il n'a d'autre choix que d'accéder à sa demande car, si le domaine est frappé du statut d'extra-territorialité, il sera inviolable et l'abattage y sera légal¹⁰². Même si elle produit une pause dans le récit des horreurs, la ruse de Kersten qui dévoile le ridicule de Himmler complète le portrait du *Reichsführer* en insistant sur son fanatisme borné, dont le médecin a appris à faire un atout. Chez Malraux, le grotesque d'un passage aussi déroutant confine au sublime. Dans *Lazare*, il reprend une scène écrite pour « *Non* » dans laquelle le colonel Berger, alias Malraux, rencontre le chef des groupes francs pour qu'il lui donne de nouveaux contacts dans la Résistance, après que son agent de liaison a été arrêté sous ses yeux. Les propos de Camaret, de plus en plus confus au fil de l'échange, entremêlent les activités clandestines et la mode. Il prétend ainsi que « [s]avoir pourquoi on peut créer un modèle et non un autre est aussi important que savoir comment on peut contacter le délégué militaire de Paris¹⁰³ ». À ce stade, le personnage semble ridicule, mais le narrateur note incidemment qu'il a été torturé et il met son délire sur ce compte. D'abord intrigué ou amusé, le lecteur finit par ressentir de l'empathie pour le personnage, comprenant que Malraux écrit une nouvelle variation sur le thème de la torture qui le hante¹⁰⁴. Gary, lui, invente une fable pour présenter le référendum ayant conduit le général de Gaulle à démissionner de la présidence de la République en 1969. Il raconte qu'une « illusion

¹⁰² Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 211-213 (Folio, p. 269-272).

¹⁰³ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 866.

¹⁰⁴ Dans *La Condition humaine*, Katow choisit de mourir brûlé vif dans le foyer d'une locomotive et offre sa capsule de cyanure à deux prisonniers terrorisés (André Malraux, *La Condition humaine*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 737-740). Dans *Antimémoires* (*op. cit.*, p. 162-163 et 182-185), le colonel Berger a échappé à la torture. Dans *Le Temps du mépris*, Kassner l'anticipe à tort, la minimise ou l'éprouve « par l'espérance » (André Malraux, *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 785-786, 787-788, 791 et 795-797). Voir ci-dessous « Saboter la narration », p. 681-686.

d'optique créée par le Vieux Magicien » a fait confondre deux pays, la France et de Gaulle : le second, « millénaire », poursuivait « un idéal de grandeur », tandis que le premier, « pays nouveau [...] compos[é] de cinquante millions de mini-Français », se lassait « de l'Histoire, des mots “grandeur”, “destin”, “devoir” ». Dès lors, les « mini-Français », « connus pour être des petits-bourgeois », s'allièrent avec les « vingt-trois pour cent de [...] petits-marxistes » pour prononcer « le seul vocable que le Vieux Magicien ne pouvait souffrir : le mot “non” », provoquant l'effondrement du pays de De Gaulle et le changement de nom du nouveau pays, appelé désormais « Mini-France »¹⁰⁵. Cet apologue amer n'est pas dénué de mauvaise foi dans la mesure où les Français ont majoritairement soutenu la politique de la grandeur jusqu'à l'été 1967¹⁰⁶ et où les élections consécutives à Mai 68, les dernières avant le référendum qui entraîna la démission du général de Gaulle, donnèrent au parti gaulliste la majorité absolue des sièges à l'Assemblée nationale alors que la campagne avait été menée contre le parti communiste, accusé, « contre toute vraisemblance¹⁰⁷ » selon Serge Berstein, d'avoir inspiré la révolte estudiantine, ce dont Malraux témoigne dans *Les chênes qu'on abat...* en affirmant que « jamais ce parti n'a[vait] tenté une action de masse contre le général de Gaulle, avant Mai 68¹⁰⁸ ». Dans ces conditions et bien qu'il soit réducteur de soutenir que les Français las de la grandeur se sont laissé manipuler par les communistes pour destituer le général de Gaulle, la fable entend rendre la situation intolérable au lecteur en le faisant sourire de la médiocrité des personnages ridiculisés par les diminutifs que comportent leurs noms et qui contrastent avec le portrait flatteur du Général, désigné par une périphrase dont les termes et les majuscules sont valorisants. Le processus du référendum, son résultat et ses conséquences sont bien expliqués mais le ton employé discrédite les vainqueurs pour faire partager le sourire de mépris qu'ils inspirent à Gary.

Loin de se cantonner aux "Francs-tireurs de Barcelone" et à "L'avertissement inutile", la poésie du reportage imprègne tout le corpus : non seulement tous les autres textes factuels écrits par Kessel, Malraux et Gary, mais aussi leurs textes fictionnels, véritables romans-reportages au sein desquels se mêlent l'information et la fiction.

2. Les romans-reportages

La critique a rapproché plusieurs romans relevant de l'histoire immédiate parus pendant l'entre-deux-guerres du reportage alors en vogue. Selon Benjamin Crémieux, les nombreux détails sur la vie des poilus dans les tranchées font que, « dans *Les Croix*

¹⁰⁵ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère » *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁰⁶ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 313-314.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁸ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 679.

de bois [...], c'est en reporter que nous apparaît Dorgelès, bien plus qu'en romancier¹⁰⁹ ». Michel Autrand rappelle que *L'Espoir* a souvent été qualifié de « roman-reportage¹¹⁰ », même si Malraux trouvait l'appellation réductrice¹¹¹. La comparaison avait offusqué Montherlant qui y voyait une « chos[e] monstrueus[e] » car plusieurs passages du roman « sont le comble de l'art d'écrire »¹¹². Pour l'auteur des *Jeunes filles*, tétralogie souvent désignée comme un roman-document parce que la narration est interrompue par des lettres, des petites annonces et des extraits de journal, un journaliste ne saurait être élevé au rang d'écrivain alors même que le journalisme a été, comme le note Jean-François Domenget, « une école d'écriture¹¹³ » pour Montherlant. Enfin, selon Éliane Tonnet-Lacroix, Kessel a fait, dans *L'Armée des ombres*, « un travail de journaliste, d'historien du présent¹¹⁴ » en peignant la Résistance française. Si le rapprochement des deux genres paraît naturel d'*Une Balle perdue* aux "Francs-tireurs de Barcelone", l'influence du reportage se fait sentir dans tous les romans du corpus et pas uniquement dans ceux de Kessel, qui reconnaît que chez lui « [l]e journaliste a beaucoup servi le romancier¹¹⁵ ». Cette influence n'a rien d'infâmant, en dépit du mépris affiché pour le reportage, trop souvent considéré comme un parent pauvre de la

¹⁰⁹ *Les Nouvelles littéraires*, 23 juin 1923. Cité par Philippe Baudorre, « Sur la route mandarine : un "bon modèle de reportage" ? », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, op. cit., p. 206.

¹¹⁰ Michel Autrand, « Introduction », dans André Malraux, *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. XVII.

¹¹¹ Répondant à une lettre de Robert Thornberry, Malraux avait écrit : « *L'Espoir* est un roman-reportage comme *Les Frères Karamazov* est un roman policier. » (Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, op. cit., p. 81). Pour Malraux, le romancier s'efforce toujours de dépasser l'anecdote – le compte rendu de la guerre civile dans *L'Espoir*, le parricide et la quête du meurtrier chez Dostoïevski – pour créer une œuvre d'art.

¹¹² Henry de Montherlant, *Carnets (années 1930 à 1944)*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1244-1245. C'est lui qui souligne. Dans une lettre du 19 mars 1938, il avait écrit à Malraux que *L'Espoir* était « un livre admirable » (*Va jouer avec cette poussière (Carnets 1958-1964)*, Paris, Gallimard, 1966, p. 54. Cité par Jean-François Domenget, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003, p. 223). Après la Libération, Malraux avait soutenu Montherlant, que le C.N.E. accusait de collaboration, en le comptant, avec Giono, Bernanos et lui-même, au nombre des seuls tenants de « la tradition héroïque de la France » (revue *Labyrinthe*, 15 février 1945. Cité par Jean-François Domenget, op. cit., p. 224). Fidèle à cette tradition, Montherlant la retrouvait aussi bien dans son admiration pour Guynemer que dans la fraternité héroïque qu'il avait appréciée dans *L'Équipage* et dans *L'Espoir* (ibid., p. 229). Je remercie Marie Sorel de m'avoir signalé ces références sur l'intérêt que Montherlant portait à *L'Espoir* et sur les rapports entre les deux écrivains.

¹¹³ Jean-François Domenget, « À la croisée des genres : Montherlant dans *L'Intransigeant* (1925-1932) », dans Myriam Boucharenc (dir.), *Roman et reportage. Rencontres croisées*, op. cit., p. 195. L'auteur signale en outre que Montherlant « publie dans la presse des textes qui s'apparentent à des reportages, lesquels font toujours écho à ses romans, soit à titre d'ébauches, soit à titre de ce qu'on appelle des "bonnes feuilles" » (ibid., p. 191), citant notamment *Un assassin est mon maître* (1971), dans le manuscrit duquel le romancier a littéralement collé un passage découpé dans son livre de reportage, *Il y a encore des paradis* (1935), qui recueillait une série d'articles sur Alger publiés dans *L'Intransigeant* en 1928 (ibid., p. 193).

¹¹⁴ Éliane Tonnet-Lacroix, « La mythologie de la guerre chez Kessel : de *L'Équipage* à *L'Armée des ombres* », dans Alain Tassel (dir.), *Présence de Kessel*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de narratologie, 1998, p. 215.

¹¹⁵ Gabriel d'Aubarède, « Des bas-fonds à la coupole : une heure avec Kessel », *Les Nouvelles littéraires*, 6 décembre 1962, p. 1. Cité par Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 12.

littérature. Faire de *L'Espoir* un roman-reportage ne revient pas à le mettre en accusation, pour reprendre le terme utilisé par François Trécourt¹¹⁶, car son indéniable dimension journalistique n'en réduit ni la portée artistique ni le caractère métaphysique. Malgré les inexactitudes qui émaillent le roman, il importe de considérer *L'Espoir* comme un reportage sur la guerre d'Espagne, moins par ce qu'il rapporterait de ponctuel sur les batailles et les mouvements stratégiques que par ce qu'il comporte de couleur locale, de détails vécus et de données factuelles qui font entrer dans le quotidien des républicains, à terre comme dans le ciel, chez les mercenaires comme chez les volontaires, chez les Espagnols comme chez les étrangers.

2.1. Le reportage comme avant-texte

Le reportage entretient des liens étroits avec le roman dans le cadre d'échanges mutuels, comme le résume la formule de Myriam Boucharenc, pour qui « [c]e genre pillard n'a pas manqué, à son tour, d'être pillé, par le roman¹¹⁷ ». Avant d'analyser ce que le reportage a emprunté au roman¹¹⁸, il convient de voir ce que ce dernier lui doit. Le reportage kesselien fonctionne comme avant-texte romanesque lorsque l'écrivain construit des diptyques comme "Les francs-tireurs de Barcelone" et *Une Balle perdue*, suivant une pratique comparable à la greffe, qui lui est coutumière et qu'il partage avec d'autres confrères, Mac Orlan notamment¹¹⁹. Intertexte à venir, le reportage fournit au romancier des sujets et des personnages, des anecdotes et des scènes entières¹²⁰. Cette innutrition est particulièrement sensible dans les deux œuvres du corpus concernées dans la mesure où, plus que jamais, la construction d'*Une Balle perdue* est calquée sur celle des "Francs-tireurs de Barcelone". La diégèse suit chronologiquement le déroulement des événements dont le reportage rend compte. Le premier article, impossible à dater puisque Kessel s'y peint encore en touriste, ne fournit à la nouvelle que son héros, le cireur anarchiste. La description de Barcelone, l'esquisse des personnages et l'annonce de la grève générale pour le lendemain qui occupent le deuxième article se retrouvent dans le premier chapitre d'*Une Balle perdue*, dont

¹¹⁶ « *L'Espoir* tombe régulièrement sous le coup de deux accusations : c'est un reportage et une œuvre de propagande. » (François Trécourt, « Notice de *L'Espoir* », *op. cit.*, p. 1315).

¹¹⁷ Myriam Boucharenc, « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », art. cit.

¹¹⁸ Voir ci-dessous « Le reportage littéraire », p. 149-155.

¹¹⁹ Pierre Mac Orlan publia en volume plusieurs reportages dont il tira ensuite des romans : *Les pirates de l'avenue du rhum* (1925), *Images sur la Tamise* (1925), *Légionnaires* (1930), *Le bataillon de la mauvaise chance* (1933) et *Le mystère de la malle n° 1* (1984) ont inspiré respectivement *Dinah Miami*, dans *La Vénus internationale* (1981), *La Bandera* (1972), *Quartier réservé* (1994), *Le Tueur n° 2* (1991) et *Le Camp Domineau* (1993). Cité par Alain Tassel, « Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative » [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n° 13, [mis en ligne le 11/09/2006], [consulté le 14/01/2013]. URL : <http://narratologie.revues.org/356?&id=356>

¹²⁰ Il sera question des scènes des "Francs-tireurs de Barcelone" reprises dans *Une Balle perdue* dans « Faire passer de petites coupures », 631-635, et « Faire passer de gros versements », p. 646-650.

l'intrigue se situe le « premier jeudi d'octobre¹²¹ », c'est-à-dire le 4 octobre 1934. Le chapitre 2, qui se passe « le lendemain¹²² », reprend les scènes de la grève générale contenues dans les troisième et quatrième articles du reportage : le vendredi 5, les insurgés défilent, mettent à sac une armurerie et obligent des imprimeurs à cesser le travail. Dans le cinquième article comme dans la nouvelle, Kessel opère une ellipse sur la journée du samedi 6 octobre car « [l]a grève s'était installée dans sa routine¹²³ ». La soirée du 6 et surtout la nuit du samedi au dimanche, objets des sixième et septième articles, occupent une place de choix dans les trois premières sections du chapitre 3 de la nouvelle car elles sont le théâtre de la fusillade irrationnelle provoquée par l'inexpérience et l'affolement des jeunes insurgés. Lorsque ces derniers sont abandonnés par les gardes d'assaut et la police du gouvernement catalan, le dimanche 7 au matin, Kessel s'attarde, dans le huitième article et dans la dernière section du chapitre 3, sur l'écrasement de la révolte par les gardes civils venus de Madrid. Le neuvième article est consacré à l'engagement des *desperados*, ces combattants qui poursuivent la fusillade depuis les toits pour l'honneur et sans espoir d'en réchapper. Dans le chapitre 4, Alejandro décide de se muer en *desperado* le dimanche 7 et monte sur les toits le lundi 8 octobre, où il finit par être abattu par les légionnaires, sur lesquels se termine le récit, le mardi 9 octobre. Le dixième et dernier article des "Francs-tireurs de Barcelone", dont l'intrigue se déroule le vendredi 12 octobre, est donc sans vis-à-vis dans la nouvelle. Compte tenu de cette proximité entre les deux œuvres, il est difficile de dire que le reportage est « [m]oins ébauche que contre-modèle du roman¹²⁴ », comme l'écrit Boucharenc à propos du diptyque formé par "Marchés d'esclaves" et *Fortune carrée*. Ni dans *Une Balle perdue* ni dans ses autres romans, Kessel n'efface totalement les traits de poésie propres au reportage. Au contraire, le reportage y apparaît comme un modèle, quand bien même il ne comporte aucun récit d'enquête : comme Kessel, Malraux et Gary s'emploient à donner à leurs romans une part informative et documentaire également présente dans leurs textes factuels.

2.2. La portée informative des textes fictionnels

Au moment où ils écrivent, les trois romanciers sont au fait d'événements qui n'ont pas encore un retentissement tel qu'ils sont largement connus ou bien sur lesquels

¹²¹ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 34.

¹²² *Ibid.*, p. 43.

¹²³ *Ibid.*, p. 68. Dans le cinquième article du reportage, Kessel écrit : « on semblait s'installer dans la grève, le plus confortablement possible » (« Le commandant Perez Farras », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 271).

¹²⁴ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 198.

ils donnent des détails dont seuls les initiés ont connaissance. Définissant la recherche historiographique, Michel de Certeau écrit qu'elle « implique un milieu d'élaboration [comme par exemple] un poste d'observation ou d'enseignement » et il ajoute que « [c]'est en fonction de cette place que des méthodes s'instaurent »¹²⁵. Dans le cadre de l'histoire immédiate, le « lieu de production¹²⁶ » que s'assignent Kessel, Malraux et Gary est le poste d'observation qu'ils se ménagent au cœur de l'action et dont ils usent pour faire un enseignement. C'est ce qui explique le caractère didactique de certains passages des romans du corpus. Après que le narrateur d'*Une Balle perdue* a remarqué que les insurgés portent « tous à la manche gauche un brassard rouge et jaune », Kessel retranscrit les pensées d'Alejandro, témoin de la scène comme il l'avait été avant lui¹²⁷, pour préciser que ce sont « [l]es couleurs catalanes »¹²⁸. Sans l'explication, la chose vue risquait d'être indéchiffrable. Le romancier la décrypte donc en intégrant l'information au récit. C'est également ce que fait Malraux dans *L'Espoir* en clarifiant un hispanisme : « La documentation, c'était la carte syndicale¹²⁹. » Tout au long du roman, il insère des messages radiophoniques car « le destin de l'Espagne ne s'exprim[e] plus que par la T.S.F.¹³⁰ ». Les informations qui sont données aux personnages par la radio, que ce soit la prise des casernes de Barcelone¹³¹, la reddition du général Goded¹³² ou la mort de Magnin annoncée par la propagande franquiste¹³³, sont transmises simultanément au lecteur par le même moyen. En procédant ainsi, Malraux révèle à la fois les moments importants de la guerre et le rôle primordial de la T.S.F. avec toutes les manipulations qu'elle permet.

Ce souci didactique des romans-reportages se traduit aussi par la présence de notes infrapaginales. Elles servent parfois à expliciter des allusions sibyllines, comme le « fromage sans tickets » évoqué dans *L'Armée des ombres*, qui désigne du fromage « sans aucune vertu nutritive¹³⁴ ». Le plus souvent, ces notes traduisent des passages en langue étrangère : « Nous approchons de la zone de saut » pour « *We are nearing the dropping zone* »¹³⁵ dans *Le Bataillon du ciel*, « Un peu, beaucoup, passionnément, pas

¹²⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 79.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Dans « Les grévistes forcés », Kessel note que les insurgés portent « au bras gauche un brassard aux couleurs catalanes » ("Les francs-tireurs de Barcelone", op. cit., p. 270).

¹²⁸ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 46.

¹²⁹ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 9. En espagnol, *documentación* signifie « papiers ».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 42.

¹³³ *Ibid.*, p. 247.

¹³⁴ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 82.

¹³⁵ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 87.

du tout » pour « *Nie chce, nie dba, nie czuje* »¹³⁶ et « La vieille est folle » pour « *Die alte Schickse ist verrückt* »¹³⁷ dans *Éducation européenne*, où Gary traduit même une berceuse polonaise¹³⁸. Enfin, dans *L'Armée des ombres*, *Ausweis* est longuement glosé : « Ce récit appartient à l'époque où la France était coupée en deux par une sorte de frontière intérieure et où, pour passer d'une zone à l'autre, il fallait un sauf-conduit des Allemands¹³⁹ ». La traduction littérale est bien présente – *Ausweis* signifie « sauf-conduit » –, mais c'est la dimension historique et culturelle de ce mot qui incite le romancier à commenter en note le contexte dans lequel il s'applique. Pour le lecteur de 1943, cette précision évidente vaut comme dénonciation d'une situation déplorable.

La visée informative n'induit donc pas la neutralité car les romanciers révèlent des choses révoltantes, comme l'existence, le rôle et le fonctionnement des camps de concentration dans *Le Temps du mépris* – où le camp, jamais décrit, est cependant réduit à une simple prison¹⁴⁰ – et surtout dans *La Passante du Sans-Souci*, où l'on retrouve la triple intention propre au reportage : informer, convaincre et émouvoir. Michel Gutmann, le mari d'Elsa, a été envoyé en camp de concentration pour avoir édité des écrivains hostiles au régime nazi. Au fil du récit de ses souffrances, le romancier dénonce la barbarie nazie et s'attache l'adhésion de son lecteur au moyen de scènes pathétiques, quand il fait état de ce qu'endure Michel dans le camp ou de la déchéance que vit Elsa pour pouvoir le sauver. Le roman livre des informations tant sur les camps nazis que sur les bouges parisiens qui, tous deux, aliènent leurs victimes.

Comme dans un reportage, le romancier cherche à authentifier ses informations en exhibant la fiabilité de ses sources, notamment quand il présente le personnage fictif de Ruppert von Legaart¹⁴¹. Dans un pays qui n'a pas encore cantonné les réfugiés républicains fuyant l'Espagne, les Français de 1936 qui ne fréquentent pas les milieux antifascistes n'ont guère d'information pour imaginer les camps et leur place dans la politique de répression nazie. En mai 1933, le magazine *VU* est le premier à décrire et à montrer les camps de Dachau et d'Oranienburg grâce aux photographies clandestines de Marie-Claude Vogel¹⁴². Mais les renseignements sont difficiles à recueillir, comme en

¹³⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 54.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 245.

¹³⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁰ Le substantif *camp* apparaît bien (André Malraux, *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 786), mais il est glosé par *cellule* (p. 780), *prison* et *corridors* (p. 784), *cachot* et *portes* (p. 785), qui décrivent un univers carcéral traditionnel.

¹⁴¹ Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents "historiques" », p. 105.

¹⁴² Fille du directeur Lucien Vogel et future épouse de Paul Vaillant-Couturier, Marie-Claude Vogel sera déportée à Auschwitz en 1943 et témoignera au procès de Nuremberg en 1946. Ses photographies ont paru dans « *VU* explore incognito le III^e Reich », *VU*, n° 268, 3 mai 1933, p. 670-676 et « Le premier

atteste le titre du reportage, « *VU* explore incognito le III^e Reich », ce qui explique le manque de détails dans *Le Temps du mépris* – où la description du camp le cède au récit de la torture morale de Kassner, partagé entre imagination et souvenir – et dans *La Passante du Sans-Souci*, où Kessel fait de son mieux pour évoquer le camp, dont il dénonce l'existence depuis juillet 1933¹⁴³. Alors qu'Elsa demande au narrateur de faire intervenir les « organisations pour les victimes des nazis », son protecteur lui répond « que ces groupements [ne sont] utiles que pour les réfugiés. Que leur influence ne s'éten[d] pas en dehors des frontières françaises, et que, en Allemagne, leur action p[eut] être seulement néfaste »¹⁴⁴. Ces détails apprennent incidemment au lecteur l'existence d'associations d'aide aux victimes mais aussi et surtout leur impuissance. Le narrateur, reporter de son état, se fait le relais de l'auteur dans le récit. Quelque temps plus tard, Elsa se plaint que son époux ne la remercie pas de l'argent qu'elle lui a fait parvenir, comprenant qu'il ne l'a pas reçu¹⁴⁵. L'anecdote signale la différence qu'il y a entre une prison conventionnelle et un camp de concentration où les détenus ne bénéficient pas des droits élémentaires, ce que confirment les lettres de Michel, qui révèlent que la nourriture à l'infirmerie est « à peine meilleure que l'innommable bouillie que l'on ser[t] aux internés¹⁴⁶ ». Bien que le médecin autorise le prisonnier à recevoir des colis ou de l'argent et bien qu'il lui accorde de vivre hors du camp sans être libéré pour autant, le sort de Michel ne s'améliore pas car il est sans ressource¹⁴⁷. Kessel naturalise l'insertion de l'information dans le roman car il l'incarne, il la rend concrète et palpable puisque le lecteur s'identifie à Michel et s'indigne de son sort. Au fil des années 1930, l'existence des camps est relativement confidentielle car elle reste confinée au combat idéologique qui oppose les démocrates comme Malraux et Kessel aux fascistes. C'est pourquoi les romans du corpus ont une portée informative qui leur confère une valeur documentaire.

1^{er} mai hitlérien », *VU*, n° 269, 10 mai 1933, p. 718-720. Elles sont exceptionnelles car « [e]ntre 1933 et 1939, la majorité des photographies sur les camps, qui paraissent dans la presse européenne et américaine, proviennent des nazis eux-mêmes ». Deux des quatre photographies du n° 268 de *VU* sont d'ailleurs extraites d'un reportage de Willi Ruge et Möbius à Oranienburg et on les retrouve dans d'autres articles dénonçant les camps de concentration : « Mon dernier jour en Allemagne », d'Egon Ervine Kisch, dans *Regards*, n° 17, mai 1933 ; « Dans le III^e Reich », *Regards*, n° 22, juin 1935 (Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 92-93).

¹⁴³ Dans un article intitulé « L'appel du sang » paru dans *Le Matin* le 24 juillet 1933, Kessel rend compte d'une manifestation au cours de laquelle « quarante mille juifs de toutes conditions sociales, de toutes fortunes, issus de vingt pays divers, ont défilé en une seule foule à travers les rues de Londres, pour protester contre le régime de mort lente que Hitler applique à ses sujets sémites » (p. 1).

¹⁴⁴ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 140.

2.3. La portée documentaire des textes fictionnels

Sans rien perdre de leur intérêt dramatique, les romans de Kessel, de Malraux et de Gary empruntent au reportage sa visée documentaire car plusieurs passages se donnent à lire comme des documents historiques. Non seulement les œuvres reposent sur des témoignages ou sur le vécu de leurs auteurs, mais elles deviennent à leur tour documents quand elles renseignent sur des représentations ou sur des univers particuliers, comme l'aviation de combat. Au terme de ce trajet circulaire, les romans peuvent être utiles à l'historien spécialiste des mentalités car ils figent, en les retranscrivant, une période et un contexte.

Dans les années 1920, Lucien Febvre emprunte la notion de mentalité à Lucien Lévy-Bruhl¹⁴⁸. Pour la première génération des Annales, l'histoire des mentalités, appelée plus tard histoire des représentations, appréhende ce que Febvre nomme l'« outillage mental¹⁴⁹ » d'une époque ou d'une civilisation, c'est-à-dire la façon dont l'individu ou le groupe perçoit le monde, le conceptualise, s'exprime et agit. Le flou de la notion en assure le succès car il permet d'étudier, en marge de l'histoire économique, de l'histoire politique et de l'histoire des idées, « les résidus de l'analyse historique, le je ne sais quoi de l'histoire¹⁵⁰ », selon les mots de Jacques Le Goff. Entre les années 1960 et les années 1980, l'histoire des mentalités gagne en reconnaissance¹⁵¹ et élargit son champ de recherche : comme l'affirme Jacques Revel, « tout [lui] est source désormais [et tout] peut [lui] devenir objet¹⁵² », ce dont témoigne le sommaire de *Faire de l'histoire* (1974), dirigé par Jacques Le Goff et Pierre Nora, qui fait une place au climat, à la cuisine ou encore à la fête. Parmi les sources privilégiées de l'historien des mentalités figurent les œuvres littéraires et artistiques, véritables « documents de l'imaginaire¹⁵³ » qui révèlent ce que l'on a pensé – ou ce que les artistes ont imaginé que l'on pensait – à un moment donné. C'est ce qu'explique Natalie Zemon Davis

¹⁴⁸ Philosophe, sociologue et anthropologue, Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) publie un essai d'ethnologie et de psychologie fondateur en 1922, *La mentalité primitive*, avant de poursuivre ses travaux dans *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (1931) et *La mythologie primitive* (1935) notamment.

¹⁴⁹ Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1988 [1942], p. 141.

¹⁵⁰ Jacques Le Goff, « Les mentalités : une histoire ambiguë », dans Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, t. III, Paris, Gallimard, 2011 [1974], p. 728.

¹⁵¹ Après les ouvrages pionniers de Marc Bloch (*Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale*, 1924) et de Lucien Febvre (*Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, 1942), la troisième génération des Annales s'empare de l'histoire des mentalités et publie des ouvrages de référence, par exemple *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*, de Robert Mandrou (1968), ou *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, de Georges Duby (1978).

¹⁵² Jacques Revel, « Mentalités », dans André Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 455.

¹⁵³ Jacques Le Goff, « Les mentalités : une histoire ambiguë », dans Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, t. III, *op. cit.*, p. 742.

lorsqu'elle évoque sa participation au scénario du film de Daniel Vigne, *Le Retour de Martin Guerre* (1982) :

Faire naître l'idée de ce qu'un sujet historique « pourrait avoir pensé », « voulu », « senti » – surtout quand on est bien documenté sur le reste de sa vie et sur les modèles qu'elle suit –, ce semble être une pratique historique légitime, et non pas de la poésie. Attribuer des opinions possibles à tel individu, un paysan, un artisan, un ouvrier, en se fondant sur une bonne connaissance du groupe dont il fait partie et de ce que « son type de personnage [...] ferait ou dirait », c'est apparemment jouer du plausible en histoire et de la vraisemblance ; c'est prendre leçon de l'anthropologie sociale, non pas de l'invention poétique¹⁵⁴.

La démarche décrite par l'historienne est exactement celle que les romanciers du corpus ont adoptée pour prêter des propos et des pensées à leurs personnages. Bons connaisseurs de l'époque et de l'événement qu'ils mettent en scène, qu'ils ont vécus et sur lesquels ils se sont documentés, ils sont à même de rendre compte de manière vraisemblable des superstitions des aviateurs de la Première Guerre mondiale, des différents courants idéologiques qui s'affrontent pendant la guerre d'Espagne ou de la méfiance exprimée en France à l'égard des Anglais en 1940. Dans *La Promesse de l'aube*, pourtant pauvre en références à l'histoire de l'Europe entre les deux guerres et pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁵⁵, Gary rend au discours indirect libre l'argumentaire anti-Anglais des aviateurs de la base de Bordeaux-Mérignac en juin 1940 :

Ma proposition d'aller en Angleterre était toujours très mal accueillie. Les Anglais étaient impopulaires. Ils nous avaient entraînés dans la guerre. À présent, ils se rembarquaient, nous laissant dans le pétrin¹⁵⁶.

Gary fait allusion au départ des troupes anglaises de Dunkerque en mai et en juin 1940¹⁵⁷ et au prétendu refus d'embarquer des troupes françaises¹⁵⁸. Dans une lettre à son

¹⁵⁴ Natalie Zemon Davis, « Du conte et de l'histoire », *Le Débat*, n° 54, trad. fr. L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 138. Cité par Béranger Boulay, « Histoire et narrativité, autour des chapitres 9 et 23 de *La Poétique* d'Aristote » [en ligne], [mis à jour le 07/09/2011], [consulté le 24/08/2016]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_et_narrativite%26eacute%3B%2E_Autour_des_chapitres_9_et_23_de_La_Poetique_d'Aristote

¹⁵⁵ Voir Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 192-197.

¹⁵⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 292. Compte tenu de l'hybridité générique de *La Promesse de l'aube*, il est traité ici comme un texte factuel et comme un texte fictionnel à la fois.

¹⁵⁷ La bataille de Dunkerque a fait l'objet du roman de Robert Merle *Week-end à Zuydcoote*, prix Goncourt 1949, qui fut adapté au cinéma par Henri Verneuil en 1964.

¹⁵⁸ Dans *L'étrange défaite*, Marc Bloch ne reproche pas aux Anglais d'avoir embarqué tous les leurs avant d'aider des Français à monter à leur bord, car ils étaient les plus proches du littoral (*op. cit.*, p. 102). Dans une note ajoutée en juillet 1942, il approuve de nouveau la décision de rembarquer, expliquant le

frère de juillet 1940, Kessel regrette que l'anglophobie « se développe en France comme une marée¹⁵⁹ », surtout après que la marine anglaise a coulé la flotte française à Mers el-Kébir le 3 pour qu'elle ne tombe pas aux mains des Allemands. Il intègre cet épisode aux *Maudru* en faisant de Jacquot, le fils aîné, l'une des victimes du cuirassier *Le Bretagne*. La haine de Tancrède et de Désiré à l'égard des Anglais est alors décuplée, d'autant que Désiré s'agace de leurs privilèges : « La solde, les femmes, le pinard, les journaux, il n'y en avait que pour eux¹⁶⁰ », dit-il. Dans sa part documentaire, la nouvelle montre à la fois la rancune des Français à l'encontre des Anglais et la réserve de certains des premiers résistants – Désiré dans la fiction, Kessel dans la réalité – qui hésitèrent à rallier l'Angleterre après Mers el-Kébir.

Bien que la presse officielle en use massivement tout au long de la guerre – Henri Béraud à *Gringoire*, par exemple –, l'anglophobie connut deux autres sommets, fin 1943 et tout au long de l'année 1944, à cause de « l'attente interminable du débarquement, [des] bombardements meurtriers des Alliés [et de] la parcimonie de l'armement de la Résistance par l'Angleterre¹⁶¹ », comme le résume James Steel. Le dernier point apparaît dans *L'Armée des ombres* lorsque Félix se plaint de ne pouvoir exécuter un traître au revolver discrètement : « Ces sacrés Anglais ne nous enverront donc jamais les silencieux qu'on leur demande¹⁶². » Malraux fait également allusion à cette pénurie dans le discours des Glières : « Contre l'artillerie divisionnaire allemande et les automitrailleuses, pas un canon, pas un bazooka¹⁶³. » Dans *Les Cerfs-volants*, Gary explique ainsi ce manque d'armes : « Les renseignements, c'est ce que Londres nous demande, beaucoup plus que des actions d'éclat¹⁶⁴. » La métonymie est intéressante puisque Londres désigne ici non pas les Anglais mais la France Libre : c'est de Gaulle qui veut limiter l'action de la Résistance intérieure. James Steel rappelle que c'est pour cela qu'elle n'a « jamais été vraiment convenablement armée, même au moment du débarquement¹⁶⁵ ». Kessel est le seul à mentionner, dans *L'Armée des*

ressentiment français par le manque de recul des hommes de la troupe : « Je suis de plus en plus persuadé qu'elle était la seule sage. Qu'eût été l'avenir de la guerre si toute l'armée britannique en mai-juin 1940 s'était usée sur le continent ? Dure sagesse, cependant, à laquelle un exécutant français, alors, pouvait difficilement s'élever. » (*op. cit.*, p. 104). Mais si les Anglais ont compris l'incurie de l'armée française, ils ne sont pas exempts de tout reproche : « Que de ponts les Britanniques n'ont-ils pas alors fait sauter, pour couvrir leur retraite, sans se préoccuper de savoir s'ils ne coupaient pas la nôtre ! » (*op. cit.*, p. 107).

¹⁵⁹ Cité par Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 538.

¹⁶⁰ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁶¹ James Steel, *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, p. 57.

¹⁶² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶³ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 959.

¹⁶⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁶⁵ James Steel, *Littératures de l'ombre*, *op. cit.*, p. 67, en note.

ombres, les bombardements alliés sur la France, mais pour dire qu'ils sont bien accueillis car ils mettent à mal l'industrie contrôlée par les Allemands : « Le lendemain du bombardement des usines Renault par les Américains [le 4 avril 1943], nous avons entendu dans le métro un ouvrier de ces mêmes usines, et qui avait le bras en écharpe, jubiler ouvertement des résultats du raid¹⁶⁶. » Les Anglais ne sont pas à la manœuvre ici, mais on comprend le bénéfice que cherche à tirer le romancier en présentant le bombardement : l'allégresse d'une victime doit convaincre de l'absolue nécessité de ces actions qui menacent les civils. L'attente du débarquement, elle, se marque dans le corpus par l'ennui et l'impatience des résistants français outre-Manche. Désiré Maudru, honteux d'être inactif, regrette d'avoir gagné l'Angleterre car il se sent inutile et perdu :

Quand il levait la tête il apercevait, en face de lui, dans la glace accrochée derrière le bar un homme en tunique bleu cendré, perché stupidement sur un tabouret, embarrassé de ses longs bras. Et à la honte qu'il éprouvait pour ce déguisé, il se reconnaissait soudain¹⁶⁷.

Le sentiment d'étrangeté à soi-même qu'éprouve le personnage traduit ce qu'ont ressenti nombre de Français, dont Kessel et Gary, immobilisés en Angleterre alors qu'ils pensaient reprendre le combat au plus vite pour libérer leur pays¹⁶⁸. La frustration que la situation entraîne est exacerbée dans *Le Bataillon du ciel*, où les parachutistes se lassent de leur cantonnement et de leur morne entraînement en Écosse. Ces soldats chevronnés, qui ne comprennent pas pourquoi on les garde en réserve, « hurl[ent]

¹⁶⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 163.

¹⁶⁷ Joseph Kessel, *Les Maudru*, op. cit., p. 232-233.

¹⁶⁸ Dès son arrivée à Londres, en janvier 1943, Kessel est interrogé « trois jours [...] sans relâche par un capitaine tatillon » à la *Patriotic School*, « prison améliorée, gardée militairement ». Il est « affreusement déçu » de constater que « son nom, sa célébrité, son appartenance au réseau Carte, et [s]es amitiés [...] dans l'entourage du général de Gaulle » ne lui épargnent pas cet accueil « sévère » (Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, op. cit., p. 569). Kessel a pourtant reçu un traitement de faveur puisque son ami le colonel Fourcaud, membre du B.C.R.A (Bureau central de renseignements et d'action), a fait en sorte qu'il soit interrogé rapidement (*ibid.*, p. 570). Quant à Gary, sa biographe mentionne bien la *Patriotic School* pour dire que « [t]ous les hommes qui arrivaient en Angleterre dans le but de combattre au sein des Forces françaises libres ou de la Royal Air Force [y] étaient d'abord enfermés [...] pour y être soigneusement interrogés » (Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 229), mais elle ne dit rien de l'interrogatoire de Gary qui n'a pourtant pas pu s'y soustraire, entre le 22 juillet 1940, date de son arrivée en bateau en Écosse (*ibid.*, p. 199), et le 8 août 1940, date de son incorporation dans les F.A.F.L. (*ibid.*, p. 201). Les deux biographes anglophones de Gary, Ralph Schoolcraft (*Romain Gary: The Man Who Sold His Shadow*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2002) et David Bellos (*Romain Gary: A Tall Story*, Londres, Harvill Secker, 2010), ne font aucune mention à la *Patriotic School*. Il y a bien une trace, dans *La nuit sera calme*, de ce que Gary a dû ressentir mais l'épisode où il raconte qu'il voulait se battre à tout prix, quitte à projeter de tuer le commandant jugé responsable de son inaction, est inventé (Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 17-20), comme s'il reprenait, en lui ajoutant une fin, une scène des *Maudru* où Désiré regrette d'être cloué au sol : « Quand je suis arrivé, on m'a enfermé comme un voleur. Je le comprends à cause de la cinquième colonne. On a épluché mes papiers, mon carnet de vol, c'est normal. Mais tout ça pour voir des mômes partir tous les jours et moi, avec mes quatre mille heures, les regarder faire ? Ah non ! Ça ne peut pas durer, je vous le dis. Il me faut une mission. » (Joseph Kessel, *Les Maudru*, op. cit., p. 234).

d'impatience à la moindre occasion¹⁶⁹ », comme l'écrit Henry Corta, un ancien parachutiste du bataillon. Ainsi de Brizeux dans le roman : « on nous bourre la caisse depuis deux ans avec le débarquement, et ça ne vient jamais¹⁷⁰. » Olivier Porteau explique que « ni le général de Gaulle, ni son entourage, ne savent comment “employer” les parachutistes dans un schéma tactique de style commando [et ce] jusqu'au déclenchement de l'opération *Overlord*[,] [q]uinze jours avant le Débarquement »¹⁷¹, ce que le roman de Kessel a montré bien avant les historiens. Parce que ces romans sont inscrits dans l'histoire immédiate, la part documentaire qu'ils contiennent participe de l'élaboration de l'histoire des mentalités qui, elle, ne peut être établie par les historiens que rétrospectivement.

Le sentiment à l'égard des Anglais, qui évolue nettement entre 1940 et 1944, est cependant nuancé, comme en témoigne l'anglophilie de plusieurs personnages kesseliens. Dans *L'Armée des ombres*, Augustine Viellat est fascinée par les Anglais, et les Canadiens, car « [l]eurs pays continu[ent] de se battre ». Les propos de la fermière sont destinés à provoquer la gratitude du lecteur, déjà encouragé à faire bon accueil aux Alliés : « Les soldats anglais sont chez eux dans toute bonne maison française¹⁷². » En pleine guerre, la phrase relève de la propagande, puisque le romancier veut convaincre son public de la nécessité de soutenir les Anglais. Dans *Le Bataillon du ciel*, paru après la victoire, il ne s'agit que de les remercier. C'est pourquoi Kessel fait dire à l'un des parachutistes : « il y a ces Anglais qui sont merveilleux¹⁷³ », discrète référence au titre et au contenu du chapitre 4 de *L'Armée des ombres* : « Ces gens-là sont merveilleux¹⁷⁴ ». À mesure que la guerre s'éloigne, la dimension partisane s'estompe mais l'anglophilie demeure. Dans *Les Cerfs-volants*, alors que le serviteur anglais est le seul à prêter de l'argent au fils de la famille Bronicki, la mère de ce dernier constate que « [l]es Anglais sont vraiment les seuls gens sur lesquels on peut compter », avant que Ludo n'ajoute : « Je devais entendre souvent cette phrase dans des circonstances bien différentes »¹⁷⁵. La scène se déroule pendant l'entre-deux-guerres et la prolepse opérée par le narrateur anticipe de façon allusive le second conflit mondial. Gary calque avec

¹⁶⁹ Henry Corta (*et al.*), *Qui ose gagne. Les parachutistes du 2^e RCP (4^e SAS). France-Belgique (1943-1945)*, Paris, Service historique de l'armée de terre, 1997, p. 9.

¹⁷⁰ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷¹ Olivier Porteau, « L'action combinée du 2^e régiment de chasseurs parachutistes et de la Résistance bretonne dans le dispositif stratégique de l'opération *Overlord* », dans Patrick Harismendy, Erwan Le Gall (dir.), *Pour une histoire de la France Libre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 109-110.

¹⁷² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁷³ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁴ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 88.

malice la situation domestique sur le contexte politique des années 1930 et 1940, laissant au lecteur le soin de comprendre de quelles « circonstances » il est question.

Les romans du corpus reflétant abondamment les mentalités des acteurs de l'histoire, il est impossible de développer ici toutes les situations dans lesquelles les auteurs placent leurs personnages pour révéler, avant l'historien, une réalité contemporaine du lecteur ou pour en rappeler une ancienne, à la manière de l'historien : de l'insouciance ressentie par un Français face au pouvoir nazi dans les années 1930¹⁷⁶ au fourvoiement des officiers allemands qui pensent pouvoir manipuler Hitler¹⁷⁷, en passant par les rumeurs extravagantes que les prisonniers français propagent après la signature de l'armistice¹⁷⁸. De même, la place manque pour évoquer en détails tous les sujets qui témoignent de la fonction documentaire de la littérature : le maniement des chars de la Première Guerre mondiale (*Les Noyers de l'Altenburg*), les cabarets parisiens de l'entre-deux-guerres (*La Passante du Sans-Souci*), le travail des secouristes et des ambulanciers pendant les bombardements de Madrid (*L'Espoir*), l'entraînement d'un bataillon de parachutistes avant le débarquement (*Le Bataillon du ciel*), la vie quotidienne sous l'Occupation et dans la Résistance (*L'Armée des ombres*, *Éducation européenne*, *Les Cerfs-volants*), la dénazification incomplète de l'Allemagne (*La Danse de Gengis Cohn*). Commune à Kessel, à Malraux et à Gary, l'aviation de combat sera seule traitée ici.

Dans les années 1920 et 1930, grâce à Kessel et à Saint-Exupéry notamment, la portée documentaire des œuvres littéraires fait l'objet de ce qu'Olivier Odaert appelle une « stratégie éditoriale¹⁷⁹ » : dans sa préface à *Courrier Sud* (1929), paru la même année que *Vent de sable* et six ans après *L'Équipage*, André Beucler souligne

¹⁷⁶ Le narrateur de *La Passante du Sans-Souci* affirme à Elsa et à Max : « Vous ne devez avoir peur de rien ici. Même si j'étais un émissaire secret je ne pourrais rien contre vous. Nous sommes en France tout de même » (p. 44), ce à quoi l'enfant répond : « D'ici, vous ne pouvez pas vous rendre compte, bien sûr » (p. 95). Prononcée par un personnage qui a subi l'horreur nazie, cette phrase a pour but d'invalider l'incrédulité du narrateur et de pallier son ignorance, bien compréhensible puisqu'il vit hors d'Allemagne. Kessel délègue ainsi à ses personnages la tâche d'ouvrir les yeux au lecteur.

¹⁷⁷ Dans *Les Cerfs-volants*, Hans prétend que « les chefs de l'armée allemande n'attendent qu'une occasion pour se débarrasser de Hitler » (p. 106). Cette erreur repose sur la supériorité de classe que les hobereaux prussiens ressentent face au petit caporal autrichien et qui les aveugle : « Hitler n'est pas notre maître, il est notre domestique. L'armée n'aura aucune peine à le balayer, lorsqu'il aura cessé de nous servir. Nous mettrons fin à toute cette ignominie. L'Allemagne sera reprise en main par ceux qui ont toujours eu souci de son honneur. » (p. 117).

¹⁷⁸ Au camp de Chartres, le narrateur des *Noyers de l'Altenburg* entend : « Pétain a été tué par Weygand, en plein conseil des ministres » (André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg* [1943], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 17. C'est lui qui souligne).

¹⁷⁹ Olivier Odaert, présentation de l'exposition « La littérature comme document. Les écrivains et la culture visuelle autour de 1930 » [en ligne], [consulté le 08/07/2016]. URL : http://www.litteraturesmodesdemploi.org/exposition/piece_expo/7-aviation-et-litt%C3%A9rature-documentaire

l'« exactitude qui passe les plus fortes constructions romanesques¹⁸⁰ » ; en présentant *Vol de nuit* (1931), André Gide lui reconnaît la « valeur d'un document¹⁸¹ » et Roger Caillois qualifie les œuvres de Saint-Exupéry réunies pour la première fois dans la Pléiade de « rapports¹⁸² ». Tous ces textes sur l'aviation familiarisent le lecteur avec ce monde encore nouveau qui fascine durant l'entre-deux-guerres. Dans *L'Équipage*, Kessel sacrifie au didactisme en explicitant « l'expression générique et hautaine de *rampants* » utilisée par les « hommes de l'air » pour désigner tous ceux qui restent « rivés à la terre »¹⁸³. L'employant à son tour dans *La Promesse de l'aube*, Gary la place entre guillemets¹⁸⁴ alors que Kessel la met en évidence par des italiques pour laisser deviner son acception particulière. L'expression imagée ainsi soulignée produit un effet de réel¹⁸⁵. Dans *L'Espoir*, les mercenaires se désignent par une image tout aussi suggestive, les pélicans¹⁸⁶, parce que l'oiseau sert d'emblème à l'escadrille, comme ce fut le cas à deux reprises, pendant et après la Première Guerre mondiale¹⁸⁷.

Chacun des trois auteurs s'attarde à décrire le matériel engagé dans les combats. Dans *L'Équipage*, les avions apparaissent comme des machines redoutables à la pointe de la modernité, tant par leur aspect que par leurs caractéristiques techniques. L'aspirant Jean Herbillon s'émerveille de la différence qu'il découvre entre l'inoffensif appareil d'école d'où il « voyait, comme d'un balcon, se dérouler le paysage » et le puissant avion de guerre, « solide et prompt, construit pour les combats, engin de meurtre qui avait un profil de requin »¹⁸⁸. L'« ivresse¹⁸⁹ » que lui procure la vitesse d'un tel avion n'est plus de rigueur pendant la guerre d'Espagne, car les appareils sur lesquels volent les républicains ne sont plus aussi menaçants. Ne disposant ni des « types modernes français » ni des produits de « l'aviation soviétique », présentés comme ce qui se fait de mieux en 1936, les personnages de *L'Espoir* doivent se contenter de « diligences achetées par Magnin sur tous les marchés d'Europe »¹⁹⁰, c'est-à-dire d'avions aussi obsolètes que ceux que Malraux était parvenu à réunir pour former l'escadrille España

¹⁸⁰ André Beucler, préface de *Courrier Sud* (1929), dans Antoine de Saint-Exupéry, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 906. Cité par Olivier Odaert, art. cit.

¹⁸¹ André Gide, préface de *Vol de nuit* (1931), dans Antoine de Saint-Exupéry, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 964. Cité par Olivier Odaert, art. cit.

¹⁸² Antoine de Saint-Exupéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. XIV. Cité par Olivier Odaert, art. cit.

¹⁸³ Joseph Kessel, *L'Équipage* [1923], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 106.

¹⁸⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 276.

¹⁸⁵ Voir ci-dessus, page 104, où l'expression est définie.

¹⁸⁶ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 45.

¹⁸⁷ L'escadrille 24 adopta le pélican comme emblème en 1918, imitée juste après la guerre par l'escadrille VR 555, comme le révèle Denis Albin : http://albinderis.free.fr/Site_escadrille/escadrille555.htm et http://albinderis.free.fr/Site_escadrille/escadrille024.htm [pages consultées le 07/09/2016].

¹⁸⁸ Joseph Kessel, *L'Équipage*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹⁰ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 93.

sans l'aide officielle des démocraties, dont certains étaient même d'anciens « avions commerciaux¹⁹¹ ». Le romancier insiste sur la pénurie et sur la vétusté du matériel en regrettant la mauvaise qualité des avions et les conditions de vol imposées par la guerre. Contraints de voler de nuit pour ne pas avoir à affronter la chasse ennemie, les pélicans sont confrontés aux limites de leurs « appareils réparés à l'infini », si bien que « l'ennemi [est] bien moins l'armée fasciste que les moteurs de ces avions, couverts de pièces comme de vieux pantalons »¹⁹². De même Gardet est « dégoût[é]¹⁹³ » par les mitrailleuses Lewis parce qu'elles s'enraillent régulièrement et Magnin constate avec amertume qu'il n'y a « [p]as un avion de chasse républicain dans le ciel¹⁹⁴ » pour le protéger des Heinkel. Dans *La Promesse de l'aube*, Gary fait état du retard technique comparable de l'armée de l'air française à la veille de la Seconde Guerre mondiale. S'il évoque avec nostalgie les vieux avions sur lesquels il a appris à voler – les « braves Potez-25, avec leurs allures de perchérons¹⁹⁵ » –, il n'en brocarde pas moins avec une ironie féroce leur anachronisme :

Que l'on imagine l'élève-officier penché à demi hors de la carlingue ouverte d'un coucou volant à cent vingt à l'heure, ou dirigeant à la main, debout dans le nez, le pilote d'un biplan Léo-20 dont les longues ailes noires battaient l'air avec toute la grâce d'une vieille coccinelle, et l'on comprendra qu'à un an du Messerschmidt-110 et à dix-huit mois de la bataille d'Angleterre, le brevet d'observateur en avion nous préparait avec vigueur et efficacité à la guerre de 1914, avec le résultat que l'on sait¹⁹⁶.

En retard d'une guerre, l'État-major français n'a pourtant pas employé les anciens combattants de la Première Guerre mondiale, « [c]es vieillards de quarante à cinquante ans¹⁹⁷ » de la génération de Kessel que Gary évoque avec tendresse. Les 15, 16 et 17 juin 1940, accumulant les heures de vol sur les antiques Potez-25 au milieu de la débâcle en prévision de la reprise des combats, « ces chères vieilles tiges étaient surtout en train de prendre une revanche sur le commandement français qui les avait empêchés de voler¹⁹⁸ ». Alors que l'aviation civile a fait des progrès considérables entre les deux guerres mondiales¹⁹⁹, les œuvres du corpus prouvent que l'aviation militaire française

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 185.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 395.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 241.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁹⁹ Que l'on pense par exemple aux premières traversées de l'Atlantique en 1919 – celle d'Albert Cushing Read avec plusieurs escales puis celle de John Alcock et d'Arthur Whitten Brown sans escale – ou à

n'a pas évolué : en apportant ce témoignage documentaire, elles expliquent les difficultés rencontrées en Espagne et la défaite de 1940 qui en est le prolongement²⁰⁰.

Empreintes de précisions techniques, les scènes de combats aériens décrites par Kessel, Malraux et Gary enrichissent la part documentaire des romans. On apprend dans *L'Équipage* qu'il est d'usage d'« essayer les armes » en début de vol, ce que le capitaine Thélis montre à Herbillon en jouant « le quadrille de l'escadrille »²⁰¹ avec ses mitrailleuses. Véritables morceaux de bravoure littéraires, les affrontements comportent une part documentaire en ce qu'ils révèlent au lecteur leurs dangers et les finesses de la stratégie aérienne. Chaque avion d'observation ou de bombardement est accompagné de plusieurs « avions de protection reproduis[ant] avec fidélité ses mouvements²⁰² ». Ces monoplaces plus légers et plus rapides qui forment la chasse peuvent également voler en patrouilles. Les avions les plus lourds et les plus lents ont alors intérêt à les fuir pour éviter le combat. Ainsi Claude Maury tente-t-il de gagner en altitude pour ne pas être suivi, supposant « les chasseurs [...] incapables de monter à [sa] hauteur²⁰³ », mais les monoplaces étant plus léger que le biplace qu'il occupe avec Herbillon, le pilote renonce à survoler l'ennemi. Maury franchit donc le barrage en précipitant son avion vers le sol mais, faisant face à trois autres chasseurs, il est pris en étau entre les deux rideaux de la patrouille. Cherchant une faille dans l'« armature volante²⁰⁴ » allemande, comme « Pujol avan[ce] en S » dans *L'Espoir* tout en éprouvant « l'amertume qu'a tout pilote aux commandes d'un appareil lourd et lent attaqué par des avions rapides »²⁰⁵, Maury ne parvient pas à la prendre en défaut. Le combat est dès lors inévitable. Kessel et Malraux le relatent différemment : aux « petites rafales sèches²⁰⁶ » tirées par Maury et Herbillon répond l'attaque essuyée par l'avion de Magnin :

Tout le *Canard* fut secoué par ses mitrailleuses tirant à la fois. Dix secondes, il y eut un boucan d'enfer, le petit bruit du bois qui éclate sous les balles ennemies, et un réseau de balles traçantes²⁰⁷.

l'Aéropostale de Mermoz et de Saint-Exupéry, dont on peut lire les aventures dans *Courrier Sud, Vol de nuit* ou *Terre des hommes*, ainsi que dans la biographie que Kessel a consacrée à Mermoz.

²⁰⁰ Le lecteur peut toutefois mesurer à quel point les premiers avions de guerre diffèrent de ceux qu'il connaît. La portée documentaire de *L'Équipage* n'a en effet pas le même sens pour le lecteur de 1923, qui découvre un monde nouveau – le roman de Kessel crée alors la représentation de l'aviation militaire, encore très largement inconnue –, et pour tous les lecteurs ultérieurs qui (re)découvrent un monde ancien – le roman permettant de changer une représentation rendue obsolète par les évolutions techniques.

²⁰¹ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 50.

²⁰² *Ibid.*, p. 202.

²⁰³ *Ibid.*, p. 215.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 216.

²⁰⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 395.

²⁰⁶ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 204.

²⁰⁷ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 396.

Dans *L'Équipage*, c'est la sobriété qui prévaut – on n'apprend qu'après l'atterrissage que l'avion allemand a été abattu – alors que dans *L'Espoir* le lexique et les sonorités expriment le déchaînement de violence de l'attaque, les labiales et les dentales imitant le crépitement des balles. Là où Kessel euphémise la mort de l'aspirant – « les secousses de l'appareil ballotaient une tête qui portait à la tempe une sombre écume²⁰⁸ » –, Malraux prend soin de détailler de manière frappante les blessures : du bras de Mireaux, le sang coule « comme d'un bec d'arrosoir », Scali a un « soulier [qui] sembl[e] avoir éclaté » et « Pujol pench[e] dans la carlingue sa tête ensanglantée »²⁰⁹. Kessel ne farde pourtant pas les dangers auxquels les aviateurs sont exposés car, dans *Les Maudru*, alors que l'avion de Désiré est abattu, il mentionne les deux balles que l'officier observateur a reçues dans le genou²¹⁰ et il confirme que « [l]e mitrailleur prend toujours le premier²¹¹ » en évoquant son cadavre.

La portée documentaire des scènes de combats aériens réside enfin dans la retranscription des pensées d'un personnage lorsqu'elles comportent des informations techniques. La communication muette qui s'établit entre Maury et Herbillon « respect[e] la discipline stricte qui soumet l'équipage à l'observateur » à un point tel qu'elle se mue en télépathie lorsque « Jean [...] écout[e] ce que di[t] la pensée de Claude »²¹². Dans *L'Espoir*, Magnin apercevant l'ennemi anticipe l'affrontement à venir entre les trois chasseurs républicains aux « vieilles Lewis, non jumelées », et les sept Heinkel : « “800 coups à la minute x 3 mitrailleuses = 2 400. Chaque Heinkel a 1 800 coups x 4 = 7 200”. Il le savait, mais se le répéter faisait toujours plaisir »²¹³. La précision au discours indirect libre montre que Magnin ne fait pas ce calcul pour lui-même, puisqu'il connaît l'infériorité de la chasse républicaine – bénéficiant de quatre mitrailleuses jumelées, chaque Heinkel tire à lui seul trois fois plus que les trois chasseurs républicains réunis – mais, en prêtant à son personnage de la distance et de l'ironie, Malraux révèle au lecteur les capacités des avions de chaque camp, comme il pourrait le faire dans un reportage. C'est ainsi qu'au sein des romans du corpus, les trois auteurs trouvent des relais qui leur permettent de les inscrire dans le genre journalistique.

²⁰⁸ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 219.

²⁰⁹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 396.

²¹⁰ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 156.

²¹¹ *Ibid.*, p. 155.

²¹² Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 204. C'est lui qui souligne.

²¹³ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 394.

2.4. *Mise en scène et mise en abyme du reportage dans la fiction*

Kessel, Malraux et Gary ne se contentent pas d'appliquer la poétique du reportage dans leurs romans car, en créant des personnages de reporters, ils mettent en scène à la fois le reportage et la conception qu'ils en ont. La dichotomie est souvent nette entre les mauvais reporters et les bons, entre ceux qui ne savent pas voir ou qui racontent ce qu'ils veulent et ceux qui savent regarder et qui retranscrivent ce qu'ils voient. L'onomastique entérine cette axiologie dans *L'Espoir* où Nadal – dont le nom repose sur l'adverbe et substantif espagnol *nada* qui signifie « rien » ou « néant » – construit ses articles sur du néant et n'a donc rien à dire, alors que Shade – « ombre » ou « nuance » en anglais – est un adepte de la nuance et cherche à lever la part d'ombre qui opacifie la réalité. Dans *Les Racines du ciel*, le nom d'Orlando est formé sur le datif et l'ablatif singuliers du gérondif et de l'adjectif verbal du verbe *ornare*, qui signifie « décorer », « embellir » : ces formes latines traduisent le moyen, l'obligation ou l'intention²¹⁴, ce qui implique que le reporter travaille en enjolivant le réel, par devoir ou par choix. À l'inverse, Fields – « champs » ou « terrains » en anglais – est un homme de terrain, comme l'indiquent son patronyme en anglais et son métier de photoreporter. Le narrateur anonyme de *La Passante du Sans-Souci* est lui aussi reporter et, s'il n'est jamais représenté au travail, il précise qu'il a « propos[é] à un journal un sujet d'enquête lointaine » et qu'il a dû « en dix jours rédiger deux douzaines d'articles »²¹⁵. Cette brève mention du métier confirme que la rédaction en différé est une pratique courante qui ne sert pas seulement à contourner la censure, comme Kessel l'a fait pour "L'avertissement inutile".

Mauvais reporter, Nadal est employé par « un hebdomadaire bourgeois » qui s'adresse à « plus d'un million de prolétaires »²¹⁶. Qualifié de « gigolo²¹⁷ », c'est un voyeur qui entreprend de « glaner en douce quelques histoires, sexuelles de préférence », et qui convainc les aviateurs mariés à des Espagnoles de lui montrer « les photos de leurs femmes »²¹⁸. Son travail consiste à soutirer des informations racoleuses à ses interlocuteurs avant de les mettre sur le trottoir :

[...] il lui fallait donc, pour son patron, du libéralisme, l'éloge de ces sympathiques aviateurs (les Français surtout), du pittoresque sur les mercenaires,

²¹⁴ Le gérondif latin, à l'ablatif, s'emploie comme complément circonstanciel de moyen (*disces legendo* : « tu apprendras en lisant »). L'adjectif verbal marque, lui, l'obligation (*delenda est Carthago* : « il faut détruire Carthage ») ou l'intention (*dedit mihi libros legendos* : « il me donna des livres à lire »).

²¹⁵ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 132.

²¹⁶ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 244.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 245.

du sentiment sur les autres, un pleur ému sur les morts et les grands blessés (dommage que Jaime... Enfin ! Après tout, il n'était qu'Espagnol) – pas de communisme, et le moins possible de convictions politiques²¹⁹.

Parce qu'il cherche à satisfaire son patron et son million de lecteurs, il est en quête de sujets sensationnalistes, tournés vers l'émotion, le folklore ou l'exaltation cocardière de l'héroïsme. Le narrateur de Kessel, qui écrit par ailleurs des livres « sensuels²²⁰ », refuse, lui, de prostituer sa plume lorsque le directeur du *Rotoplo*, cabaret montmartrois « [à] la gloire des belles poitrines²²¹ », espère de lui un article publicitaire.

Incompétent, Nadal ne comprend pas qu'on raille son ignorance quand il confond les différents modèles de mitrailleuses. Il manque également de déontologie en étant « résolu à se venger dans l'interview²²² » des provocations de Leclerc. Il marque enfin sa préférence pour les mercenaires, menteurs et fanfarons, en négligeant la déclaration politique rédigée par les volontaires. Il s'éclipse après l'annonce par la radio nationaliste de la mort du chef de l'escadrille, le « soviétique Magnin, le déserteur bien connu, agent de Staline²²³ », dont le retour inattendu entraîne le renvoi de Leclerc et de son équipage. Celui que Jeanyves Guérin appelle le « mercenaire de l'information²²⁴ » sort du roman en même temps que les aviateurs mercenaires, qui s'éclipsent au profit des volontaires : Shade et les politiques de l'escadrille. Nadal a donc révélé l'imposture de Leclerc, vantard mais dégonflé, et la désinformation qu'il pratique est voisine de l'annonce mensongère de la mort de Magnin.

Comme Nadal, Orlando est populiste et manipule les masses : « journaliste le plus célèbre des États-Unis, [c'est] un chroniqueur lu, écouté à la radio et admiré à la télévision par plus de cinquante millions d'Américains chaque semaine²²⁵ ». L'influence de ce faiseur d'opinion, qui a déjà retourné ses ouailles « comme des crêpes à coups de journaux et de télévision²²⁶ », est redoutée car il a « la réputation de pouvoir tuer un homme d'un mot²²⁷ ». En usant de ce lexique hyperbolique, le romancier dénonce le danger incarné par un journaliste qui pratique son métier de façon si outrancière.

Tout autre est la présentation des bons reporters, qui s'attachent plus à la qualité qu'à la quantité – on ne connaît d'ailleurs pas le nombre de leurs lecteurs. Le narrateur

²¹⁹ *Ibid.*, p. 244-245.

²²⁰ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 112.

²²¹ *Ibid.*, p. 105.

²²² André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 247.

²²³ *Ibid.* C'est lui qui souligne.

²²⁴ Jeanyves Guérin, « Propagande et information dans *L'Espoir* », dans Jean-Claude Larrat (dir.), *André Malraux 13 : « Malraux et la question des genres littéraires »*, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 112.

²²⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 74.

²²⁶ *Ibid.*, p. 275.

²²⁷ *Ibid.*, p. 74.

de *La Passante du Sans-Souci* croise les sources pour évaluer le portrait de von Legaart que lui fait lire Max²²⁸. Shade témoigne de ce qu'il voit avec impartialité, à l'image des journalistes anglo-saxons qui, comme le signale Bartolomé Bennassar, « fi[rent] des efforts méritoires pour approcher la vérité²²⁹ » en Espagne. Son apparition coïncide d'ailleurs avec la déclaration de reddition du général Goded²³⁰, empreinte de noblesse et d'élégance, qui contraste avec la propagande entourant l'annonce de la mort de Magnin et le départ de Nadal. Fields quant à lui est inspiré de Robert Capa : il a photographié les plages de Normandie pendant le débarquement, les soldats français en Indochine et, en Espagne, il a pris « deux clichés demeurés célèbres de républicains fauchés par le tir d'une mitrailleuse²³¹ », qui évoquent la fameuse photo de Capa intitulée *Mort d'un soldat républicain*²³². On peut supposer que Shade travaille pour un journal d'opinion – un journal dont les « rédacteurs et les lecteurs partagent une représentation orientée du monde²³³ », selon Jeanyves Guérin – car il est révolté par les « paysans monarchistes » qui trinquent avec des « comtesses en peau »²³⁴ en dénigrant la République et les syndicats. C'est moins net pour Fields qui s'indigne tout de même des conditions dans lesquelles Waitari retient Morel et ses compagnons, insistant auprès du *leader* africain sur l'effet que produira cette détention sur le public américain qu'il semble pourtant soucieux de sensibiliser à son combat en faveur de la modernisation de l'Afrique²³⁵. Comme Shade, Fields s'intéresse surtout à l'homme. Touché par la misère et par la mort de la femme qu'il aimait, le reporter de *L'Espoir* a développé une sensibilité à ce qu'il appelle « la vie fondamentale : douleur, amour, humiliation, innocence²³⁶ », tandis que le photographe a vu sa famille exterminée en Pologne par les nazis. Bien qu'il se prétende indifférent à la croisade de Morel, Fields y est sensible et décide de le suivre jusqu'au terme de son aventure. Ornando défend Morel lui aussi, alors qu'il a reçu de lui une balle tout près du cœur en pleine chasse, ce qui nuance son portrait, même si, pour convaincre le gouverneur de cesser les poursuites à l'encontre de son agresseur, il

²²⁸ Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents “historiques” », p. 105.

²²⁹ Bartolomé Bennassar, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p. 325.

²³⁰ André Malraux, *L'Espoir*, p. 42. Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents “historiques” », p. 98.

²³¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 326.

²³² Les deux clichés dont parle Gary appartiennent à la même séquence photographique et représentent le même homme : fauché sur le premier, il s'écroule avec son fusil à la main sur le second. Ces deux photos, ainsi que celles qui les précèdent dans la séquence, sont reproduites dans Robert Capa, David Seymour-Chim, Georges Soria, *Les grandes photos de la guerre d'Espagne*, Paris, Jannink, 1980, p. 37-41.

²³³ Jeanyves Guérin, « Propagande et information dans *L'Espoir* », *art. cit.*, p. 112.

²³⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 41.

²³⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 397-398.

²³⁶ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 43.

le menace d'une campagne contre la France dont il ferait « son affaire personnelle²³⁷ ». Même au service d'une bonne cause, la presse peut user de moyens contestables.

Shade n'a pas l'observation sélective de Nadal car il s'abandonne à ce qu'il voit : « En observant l'Alcala et en prenant des notes pour son article du lendemain, Shade remarquait que le sculpteur [...] ressemblait à Washington²³⁸ ». Les deux gérondifs marquent la simultanéité de trois actions et la disponibilité sensorielle du journaliste. Fields est montré plus longuement au travail. Chaque fois, l'acuité de son regard est soulignée et sa maîtrise est si parfaite que ses photos se suffisent à elles-mêmes : « C'était ça, le métier de Fields : rendre le texte inutile²³⁹. » Les deux personnages ont encore leur courage physique en commun. Bien qu'Orlando affronte la douleur sans se plaindre, se contenant « de saigner en silence²⁴⁰ », il ne fait rien qui le mette en danger dans le cadre de son travail alors que Shade s'expose aux bombardements à Madrid et que les accidents ont « souvent permis [à Fields] de réaliser ses meilleures photos²⁴¹ ». Enfin le photographe est lucide sur son travail. Conscient de ses limites, il reconnaît qu'il n'a « aucun talent » pour écrire, qu'il a seulement « un coup d'œil »²⁴² et que « malgré toutes les belles photos prises, il [a] raté son reportage sur Morel²⁴³ ». Démythifiant la prescience du reporter, il réfute l'existence d'un flair qui lui permettrait d'« “être là au bon moment” » : c'est par hasard qu'il a photographié l'assassinat de Gandhi, « entre deux avions », alors qu'il « n'avait rien d'autre à faire »²⁴⁴. Cette humilité et cette honnêteté contribuent à brosser un portrait laudatif du personnage.

La mise en scène du reportage se double parfois d'une mise en abyme. Chez Gary l'intention est didactique et militante, lorsque Fields décrit Morel :

Fields remarqua pour la première fois qu'il portait, épinglée sur sa chemise, une petite croix de Lorraine. C'était l'insigne adopté pendant la dernière guerre par une poignée de Français qui avaient refusé la défaite de 1940 et s'étaient rangés autour d'un général aujourd'hui éloigné, Charles de Gaulle, lui aussi un homme qui croyait aux éléphants²⁴⁵.

En faisant de Fields le foyer de perception, le romancier rappelle au lecteur français ce qu'est le gaullisme alors que le reporter américain est censé le révéler à son public. Les

²³⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 84-85.

²³⁸ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 36.

²³⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 422.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 326.

²⁴² *Ibid.*, p. 394.

²⁴³ *Ibid.*, p. 341.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 426.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 402.

données factuelles, nécessaires outre-Atlantique, sont tout à fait superflues en France où personne n'ignore qui est de Gaulle en 1956 mais, en intégrant ces données au reportage de Fields, Gary condamne l'oubli et l'ingratitude des Français qui obligent, selon lui, le Général à se tenir « éloigné » des responsabilités politiques depuis 1946. Gary informe son public de ce que son personnage apprend à ses lecteurs au sein du roman. Il se sert de la situation d'énonciation qu'implique le reportage de Fields pour s'adresser aux lecteurs des *Racines du ciel*. Dans *L'Espoir*, Malraux fait de Shade un « personnage réflecteur²⁴⁶ », comme l'écrit Jeanyves Guérin, pour mettre en abyme le métier de reporter et l'écriture journalistique. Cette mise en abyme apparaît notamment dans le seul article signé par Shade. Décrivant les dégâts d'un bombardement, il fait écho au chapitre dans lequel le reporter découvrait Madrid dévastée, empruntant certains détails aux articles de Louis Delaprée et d'Andrée Viollis²⁴⁷. La mise en abyme est poussée à l'extrême lorsque Shade dicte son texte à sa rédaction, puisque deux enchâssements se combinent. D'une part l'article retranscrit deux passages de la scène observée précédemment : le reporter et un passant échangeant sur leur horreur de la guerre et Shade pensant aux « traces de sang animal » en voyant les taches de sang humain sur les trottoirs et sur les murs²⁴⁸. D'autre part Shade dicte son article en essayant un bombardement dont Malraux emprunte la description à Delaprée, lui-même contraint de travailler dans ces conditions²⁴⁹. Malraux ne se contente donc pas d'attribuer à Shade des textes qui ne sont pas les siens : il montre comment le personnage construit son reportage à partir de ce qu'il a vu. La mise en abyme révèle que le romancier est le

²⁴⁶ Jeanyves Guérin, « Propagande et information dans *L'Espoir* », art. cit., p. 113.

²⁴⁷ Voir ci-dessus « L'art du recyclage », p. 80.

²⁴⁸ Voici les deux passages, tels qu'ils apparaissent dans *L'Espoir* :

« “J’ai horreur de la guerre”, dit Shade [...].
– Vous êtes servi. [...] Moi aussi j’ai horreur de la guerre... Moins que de l’assassinat...
– Tout vaut mieux que la guerre”, dit Shade, entêté.

– Même de donner le pouvoir à ceux qui exercent ainsi celui dont ils disposent ?”

[...] Shade pensait [...] aux longues traces de sang d’animal poursuivi laissées sur des trottoirs et sur les murs par les blessés du Palace, aux civières vides, une tache à la place de chaque blessure. » (André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 299-301).

« “Ce matin, virgule, j’ai vu les bombes encadrant un hôpital où se trouvaient plus de mille blessés, point. Le sang que laissent derrière eux, virgule, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s’appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces... [...] Un vieillard m’a dit, sous les bombes : “J’ai toujours méprisé toute politique, mais comment admettre de donner le pouvoir à ceux qui usent ainsi de celui qu’ils n’ont pas encore ?” [...]” » (*Ibid.*, p. 327-328).

²⁴⁹ Voici, en regard, l'article de Delaprée et sa transcription par Malraux :

« Une pluie d’obus s’abat dans les quartiers du centre. Au Central téléphonique, les neuf dixièmes des derniers habitants de la ruche se précipitent vers les sous-sols. Mais les standardistes indispensables restent devant leurs fiches, le casque sur la tête. Les journalistes qui ont la chance d’être “en ligne” continuent à dicter imperturbablement leur papier. » (Louis Delaprée, *Mort en Espagne*, Paris, Tisné, 1937, p. 158).

« L’obus tomba à moins de vingt mètres. Cette fois, ce fut une ruée vers le sous-sol. Dans la salle presque vide ne restaient que les standardistes et les correspondants “en ligne”. » (André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 327-328).

véritable reporter de *L'Espoir* : Shade n'est qu'un prête-nom – une ombre, à peine une nuance... – qui lui permet de peindre des tableaux réalistes comme s'il les écrivait sur le vif. Aux articles compilés, Malraux ajoute un travail de création littéraire en jouant de la focalisation. Plaçant Shade dans une situation d'observateur et de porte-plume, il utilise son personnage pour insérer dans le roman un contenu informatif partiellement recueilli dans la presse, tout en donnant une impression de vécu alors que les articles de Shade sont presque tous voués au hors-texte. La mise en abyme du reportage est donc tout à la fois mise en scène et mise en intrigue, c'est-à-dire qu'elle repose sur les choix narratifs de l'auteur qui, dans ses romans aussi bien que dans ses textes factuels, ordonne sa matière et la travaille pour la rendre littéraire.

CHAPITRE 4 : METTRE EN FICTION

« “Qu’est-ce qu’un fait ?”, demande le journaliste. “Une fiction”, répond le romancier¹. »

(Norman Mailer)

Les œuvres du corpus façonnent les événements historiques dont elles rendent compte par une mise en forme et une mise en intrigue. Cette fabrique de l'événement, qui confère aux textes leur caractère littéraire, correspond au sens étymologique de *fiction*, la *fictio* désignant l'action de façonner, de former, de créer. L'agencement des faits au gré d'une composition signifiante met donc en fiction la matière historique selon les codes du récit traditionnel, en suivant par exemple des modèles romanesques comme le *Bildungsroman*.

1. Le reportage littéraire

Puisque la frontière entre récits fictionnels et récits factuels est poreuse², le roman peut être écrit comme un reportage³ mais les textes factuels peuvent aussi bien emprunter au roman. Dans ce cas, la mise en fiction passe par une mise en intrigue et par le recours à des procédés d'écriture romanesques. Ceux qu'utilise Kessel dans ses reportages – les temps du récit, l'alternance du premier plan et de l'arrière-plan, les dialogues et les innombrables incises qui les ponctuent – apparaissent comme des artifices romanesques parce que, selon Henri Godard, « notre habitude invétérée de lecteurs de romans [...] produi[t] le même effet [de fiction]⁴ » que lorsqu'ils sont employés dans des romans. Myriam Boucharenc ne dit pas autre chose lorsqu'elle rappelle que le reportage s'est construit dans un rapport de concurrence et de connivence à la fois avec la littérature⁵ :

[...] la finalité informative [...] s'accompagne d'une visée divertissante qui reconduit le reportage vers un mode de saisie littéraire du monde. D'un côté le reporter multiplie les garanties d'authenticité, de l'autre il fait en sorte que le récit de la vérité « tienne le lecteur en haleine », autrement dit que l'enquête se lise « comme un roman »⁶.

¹ Norman Mailer, « Je voulais montrer le rôle central du diable » [en ligne], *Le Point*, [mis en ligne le 04/10/2007], [consulté le 03/03/2017]. URL : <http://www.lepoint.fr/culture/2007-10-04/je-voulais-montrer-le-role-central-du-diable/249/0/203841>

² Voir ci-dessus « Récit factuel / récit fictionnel : une frontière poreuse », p. 78-106.

³ Voir ci-dessus « Les romans-reportages », p. 126-148.

⁴ Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 213.

⁵ Les articles qui composent l'ouvrage dirigé par Myriam Boucharenc, *Roman et reportage : rencontres croisées*, *op. cit.*, étudient plusieurs genres littéraires au sein desquels le reportage et la fiction se mêlent : le roman, la nouvelle, le fait divers, le compte rendu de procès, l'hagiographie.

⁶ Myriam Boucharenc, « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », art. cit.

Par essence proche du roman, le reportage n'est donc pas le parangon du texte vrai. Il est même pour Kessel un « roman d'aventures réel⁷ » dans lequel le reporter adopte la posture du baroudeur. La contamination du reportage par le modèle romanesque affecte également les autres textes factuels, que l'on pense à la préface d'*Une Balle perdue* lorsque Kessel évoque sa témérité à braver les balles des *desperados* qui ricochent contre les murs⁸ ou que l'on songe au chapitre d'*Antimémoires* dans lequel Malraux se montre impassible au cours d'un simulacre d'exécution, de deux interrogatoires et face à la menace de la torture⁹, ou au chapitre de *La Promesse de l'aube* dans lequel Gary s'enfuit de l'École de l'Air, évacuée à Meknès, et se cache comme déserteur dans le *bousbir* de la ville pour poursuivre le combat après l'armistice du 22 juin 1940¹⁰. En exploitant les potentialités romanesques des éléments autobiographiques qu'ils relatent, les trois auteurs font du « héros de l'Histoire [...] le frère du héros de roman¹¹ », selon la formule de Malraux dans *Les chênes qu'on abat...*

Que les reportages et les autres textes factuels du corpus soient littéraires ou romancés ne signifie donc pas qu'ils présentent une vision de l'événement historique déformée par l'imagination, mais qu'ils sont écrits et composés de manière romanesque, ce qui a pour effet de les rapprocher de la fiction, au sens étymologique de ce mot. "Les francs-tireurs de Barcelone" et "L'avertissement inutile" restent lisibles longtemps après que les événements qui les ont inspirés sont passés parce que ces textes ont été romancés. Kessel s'ingénie en effet à leur conférer une valeur littéraire en travaillant la composition de ses articles et des reportages dans leur ensemble et en usant de plusieurs techniques de romancier. La force des reportages kesseliens tient notamment à ce que, selon Yves Courrière, ils font « passer l'humanité avant la politique, les portraits avant les analyses, les histoires avant l'Histoire¹² ». Les statistiques et les évolutions au jour le jour, données périssables, n'intéressent pas Kessel qui préfère rendre compte d'un événement, par définition éphémère, en y puisant ce qui le rendra mémorable. Le portrait des victimes de la faim, de la peur et des bombardements dans "L'avertissement inutile" est bien plus représentatif de ce qu'est la guerre que le compte rendu minutieux des opérations militaires qui opposent franquistes et républicains dans l'Espagne de 1938. En procédant ainsi, Kessel peint certes la guerre d'Espagne mais il en révèle

⁷ *Le Magazine littéraire*, n° 32, septembre 1969, p. 10.

⁸ Joseph Kessel, préface d'*Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 6-7.

⁹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 161-185. Voir ci-dessous « Effets de dramatisation », p. 157-158.

¹⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 298-309.

¹¹ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 592.

¹² Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 511. Ces lignes sont justement écrites à propos de "L'avertissement inutile".

surtout le caractère universel. C'est pourquoi ce reportage reste d'actualité aussi bien dans la France des années 1940 que pendant la guerre du Vietnam dans les années 1960 ou la guerre en Syrie dans les années 2010. Le cas des "Francs-tireurs de Barcelone" est quelque peu différent, parce que ce reportage a été improvisé après le déclenchement de l'insurrection. Le fait que tout se soit passé très vite a donc contraint Kessel à sacrifier au factuel pour alimenter son journal. C'est la raison pour laquelle il est resté au plus près de ce qu'il voyait, égrenant les faits, jour après jour. Cependant, même surpris par l'histoire, Kessel cherche à raconter des histoires, en s'attachant aux hommes autant que possible. C'est ainsi qu'il note avec soulagement que les turpitudes politiques du moment n'entament pas la fierté de quelques individus dont « le courage et un sang indomptable rachètent les plus pauvres aventures¹³ ». Les valeurs universelles de courage et d'honneur sont finalement, aux yeux du reporter, les seuls faits dignes d'intérêt lors de cette révolution manquée. C'est pourquoi ces *desperados* ont donné leur nom aux "Francs-tireurs de Barcelone".

La mise en fiction des reportages est également fondée sur leur structure narrative ternaire : le départ, l'aventure, le retour. Si le départ n'est pas mentionné dans "Les francs-tireurs de Barcelone", c'est que le flâneur est déjà sur place. Une fois que celui-ci s'est mué en reporter, l'aventure consiste en un compte rendu de l'insurrection. Le retour, lui, est précisément daté et situé : le samedi 13 octobre à « neuf heures [...] au Perthus », alors que Kessel affirme qu'il ne lui faut « pas songer, pour l'instant, à revenir en Espagne »¹⁴. "L'avertissement inutile" s'ouvre sur le franchissement de la frontière au même endroit mais dans l'autre sens, comme si le reporter pouvait à présent songer à ce retour : après avoir « déjeuné au Perthus du côté français de la frontière », Kessel prend « l'autobus des carabiniers »¹⁵ à destination de Barcelone, où l'aventure commence et le confronte aux ravages de la guerre à l'arrière et sur le front. Dans le dernier article, après avoir évoqué son retour en avion, le reporter relate une scène qui marque la transition de l'Espagne à la France : surpris par les cris d'une foule qui lui rappellent le chaos qu'il vient de quitter, Kessel n'a en réalité affaire qu'à « un championnat de boules¹⁶ ». Le passage de la guerre à la paix ainsi opéré referme la boucle puisque le premier article reposait sur un trajet inverse, de la « pleine paix » à une « [a]lerte de bombardement »¹⁷. Ces effets de composition, au sein d'un même reportage ou d'un reportage à un autre donnent une cohérence aux textes journalistiques

¹³ Joseph Kessel, « Le cireur de Gérone », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 256.

¹⁴ Joseph Kessel, « La casemate de Montjuich », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 302.

¹⁵ Joseph Kessel, « L'âge des catacombes », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Joseph Kessel, « Les joueurs de boules », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 79.

¹⁷ Joseph Kessel, « L'âge des catacombes », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 11.

et à la série recueillie dans *Témoin parmi les hommes* car – si l’on excepte l’article isolé contant les obsèques du roi George V après "Les francs-tireurs de Barcelone" – les deux reportages espagnols se suivent, l’un à la fin du tome II, l’autre au début du tome III. De ce fait, leur publication en recueil tend à effacer leur ancrage journalistique pour les placer dans la sphère littéraire, les deux textes fonctionnant dans l’anthologie comme deux chapitres consécutifs d’une même intrigue.

Comme *Les chênes qu’on abat...*, où l’entretien est encadré par les mentions de l’arrivée et du départ de Malraux¹⁸, la plupart des articles de Kessel sont eux aussi construits en trois parties et répondent au principe énoncé par Lucien Bodard : « Il nous fallait construire notre article quotidien comme une *story* avec une attaque, des personnages, une intrigue et une chute¹⁹. » Le schéma se répète au-delà des deux premiers articles des "Francs-tireurs de Barcelone" déjà évoqués²⁰ et, dans "L’avertissement inutile", la structure ternaire se double d’un effet de mise en abyme dans l’article intitulé « L’épopée des oranges ». L’attaque présente Kessel en partance pour Madrid sur le terrain d’aviation d’Alicante. Le temps qu’on lui trouve un avion, il raconte ce qu’il a lui-même appris pendant qu’il attendait : des camionneurs français, tels des héros antiques bravant la colère des cieux, convoient des oranges d’Andalousie à Perpignan au mépris des tirs de l’aviation italienne, dans un *¡No pasarán!* inversé. Après avoir évoqué le dévouement et les pertes dans les rangs des chauffeurs, le reporter clôt son article en revenant au terrain d’aviation d’Alicante. Le temps de latence entre son arrivée et son départ est donc comblé par un récit enchâssé qui met en lumière « le romanesque de la guerre civile » près de prendre « la couleur de l’Histoire » au moment où « les heures de la République espagnole [sont] comptées »²¹. En procédant de la sorte, Kessel fait coïncider une forme et un fond romanesques, le récit enchâssé rendant compte sur un ton épique de l’épopée des oranges.

La mise en fiction des reportages repose encore sur la mise en scène du reporter au sein de son propre texte. En devenant un personnage qui explique comment il a recueilli ses informations, grâce à quels interlocuteurs et en surmontant quelles difficultés, le reporter écrit ce que Renaud Ferreira de Oliveira appelle le « "roman" du

¹⁸ « Après les paroles de bienvenue, nous passons dans son cabinet de travail. » (André Malraux, *Les chênes qu’on abat...*, *op. cit.*, p. 577). « Nous repassons devant la guérite saugrenue qui abrite un garde à mitraillette, quittons le parc de la Boiserie funèbre. [...] La nuit tombe – la nuit, qui ne connaît pas l’Histoire. » (*Ibid.*, p. 662 – après ce passage, sur lequel s’achevait l’édition originale des *Chênes qu’on abat...* en 1971, Malraux a ajouté une trentaine de pages dans l’édition définitive de 1976).

¹⁹ Cité par Myriam Boucharenc, *L’écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 82.

²⁰ Voir ci-dessus « Le reportage », p. 111-112.

²¹ Joseph Kessel, « L’épopée des oranges », dans "L’avertissement inutile", *op. cit.*, p. 74.

reportage²² ». Ainsi l'auteur des "Francs-tireurs de Barcelone" surmonte-t-il sa méconnaissance de l'espagnol et la nécessité de rester confiné dans sa chambre d'hôtel pendant la fusillade en témoignant, le plus souvent possible, sous le couvert d'une source fiable. Avant de développer les avantages dont bénéficie la Catalogne, il précise : « Des Catalans dont le nationalisme n'est pas suspect ont reconnu devant moi que les prérogatives d'État autonome qui furent accordées à leur province étaient assez larges²³. » Bien que vague et invérifiable, une telle caution a pour but de garantir que le reporter a interrogé des témoins et croisé ses sources. Kessel procède de même pendant la guerre d'Espagne en ne dévoilant pas l'identité des personnes qui l'ont renseigné. Quand il relate un enterrement religieux dans Barcelone où des églises avaient brûlé au début de la guerre civile, il mentionne incidemment que ce qu'il avance lui a été révélé par plus informé que lui. La formule est elliptique – « Or, je l'appris bientôt, il se disait tous les jours et dans plusieurs endroits, des messes à Barcelone²⁴ » –, de sorte que la source anonyme se suffit à elle-même. Rester évasif permet au reporter de montrer qu'il a fait son travail consciencieusement tout en étant le seul pourvoyeur d'information identifiable par le lecteur. Le romancier procède de la même façon dans la préface de *L'Armée des ombres* où, tout en protégeant ses sources « nombreuses et sûres », il informe le lecteur qu'il n'a raconté « que des faits authentiques, éprouvés, contrôlés et pour ainsi dire quotidiens »²⁵.

Kessel met également en scène cette « scénographie de l'enquête²⁶ », pour reprendre l'expression de Myriam Boucharenc, lorsque, pour partager l'angoisse des Madrilènes séparés de leurs proches, il prend place dans la queue qui se forme devant la Croix-Rouge sans « montrer [s]a carte de presse [qui lui aurait permis de] traverser le cordon des gardes²⁷ ». Loin de toujours chercher à jouir des avantages que lui procure son métier, le reporter se fond parfois dans la masse pour mieux l'exercer. Mais Kessel sait aussi se montrer rusé pour parvenir à ses fins. Dans "Les francs-tireurs de Barcelone", il garde le mystère sur la façon dont il a pu continuer son enquête :

Comment je réussis, le lendemain, à pénétrer de nouveau dans Montjuich et à voir les deux condamnés je ne peux pas le dire. Pourquoi trahir des hommes qui

²² Renaud Ferreira de Oliveira, « Kessel, Cendrars : deux versions de la pègre », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, op. cit., p. 114.

²³ Joseph Kessel, « Historique », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", op. cit., p. 263.

²⁴ Joseph Kessel, « La prière basque », dans "L'avertissement inutile", op. cit., p. 25.

²⁵ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 5.

²⁶ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 121.

²⁷ Joseph Kessel, « Ce n'est pas du pain qu'ils attendent », dans "L'avertissement inutile", op. cit., p. 42.

m'ont aidé ? Et qu'importent les moyens, puisque le samedi 13 octobre, vers quatre heures de l'après-midi [je pus voir] Farras et Escofet²⁸ [...].

Lorsqu'il se ménage ainsi des complicités, le reporter exploite une situation romanesque de manière à susciter l'admiration du lecteur pour son habileté et à poursuivre son récit. Ce n'est qu'une variation de ce que permet le recours au schéma actantiel. Anonymes ou pas, les informateurs rencontrés par Kessel jouent le rôle d'adjuvants puisqu'ils l'aident dans son enquête. Pendant l'insurrection barcelonaise de 1934, l'arrivée providentielle de la femme de chambre le sauve d'une éventuelle balle perdue²⁹ et c'est « grâce à l'amabilité et à la diligence du délégué à la Presse³⁰ » que le reporter peut, dans "L'avertissement inutile", gagner Madrid depuis Valence dans un camion réservé aux soldats. L'importance de ces figures de guide³¹ donne au reportage un caractère initiatique qui n'est pas sans rappeler l'épopée, le conte merveilleux ou le roman d'apprentissage³². Le rôle actantiel de l'opposant, lui, est souvent attribué aux autorités hostiles aux démarches du reporter. Myriam Boucharenc signale que le reporter « s'arrange alors pour placer le refus dans la bouche même de ses auteurs³³ ». Ainsi Kessel rapporte-t-il au discours indirect les propos des soldats qui lui refusent l'entrée de la Généralité dans le reportage barcelonais :

Je leur dis ma qualité de journaliste. Ils me firent savoir que l'accès de la Généralité venait d'être interdit aux représentants de la presse et que ceux-là mêmes qui se trouvaient dans le palais avaient dû le quitter³⁴.

Si, dans des situations de ce type, Kessel ne peut surmonter les obstacles auxquels il est confronté, à d'autres moments il orchestre les coïncidences et manipule la providence pour faire du hasard « le masque romanesque de la nécessité documentaire³⁵ », comme l'écrit Myriam Boucharenc. Dans "L'avertissement inutile", la rencontre inopinée avec un peintre parisien de sa connaissance est l'occasion de décrire la mission de la Junte du Trésor artistique, « chargée de récupérer, d'inventorier, de classer, de restaurer tout ce que Madrid et sa province pouvaient receler de beautés faites par des mains

²⁸ Joseph Kessel, « La casemate de Montjuich », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 299-300.

²⁹ Joseph Kessel, « Un matin de dimanche », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 286.

³⁰ Joseph Kessel, « Le chemin de Madrid », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 36.

³¹ Voir ci-dessus « Le reportage », p. 109.

³² Voir ci-dessus « L'éducation sentimentale et martiale », p. 167-178.

³³ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 135.

³⁴ Joseph Kessel, « Le commandant Perez Farras », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 272-273.

³⁵ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 136-137.

humaines³⁶ ». Mais la portée romanesque du hasard trouve sa plus pleine expression dans un article qui raconte comment Kessel a échappé à un bombardement grâce à « l'initiative » du délégué à la presse qui, « à la dernière minute »³⁷, a fait dîner les journalistes à l'écart des autres convives du banquet de la Solidarité Internationale, leur sauvant la vie. Visitant les décombres le lendemain du drame, Kessel commente ainsi ce qu'il voit : « Jamais, comme en ce lieu, je n'ai senti, sous leurs formes de divinités antiques, le couple de la Fatalité et de la Mort. Elles avaient surpris, la veille seulement, des convives joyeux dont j'aurais dû être³⁸. » Tout, dans la scène, contribue à la dramatiser, du changement de programme tardif aux formules définitives et péremptoires sur lesquelles se clôt l'article, de la grandiloquence des allégories au frisson produit par l'évocation funeste au conditionnel. Soit autant d'indices de mise en fiction, que l'on entende ce dernier mot au sens de construction – le tableau de la scène macabre constituant la chute de l'article –, au sens de fable à portée morale – le couple allégorique dispensant une leçon de vie – ou au sens d'hypothèse – l'emploi du conditionnel faisant imaginer une partie de la scène qui ne s'est pas produite. Le titre même de l'article, comme ceux des chapitres des *Mains du miracle*³⁹ et des discours de Malraux⁴⁰, contient un programme narratif : dans « Le banquet de la mort », l'efficacité dramatique du complément du nom funeste érige Kessel en survivant puisqu'il écrit après le banquet, sinon en convive d'Hadès. Ce titre suggère la portée épique du métier de reporter : Kessel pourrait être un second Énée mais rien dans l'article ne confirme la catabase que le titre faisait anticiper. Comme le romancier, le reporter instaure un horizon d'attente qu'il peut déjouer car, comme lui, il ordonne le monde en organisant le récit.

2. Ordonner le monde

2.1. Effets de dramatisation

Mettre en fiction des événements historiques implique tout à la fois de les mettre en scène et de les mettre en forme. Il convient donc d'analyser comment les trois auteurs dramatisent les événements pour rendre compte de ce qui se passe sur la scène de l'histoire. L'agencement tragique des faits repose par exemple sur les annonces funestes chargées de suggérer, comme dans la tragédie, le danger qui guette les personnages et la fatalité à laquelle ils sont soumis.

³⁶ Joseph Kessel, « Petites histoires madrilènes », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 52.

³⁷ Joseph Kessel, « Le banquet de la mort », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 66.

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹ Voir ci-dessus « Le brouillage générique », p. 85.

⁴⁰ Voir ci-dessus « Les autres textes factuels », p. 117.

Dans *Le Bataillon du ciel*, l'enchaînement implacable des événements, mû par ce ressort tragique et par cette autre figure du destin qu'est le hasard, mène tous les personnages à leur perte. Alors que le capitaine Férane assigne une mission de renseignements aux sergents Drobél et Quérec, il leur adjoint par hasard l'aide de Véran, soldat jusqu'ici effacé et craintif qui se porte volontaire pour impressionner Yvette, et celle de Berthe, l'épouse de Quérec. Deux détails annoncent que l'ajout de Véran est une erreur : Férane, sur le point de l'envoyer porter des chaussures civiles au colonel, se retient de le garder près de lui et les deux sergents, pour une fois unis, ont « ensemble, imperceptiblement, froncé les sourcils⁴¹ » à l'annonce de la décision du capitaine. Joint à la faiblesse de Véran, ces signes apparaissent d'autant plus prémonitoires qu'ils sont soulignés par Férane insistant sur le hasard – « si les chaussures étaient arrivées cinq minutes plus tôt, Véran ne serait peut-être pas de la mission⁴²... » –, mais tous les détails de cette scène s'inscrivent dans l'agencement de l'intrigue. Puisque Drobél et Quérec se haïssent, le capitaine Férane les fait travailler en équipe pour tirer profit de leur concurrence mais Drobél ayant été décoré pour avoir sauvé la vie de Quérec, celui-ci en est d'autant plus humilié que la cérémonie s'est déroulée devant sa femme. Alors que Férane lui a confié le commandement de l'équipée – nouveau hasard providentiel sur le plan dramatique –, Quérec décide de laver l'affront en lançant une attaque contre un convoi allemand mais elle échoue. Les quatre résistants sont pris et trois d'entre eux sont fusillés après que Véran a parlé sous la torture, révélant l'emplacement et le plan de défense du camp où Férane est tué avant que Quérec le venge en se faisant sauter avec son meurtrier. Associer le parachutiste le plus vulnérable aux deux meilleurs hommes du bataillon s'explique par une nécessité dramatique : puisque les deux sergents sont de ceux qui résistent à la torture, il faut leur adjoindre un personnage qui y cède. En outre, l'ajout de Berthe conduit Quérec à vouloir se venger de son rival pour, selon Drobél, « épat[er] [s]a femme⁴³ », ce qui provoque l'attaque funeste. La fatalité de la guerre n'est plus liée aux dieux, comme dans la tragédie, mais elle est tout aussi dévastatrice et elle reste surtout attachée à l'hybris avec le péché d'orgueil de Quérec qui précipite l'arrestation du groupe qu'il conduit.

La mise en fiction repose également sur le fait que la guerre est montrée par une succession de scènes topiques. À cet égard, les notes de Gerbier qui constituent le très long chapitre 5 de *L'Armée des ombres* sont conçues comme une anthologie de scènes

⁴¹ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 190.

⁴² *Ibid.*, p. 191.

⁴³ *Ibid.*, p. 200.

de la Résistance, la forme morcelée du journal étant particulièrement propice à leur enchaînement. Trois thèmes-clés reviennent invariablement dans le corpus : la torture, l'interrogatoire et l'exécution de prisonniers. Ces moments sont représentatifs du roman de Résistance et du roman de guerre en général puisqu'on les trouve aussi dans *L'Espoir*. Mais à force de revenir, ces scènes perdent en réalisme pour devenir des lieux communs au point d'influencer la réception, si bien qu'il n'y aurait pas de bon roman sur la Résistance sans un morceau de bravoure sur la torture ou sur la nécessité de verser le sang des autres, pour reprendre le titre du roman de Simone de Beauvoir dans lequel le héros finit par admettre que les exécutions de civils permettront de fédérer la France contre l'occupant⁴⁴. Jean Norton Cru reprochait aux romanciers de la Première Guerre mondiale d'utiliser de semblables morceaux de bravoure pour décrire avec complaisance des monceaux de morts et des corps-à-corps à la baïonnette aussi épiques que fantasmés. Si la torture, les interrogatoires et les exécutions étaient bien réels sous l'Occupation, certaines scènes du corpus paraissent forcées tant leur mise en fiction est visible. La scène d'interrogatoire dans *Le Bataillon du ciel* est ainsi des plus caricaturales, bien qu'elle relate la traque authentique menée par la Gestapo pour trouver le colonel manchot des parachutistes⁴⁵. Dans le roman, l'officier allemand se montre brutal, impatient et injurieux au moment d'interroger le meunier qu'il soupçonne de couvrir le colonel Bouvier tandis que ses hommes vandalisent le mobilier du moulin. Jurant tantôt en français tantôt en allemand, Steinhof agite sa cravache et, alors qu'il parle un français parfait dans toute la scène, il est soudain coupable d'une grossière faute de langue – « Si le manchot ne pas être là, vous êtes morts tous les deux⁴⁶ » – qui achève de le présenter comme un personnage grotesque et stéréotypé. Une fois qu'il a la preuve que le meunier est complice du colonel Bouvier, il ricane comme dans un mauvais film et conduit les habitants du moulin au siège de la Gestapo « à coups de crosse⁴⁷ » pour faire bonne mesure.

Dans *Antimémoires*, comme dans *Le Bataillon du ciel*, la succession des scènes à faire occupe une vingtaine de pages au cours desquelles Malraux subit un simulacre d'exécution et deux interrogatoires avant d'échapper à la torture⁴⁸. Cette séquence relève du lieu commun au sens où elle contribue à établir le statut que l'auteur

⁴⁴ Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945.

⁴⁵ Voir Henry Corta *et al.*, *Qui ose gagne*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁶ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁸ Dans *Antimémoires*, Malraux raconte le simulacre d'exécution (p. 161-162), puis l'interrogatoire (p. 163-167), la torture subie par un codétenu (p. 179-180) et un nouvel interrogatoire alors qu'il s'attendait à être torturé (p. 182-185). Dans *Le Bataillon du ciel*, l'interrogatoire du meunier (p. 183-186) précède la torture infligée à Berthe et à Véran (p. 199-203) et l'exécution des prisonniers (p. 204-205).

revendique, celui de « chef militaire de [la] région⁴⁹ » dans laquelle il a été arrêté, et qui en tant que tel se doit d'avoir partagé le sort de nombreux résistants. Engagé tardif dans la Résistance et chef autoproclamé de la région centre-ouest où il dirige l'« état-major interallié » tout droit sorti de son imagination⁵⁰, Malraux légitime son action en se présentant dans le cycle mémorial comme un personnage de roman, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. Plusieurs invraisemblances tirent ces scènes du côté de la fiction comme le fait que le prisonnier ne comprenait pas l'allemand et que l'officier de la Wehrmacht qui l'interrogeait avait besoin d'un interprète⁵¹ : ils n'ont donc pas pu échanger les considérations géopolitiques sur Pétain, de Gaulle, Hitler et Hindenburg rapportées dans *Antimémoires* quand, selon Malraux, l'interrogatoire « tournait à la conversation⁵² ». C'est pourquoi Olivier Todd compare cette scène, qui « sonne magnifiquement⁵³ », aux « conversations des héros de *L'Espoir*⁵⁴ ». Évoquant sa résistance, Malraux remplit un cahier des charges en égrenant des scènes attendues.

Gary est le seul des trois auteurs à n'écrire aucune des scènes topiques traitées par ses aînés. La torture et les exécutions sont bien évoquées dans son premier roman, mais c'est au titre de l'éducation européenne que reçoivent les personnages⁵⁵. Onze ans plus tard, les résistants des *Racines du ciel* se voient infliger des tortures morales et physiques dans des cellules qui les empêchent de se tenir debout mais les efforts de l'officier nazi qui dirige le camp visent à briser leur volonté plus qu'à les martyriser dans leur chair pour les faire parler. Si Gary se distingue de Kessel et de Malraux, c'est que, dès l'immédiat après-guerre, il démystifie l'action des résistants dans *Le Grand Vestiaire* (1948) en en présentant certains comme des bandits et des épurateurs :

M. Jean, dit « Marius », avait un dossier et la nouvelle autorité militaire récupérée allait se pencher sur ce dossier avec sollicitude. Il était question, dans ce dossier, d'attaques à main armée – passons – de trains de marchandises arrêtés et pillés – passons encore – de banques dévalisées – hum, hum ! – et surtout, de quelques exécutions sommaires – naturellement, il n'était pas

⁴⁹ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 164.

⁵⁰ « Ni de Gaulle, ni les Anglais, ni les Américains, ni bien sûr les communistes ne sont au courant de l'existence d'un tel commandement "interallié". Mais du fait de la présence d'officiers anglais [...] et un peu plus tard américains [...], Malraux donne à son P.C. d'Urval puis de Carennac ce titre ronflant, vite accepté par les courants de la résistance qui souhaitent que les Anglo-Saxons les aident à faire contrepoids aux FTP après la Libération. » (Jean Lacouture, *Malraux : une vie dans le siècle*, op. cit., p. 282-283).

⁵¹ Olivier Todd, *André Malraux : une vie*, op. cit., p. 492.

⁵² André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 166.

⁵³ Olivier Todd, *André Malraux : une vie*, op. cit., p. 491.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 492.

⁵⁵ « [...] il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment : les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol – la destruction de tout ce qui rend la vie belle. C'est l'heure des ténèbres. » (Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 89).

question d'accuser la Résistance en général, elle a eu aussi ses martyrs et ses héros, mais enfin, il faudra voir tout cela de près, filtrer, passer au crible, décanter la légende, établir dès maintenant certaines responsabilités⁵⁶...

Dans cette présentation, les états de service de la Résistance sont avant tout crapuleux et le narrateur inverse les proportions des bonnes et des mauvaises actions comme en témoigne l'emploi de l'adverbe concessif *aussi* à la fin du passage. Refusant le manichéisme, qui tend vers la propagande dans *L'Armée des ombres* et dans tant d'autres romans écrits pendant la guerre ou dans l'immédiat après-guerre, Gary achève ce travail de démystification en dénonçant les résistants de la dernière heure et les épurateurs, qui sont souvent les mêmes, dans *Les Cerfs-volants*. C'est en partie pour cette raison qu'il n'aura pas cherché, dans les années où la Résistance est décriée, à revenir aux fondamentaux du roman de guerre comme le fait Malraux dans *Antimémoires* pour légitimer son engagement résistant et pour restaurer l'image de la Résistance parce que Gary lui-même n'en a pas besoin – il est décoré et reconnu comme combattant de la première heure – et surtout il n'en a pas le projet, puisque c'est l'autodérision qui domine *La Promesse de l'aube*, sept ans avant *Antimémoires*.

La scène topique du roman de guerre par excellence est la représentation de la torture qui hante les romanciers. Dès *L'Espoir*, Malraux fait dire à Hernandez : « Je n'attache pas à la mort une telle importance. La torture, oui⁵⁷... » et dans « *Non* » il résume la préoccupation constante d'une formule : « La torture l'obsède [Berger], comme elle obsède tous les résistants⁵⁸. » Dans *L'Armée des ombres*, Kessel explique la cause de cette « obsession presque malade [qui va chez certains] jusqu'à l'idée fixe » :

Nos gens redoutent moins la souffrance et les supplices que leur propre potentiel de faiblesse. [...] Et l'on tremble à la pensée d'avoir à vivre – même peu de temps – avec le sentiment d'avoir envoyé des camarades à la mort, ruiné un réseau, détruit un travail auquel on s'était attaché plus qu'à la vie⁵⁹.

Si la question de la responsabilité est primordiale, elle n'efface pas la description, même brève, des supplices. Dans *L'Espoir*, Malraux évoque ces pilotes dont l'identification pose problème tant ils sont défigurés : Scali interroge un compatriote ennemi et lui soumet des photos d'aviateurs aux « yeux arrachés », mais l'observateur italien pense que les photos sont truquées car il veut croire que les fascistes ne torturent pas. L'auteur suggère que les victimes sont républicaines, mais il évite le manichéisme en faisant

⁵⁶ Romain Gary, *Le Grand Vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 15.

⁵⁷ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁸ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 33.

⁵⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 197.

reconnaître à Scali qu'il avait supposé le truquage en voyant « les photos dites de "crimes anarchistes"⁶⁰ » au début de la guerre. La nuance n'est plus de rigueur à propos de la barbarie nazie et les scènes de torture décrivent des supplices qui doivent frapper par leur horreur. Certains sont particulièrement ancrés dans l'imaginaire collectif, comme le supplice de la baignoire, subi par un codétenu de Malraux dans *Antimémoires*⁶¹ et par Jean Moulin, figure de « roi supplicié⁶² » qui a enduré la torture en se montrant exemplaire d'humanité. Kessel évoque, lui, la fraise de dentiste que l'on fait tourner « dans la gencive jusqu'à ce que la molette attaque l'os de la mâchoire⁶³ ». La description n'est jamais très longue car ces quelques détails suffisent à susciter l'horreur, l'empathie, l'identification et la révolte.

Reste la question morale. Puisque la torture est pratiquée par les fascistes espagnols et par les nazis, il ne saurait être question que des résistants l'emploient, alors que républicains et résistants n'hésitent pas à exécuter les traîtres⁶⁴. Dans *Le Bataillon du ciel*, Kessel écrit une scène où la torture est évitée : tandis que deux prisonniers allemands sont interrogés sur le passage d'une division blindée et qu'ils « ont la langue paresseuse », le colonel Bouvier sollicite pour les faire parler deux parachutistes avides de vengeance après avoir vu les leurs défigurés puis pendus. Le regard habité de l'un des parachutistes incite un prisonnier à parler avant même le premier coup⁶⁵. La scène de torture pratiquée par des Français, qui aurait été gênante dans un roman à la gloire du bataillon, a été évitée parce qu'elle fonctionne en miroir inversé avec celle de la découverte des corps suppliciés au cours de laquelle les exactions des Allemands ont été disqualifiées au motif que « ça n'est pas la guerre⁶⁶ ». Si l'ennemi bafoue les lois de la guerre, les Français, eux, les respectent.

Les seules scènes de torture qui ont droit de cité sont donc celles dont les résistants sont victimes et elles posent elles aussi leur lot de questions morales. Là encore, les auteurs font l'ellipse sur la séance de torture en tant que telle qui n'est suggérée que par des cris – « un hurlement affreux, prolongé, strident, inhumain », dans

⁶⁰ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 121.

⁶¹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 179-180.

⁶² André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

⁶³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁴ Dans *L'Espoir*, le commissaire politique Gartner exécute un fuyard qui tentait de passer à l'ennemi (p. 307). *L'Armée des ombres* est encadré par l'exécution de deux traîtres : dans le chapitre 2, Dounat est tué pour avoir vendu Gerbier (p. 72) et, dans le dernier chapitre, Mathilde, pourtant pilier du réseau, est abattue après avoir été remise en liberté par la Gestapo car elle pourrait avoir parlé pour sauver sa fille (p. 252). Même Gary fait exécuter Vanderputte par Luc à la fin du *Grand Vestiaire* mais, comme souvent chez lui, la scène n'est pas conventionnelle : le traître est éliminé parce que sa culpabilité reflète celle de tous les hommes, « la seule qu'il [est] impossible de pardonner » (Romain Gary, *Le Grand Vestiaire*, *op. cit.*, p. 303).

⁶⁵ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 179-180.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 152.

*Le Bataillon du ciel*⁶⁷ – et par les séquelles sur les corps suppliciés : Berthe a les cheveux « défaits », les yeux « hagards », des « traces de brûlures » sur les joues et elle tient sa robe « arrachée à hauteur des seins [...] écartée du contact de [sa] peau » qu'on imagine brûlée là aussi⁶⁸ ; Véran, lui, n'a qu'une « main ensanglantée » après qu'on lui a arraché deux ongles⁶⁹. À Quérec qui l'agonit d'injures pour avoir trahi Férene et le bataillon, le baron de Brandoz répond en insistant sur la communauté qui unit « fraternellement » ceux qui ont subi la question et conclut : « Laissez votre camarade en paix [...]. Personne ne peut jurer de ce qu'il aurait fait sans y être passé. Je ne sais pas moi-même si j'aurai la force de recommencer »⁷⁰. Non seulement la faute de Véran est atténuée par le fait que Férene est déjà condamné par une maladie annoncée depuis le début du roman et rappelée dès le chapitre suivant, mais surtout Véran est absous par Brandoz qui renvoie Quérec à ce qu'il ne connaît pas. Une frontière sépare désormais ceux qui ont subi la torture et ceux qui ont été épargnés, comme dans *Morts sans sépulture*⁷¹. La pièce de Sartre reprend les questionnements moraux traditionnels sur la torture – peut-on être certain qu'on ne parlera pas ? doit-on avoir honte de crier pendant le supplice ? crier présage-t-il que l'on parlera ? –, mais elle interroge surtout la frontière qui sépare les deux groupes : celui qui ne supporte pas de voir ses camarades souffrir pour lui est-il plus égoïste que ceux qui, après avoir souffert pour le protéger, l'excluent parce qu'il n'a pas éprouvé la souffrance dans sa chair ? À la fin de la pièce, Lucie avoue à Henri et à Canoris qu'elle n'aime plus Jean, que tous trois ont protégé, et qu'eux seuls peuvent désormais se comprendre.

L'ordonnancement du monde dans la mise en fiction d'événements historiques repose donc à la fois sur un agencement des éléments de l'intrigue et sur des scènes topiques jouées par un personnel facilement identifiable. Ces constantes donnent au lecteur des points de repère qui lui permettent de se laisser prendre à la fiction, aussi bien à la fable qu'à sa construction, ce que renforcent encore les effets de composition qui structurent les œuvres des trois auteurs.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁷¹ Jean-Paul Sartre, *Morts sans sépulture*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1947. Le texte de cette édition est quelque peu différent de celui paru chez Marguerat à Lausanne en 1946. Dans *Montserrat* (1948), Emmanuel Roblès aborde le même sujet à la même époque bien qu'il évoque la révolution bolivarienne dans le Venezuela de 1812, où le lieutenant Izquierdo fait fusiller six innocents pour faire révéler à Montserrat où se cache le rebelle Bolivar. Roblès précise dans la préface qu'il « aurait pu situer le sujet de cette pièce dans l'Antiquité romaine, l'Espagne de Philippe II, la France de l'Occupation, etc. [car il] n'a voulu emprunter à l'Histoire qu'un prétexte, un décor, une couleur... » (Emmanuel Roblès, *Montserrat*, Paris, Le Livre de Poche, 1969, p. 5-6).

2.2. Effets de composition

Les effets de structure présents dans les reportages de Kessel trouvent des équivalents dans le reste du corpus, où l'agencement du récit dramatise l'événement historique tout en l'insérant dans la fiction. *Les Maudru* par exemple est construit en miroir inversé : la nouvelle s'ouvre et se clôt sur une scène identique mais dont le sens change radicalement. La première fois que l'avion de Désiré est descendu, dans l'incipit⁷², l'incident annonce la défaite et le déshonneur liés à l'armistice. Quelques semaines plus tard, à la fin de la nouvelle⁷³, la seconde descente marque le retour en France de Désiré aux commandes d'un avion anglais et permet ses retrouvailles avec son père enfin revenu de son admiration pour les Allemands. L'honneur de la famille est lavé et la scène prélude à la reconquête de l'honneur national qui ne pourra se faire que par l'engagement du plus grand nombre dans la Résistance. Le même épisode est chargé de connotations différentes qui impliquent une lecture symbolique de l'histoire.

Kessel est friand de cet effet de clôture, qui revient dans *L'Armée des ombres*⁷⁴ et *Le Bataillon du ciel*⁷⁵, et Gary l'utilise dans *La Promesse de l'aube* pour signifier qu'il n'attend plus rien de la vie, comme en témoignent la première et la dernière phrase du livre : « C'est fini⁷⁶. » et « J'ai vécu⁷⁷. » Dans le paragraphe initial et dans le paragraphe final, l'auteur se représente étendu sur la plage de Big Sur à la recherche d'une communion avec les oiseaux marins, les phoques et l'océan. L'effet de boucle ainsi constitué donne l'impression que tout le contenu de l'œuvre n'était que l'histoire enchâssée au sein de ce récit cadre minimal. Il en va de même dans *Les Racines du ciel* où le Père Tassin vient à la rencontre de son ami Saint-Denis avant que le roman ne s'achève sur leur dernier entretien et sur le départ du jésuite. Le procédé est commode pour introduire le récit enchâssé puisque Morel est le sujet de leur échange dans les deux scènes et celui du livre tout entier. Comme au théâtre, l'intrigue et les personnages

⁷² Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 155-157.

⁷³ *Ibid.*, p. 239-240.

⁷⁴ Le « demi-sourire » de Gerbier apparaît au début et à la fin du roman alors qu'il l'avait perdu au cours des épreuves : ce détail fonctionne comme un indice de la distance que le personnage parvient à prendre sur les événements (Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 11 et 253).

⁷⁵ Le début des premier et dernier chapitres se répond exactement, de la date identique à huit mois d'écart à l'agencement des propositions qui composent le récit :

C'était le 27 mars 1944, à Greenlock, petite ville d'Écosse, dans la taverne centenaire à l'enseigne du « Bull » et que tenait le vieux Tom Mac Intyre.

Dans le fond de la salle, cinq verres à bière étaient vides sur une table de bois épais. (Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 11).

Cet effet de clôture est un effet de bouclage dans la mesure où le bataillon a accompli sa mission.

⁷⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 391.

C'était le 27 novembre 1944, à Saint-Valérie, petit village près d'Épernay, dans le café à l'enseigne du « Bon Accueil » et que tenait le vieux Césaire Lemartin.

[...] Dans le fond de la salle, cinq verres à bière étaient vides sur une table de marbre poisseux. (*Ibid.*, p. 218).

sont présentés dans une scène d'exposition qui court sur les premiers chapitres du roman et qui repose sur la double énonciation dans la mesure où tout ce que Saint-Denis apprend au Père Tassin informe dans le même temps le lecteur.

Le procédé est sensiblement identique chez Malraux qui ouvre et referme *Les Noyers de l'Altenburg* sur deux chapitres écrits en italiques intitulés « Camp de Chartres ». Le prologue, qui raconte la captivité du narrateur à l'été 1940, se termine sur son envie d'écrire, assouvie dans les chapitres centraux du roman par un récit enchâssé sur la vie de son père et « *sur ce qu'il appelait "ses rencontres avec l'homme"*⁷⁸ ». Dans l'épilogue, qui raconte son engagement dans les chars en 1939, le narrateur poursuit sa quête d'écriture en opérant un lien entre les « *"rencontres"*⁷⁹ » de son père datant de la Première Guerre mondiale et les siennes au temps de la Seconde. L'effet de clôture tient à la filiation historique et familiale exprimée par la répétition, de part et d'autre du récit enchâssé, du même terme et par la reprise du motif de l'écriture, « *seul moyen de continuer à vivre*⁸⁰ » qui ne doit pas se limiter à « *changer d'enfer*⁸¹ » en faisant se succéder des récits de guerres différentes.

Les effets de composition qui participent de la mise en fiction se retrouvent à d'autres échelles. Dans *L'Armée des ombres*, le titre des chapitres 1 et 2, « L'évasion » et « L'exécution », résonne avec le chapitre 7 où l'exécution de Gerbier est rendue impossible par son évasion du champ de tir. La mémoire du lecteur est également sollicitée quand deux passages sont construits en écho. Lorsque Lemasque refuse d'endormir son compagnon de cellule au chloroforme pour s'évader, Gerbier s'agace de ce retard car il craint que la Gestapo ne réclame le prisonnier qui « se souvient trop de Paul Dounat⁸² ». En rapprochant ces deux détails, Gerbier évoque incidemment le danger d'être trahi par Lemasque comme il l'avait été par Dounat au début du roman, ce qui l'avait conduit à exécuter le traître que la Gestapo avait su faire parler. Ces rappels permettent de dresser de Gerbier le portrait d'un résistant entraîné à se souvenir de tout et ils annoncent la scène dans laquelle Lemasque, ne pouvant s'échapper, applique le conseil reçu de Gerbier après l'exécution de Dounat et avale une pilule de cyanure⁸³.

⁷⁸ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 629.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 745.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 630.

⁸¹ *Ibid.*, p. 745.

⁸² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 187.

⁸³ Pour ne pas qu'il connaisse le sort de Dounat, Gerbier avait dit à Lemasque : « Il faut toujours avoir sur soi des pilules de cyanure. Et si vous êtes pris, il faut vous en servir, mon vieux. » Relatant la mort de son camarade, Gerbier précise : « Lemasque [...] s'est évanoui après une demi-heure d'interrogatoire. Il est revenu à lui. Il a avalé une pilule de cyanure. » (*Ibid.*, p. 73 et 190-191).

Les échos ne sont pas aussi directs chez Gary, qui prend tout de même soin de rythmer *Éducation européenne* en y enchâssant quatre contes écrits par Dobranski⁸⁴ et *Les Racines du ciel* en faisant raconter par Morel comment ses compagnons et lui, prisonniers politiques en camp de concentration, ont conservé leur dignité morale et ménagé leur force physique en se donnant des devoirs auxquels ils se sont tenus⁸⁵. Dans les deux romans, ces récits mettent en abyme la résistance des héros aux exactions nazies.

Le système d'échos est encore différent dans *L'Espoir* où des scènes impliquant des espaces et des personnages distincts peuvent pourtant être rapprochées. À la suite de Jean Carduner et de Robert Thornberry, François Trécourt en a établi une liste⁸⁶. Parmi ces scènes qui structurent le roman, il y a celles de la deuxième partie où Manuel et Magnin redonnent confiance aux fuyards de Tolède et aux aviateurs déstabilisés par le défaitisme des mercenaires avant de les conduire à la victoire : la brigade de Manuel l'emporte dans la sierra et l'escadrille de Magnin fait fuir les bombardiers qui assaillent Madrid. Dans toutes ces œuvres, l'agencement des épisodes n'est jamais gratuit : outre qu'il met les événements en fiction, il exalte l'action des combattants dans le camp desquels l'auteur se compte, de sorte que l'écriture de l'histoire est interprétative.

Elle n'en reste cependant pas moins romanesque car les écrivains ménagent des effets de chute à la fin de certains chapitres pour jouer avec les sentiments du lecteur et renverser des situations compromises. Dans *L'Espoir*, l'entretien de Nadal avec Leclerc, coupable d'avoir fui devant la défense antiaérienne sans avoir lâché ses bombes, fait naître la tension qui croît tout au long de la scène car le mercenaire se montre fanfaron et agressif. Après l'annonce par la radio nationaliste de la mort du chef de l'escadrille, Leclerc s'abandonne au défaitisme et provoque une dispute entre volontaires et mercenaires. Le retour inattendu de Magnin met un terme à la querelle : Leclerc et son équipage sont renvoyés, les contrats de mercenaires sont supprimés et l'escadrille est dissoute dans l'aviation espagnole. L'effet de surprise imaginé par Malraux est d'autant plus efficace que la scène de dispute a été longue et violente car il soulage le lecteur et

⁸⁴ « Simple Conte des collines » (Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 68-73), « Les Bourgeois de Paris » (p. 90-102), « La Bonne neige » (p. 199-213) et « Les Environs de Stalingrad » (p. 230-245).

⁸⁵ Les prisonniers prennent d'abord soin d'une grande dame imaginaire dans leur baraquement (Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 206-210), puis l'un d'eux imagine des troupes d'éléphants en liberté pour s'évader en esprit d'un cachot dans lequel il ne peut se tenir ni debout ni allongé (p. 211) et Morel initie ses camarades au sauvetage des hannetons tombés sur le dos alors qu'eux-mêmes portent des charges lourdes qui les épuisent (p. 484-490).

⁸⁶ Voir François Trécourt, « Notice de *L'Espoir* », op. cit., p. 1309-1311. Trécourt renvoie à Jean Carduner, *La création romanesque chez Malraux*, op. cit., p. 130-143, et à Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, op. cit., p. 127-143.

les personnages qui redoutaient que l'attitude de Leclerc sonne le glas de l'escadrille. Le romancier est coutumier de ces fins de chapitre comportant une annonce qui relance l'intrigue ou qui inverse le cours des événements, que l'annonce soit funeste – « les fascistes arrivaient à la sierra⁸⁷. » – ou réjouissante – « “Camarades, les avions russes sont arrivés”⁸⁸. » Cette structure éminemment romanesque faite d'avancées, d'arrêts et de retournements, Kessel l'utilise dans *Les Mains du miracle* où chaque contretemps est présenté comme plus dangereux que le précédent. À la fin du chapitre 5, Kersten entend « redouble[r] de précautions » pour se garder de Heydrich, mais aussitôt le lecteur apprend qu'« il fut obligé de renoncer à toute prudence »⁸⁹. En faisant passer le docteur d'un péril à un autre, Kessel dynamise si bien le récit que les relances ne se trouvent plus uniquement en fin de chapitre : ainsi le projet d'établir un « contrat au nom de l'humanité » pour épargner les déportés est-il brusquement suspendu au milieu du chapitre 12 : « Un nouvel obstacle se dressa tout à coup et, de tous, le plus dangereux⁹⁰. » La surenchère magnifie l'intrépide Kersten et rend plus frappant le dénouement heureux tant retardé. Chez Gary, certains chapitres apparaissent comme des contes dont la fin comporte une dimension morale. Alors qu'une femme supplie les résistants qui lui confisquent un sac de pommes de terre de tuer son mari à la place, Janek comprend « que le monde des hommes n'[est] qu'un sac immense, dans lequel se déba[t] une masse informe de patates aveugles et rêveuses : l'humanité⁹¹ ». La comparaison imaginée par le personnage ayant une valeur pédagogique, c'est par de telles fins de chapitre que l'auteur réalise l'*éducation européenne* de son lecteur.

Les choix de composition concernent enfin les libertés que les romanciers prennent avec la chronologie et le déroulement des faits. Dans *Le Bataillon du ciel*, Kessel sublime la puissance narrative de l'événement historique en éclatant la bataille de Saint-Marcel⁹² en trois épisodes romanesques : en inventant le combat qui permet de sécuriser un terrain de parachutage, il transpose de nombreux détails que les parachutistes survivants racontent à propos de la bataille⁹³ ; cela explique que la scène où le P.C. de Férane est pris d'assaut soit très courte alors qu'elle reprend l'attaque

⁸⁷ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 43.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 345.

⁸⁹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 119 (Folio, p. 148).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 250 (Folio, p. 321).

⁹¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 261.

⁹² Le 18 juin 1944, des Allemands venus du village de Saint-Marcel (Morbihan) qu'ils occupent découvrent par hasard le P.C. des parachutistes. Les combats sont violents et, si les pertes allemandes, causées par des attaques de la R.A.F. notamment, sont nombreuses, les parachutistes et les F.F.I. sont contraints d'évacuer la base pour ne pas avoir à affronter l'artillerie et l'infanterie allemandes.

⁹³ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 113-127. Voir Henry Corta et al., *Qui ose gagne*, op. cit., p. 104-106.

allemande réelle⁹⁴ ; la troisième scène, inventée elle aussi, se rattache au récit de la bataille de Saint-Marcel par le soutien qu'apporte l'aviation anglaise aux parachutistes empêchant la division Oder de remonter vers la Normandie⁹⁵. Dans le même temps, Kessel ramène la chronologie des événements sur lesquels se fonde l'intrigue de douze à huit mois, ce qui a pour effet d'amplifier l'intensité dramatique des combats et d'exacerber le caractère héroïque des parachutistes. À l'inverse de Kessel, Malraux fusionne deux événements dans un chapitre de *L'Espoir*, puis dans la séquence finale de *Sierra de Teruel* : l'aide fournie par un paysan d'Olmedo pour détruire un terrain d'aviation ennemi et la chute d'un appareil de l'escadrille descendu par la chasse allemande dans la sierra de Teruel. Au prix d'un déplacement géographique et chronologique, Malraux fait se succéder ces deux épisodes les 15 et 16 mars 1937 dans la diégèse alors qu'ils ont eu lieu le 1^{er} septembre 1936 et le 27 décembre 1936⁹⁶. Selon Walter Langlois, inclure le raid d'Olmedo à la campagne de Teruel vise à transformer une « petite escarmouche » du début de la guerre en un bombardement déterminant dans la victoire de Guadalajara, afin de rendre « le sentiment d'optimisme » contenu à la fois dans le titre et dans la fin du roman⁹⁷. On ne trouve rien de tel dans les romans de Gary car, pures fictions, ils ne reposent ni sur des témoignages directs, comme ceux de Kessel, ni sur la transposition de l'expérience de l'auteur, comme *L'Espoir*. Mais pour les trois romanciers, ordonner le monde en mettant l'événement en fiction revient à lui donner un sens grâce aux ressources de l'écriture romanesque. C'est pourquoi ils confient si souvent le déchiffrement du monde à un personnage de débutant qui se forme à sa rencontre.

3. L'éducation sentimentale et martiale

3.1. Romans d'apprentissage

La mise en fiction des événements historiques dans le corpus repose beaucoup sur un modèle romanesque canonique depuis le *Wilhelm Meister* de Goethe : le roman d'apprentissage. Né en Allemagne, le *Bildungsroman* raconte comment un jeune héros se construit intellectuellement, moralement et affectivement au contact du monde en tirant les leçons de ses expériences. Kessel, Malraux et Gary exploitent les potentialités de ce genre fondé, comme le reportage, sur « l'intrusion d'un personnage dans un

⁹⁴ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 212-213.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 214-215.

⁹⁶ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 382. Voir la note 8, p. 1562. Ces éléments ont été révélés par Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, op. cit., p. 120-121.

⁹⁷ Walter Langlois, « Malraux et la transformation littéraire du réel », dans Marc Hanrez (dir.), *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Paris, Panthéon Press France, 1975, p. 271.

monde qu'il nous découvre en le découvrant lui-même⁹⁸ ». Le roman de formation permet en effet de peindre un univers par les yeux d'un novice. En représentant l'éducation sentimentale et martiale de jeunes combattants, les trois écrivains traitent les événements avec les codes romanesques, de sorte que le lecteur, en s'identifiant au personnage, fait son apprentissage grâce à la dimension documentaire des romans⁹⁹.

Chez Gary, l'éducation se fait souvent par le récit, les leçons que le héros reçoit étant également adressées au lecteur. À cet égard, *Éducation européenne* est particulièrement riche car le titre du roman, qui est aussi celui que Dobranski donne à son livre, désigne à la fois l'éducation reçue par Janek et ses camarades dans l'Europe en guerre – « les bombes, les massacres, les otages fusillés, les hommes obligés de vivre dans des trous comme des bêtes¹⁰⁰ » – et ce que la guerre apprend à l'Europe elle-même, c'est-à-dire qu'« une grande fraternité [...] se prépare dans le monde », selon Dobranski qui ajoute : « les Allemands nous aurons au moins valu ça »¹⁰¹. Cette fraternité que le personnage appelle de ses vœux, il l'exprime dans les nouvelles enchâssées du roman qui, toutes, évoquent la résistance au nazisme et dont chacune est, à l'image de l'œuvre tout entière, « un conte pour les gosses européens¹⁰² ». Mettre en fiction, à la Libération, les événements que l'Europe vient de connaître consiste donc à écrire une fable porteuse d'un enseignement. Cette éducation par les contes revient dans *La Promesse de l'aube*, où elle désigne la manière dont Nina a enseigné la France à son fils au moyen de récits cultivant la légende dorée du pays des Lumières et célébrant son patrimoine culturel et historique. L'enseignement qui forge l'identification du jeune Romain à sa patrie construit une éducation non plus européenne mais française :

Ma mère me parlait de la France comme d'autres mères parlent de Blanche-Neige et du Chat Botté et, malgré tous mes efforts, je n'ai jamais pu me débarrasser entièrement de cette image féerique d'une France de héros et de vertus exemplaires. Je suis probablement un des rares hommes au monde restés fidèles à un conte de nourrice¹⁰³.

La comparaison avec le conte de fées donne aux récits maternels une dimension mythique fondatrice. Bien que déformée par des fictions, l'image de la France permet au jeune homme de s'en nourrir pour établir son rapport à son futur pays. Le conte de nourrice est aussi un conte nourricier.

⁹⁸ André Malraux, préface à Andrée Viollis, *Indochine S.O.S.*, *op. cit.*, p. VII.

⁹⁹ Voir ci-dessus « La portée documentaire des textes fictionnels », p. 133-142.

¹⁰⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 246.

¹⁰² *Ibid.*, p. 68.

¹⁰³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 51.

Les personnages d'apprentis ne sont pas les héros du seul Gary. Chez les trois écrivains en effet, le couple formé par un néophyte et son mentor est central car le second permet au premier d'accomplir son éducation historique. Janek faisant son apprentissage militaire dans la forêt sous l'égide de Dobranski et Romain son éducation nationale sous la conduite de Nina ont ainsi pour frères Ludo, dont le « tuteur¹⁰⁴ », son oncle Ambroise, est épaulé par M^{me} Julie, grâce à qui l'adolescent accède peu à peu au statut d'homme accompli, mais aussi Manuel qui, dans *L'Espoir*, réalise son éducation militaire à l'école de Ximénès et de Heinrich, tout comme le font Herbillon sous la houlette de Thélis dans *L'Équipage* et Legrain à la lumière des récits de Gerbier sur la Résistance dans *L'Armée des ombres*. Quant au jeune Alejandro d'*Une Balle perdue*, c'est d'une éducation politique qu'il bénéficie auprès du chef anarchiste Gurreaz, avant d'achever seul sa formation. L'apprentissage de Kersten est plus original dans la mesure où, passé le premier chapitre dans lequel est racontée son étude de la médecine auprès de son maître¹⁰⁵, le docteur appréhende le métier d'espion en aiguisant son sens politique à la cour de Himmler. La première fois qu'il pénètre dans le quartier général S.S., le narrateur précise qu'il « ignorait encore à ce moment que l'immeuble était plein de prisonniers politiques [et que] les tortionnaires de la Gestapo procédaient dans les caves à des interrogatoires sans merci¹⁰⁶ ». Les compléments circonstanciels de temps indiquent que cette ignorance est provisoire, ce qui est confirmé dans le second entretien de Kersten avec Heydrich, dont le regard menaçant lui fait « pens[er] à la manière dont se poursuivaient les interrogatoires dans les caves de la Gestapo, sur la chair des hommes¹⁰⁷ ». À force de vivre dans l'ancre des nazis, Kersten en a percé plusieurs secrets : il remarque le mouvement de Heydrich pour mettre en marche un microphone¹⁰⁸ puis il décline la cigarette que son antagoniste lui offre, craignant d'avoir à fumer le « tabac magique¹⁰⁹ » donné aux prisonniers pendant les interrogatoires. La clairvoyance politique dont le masseur fait preuve pour déjouer les menées de Heydrich, qui veut lui soutirer le nom de ses correspondants en Hollande et en Finlande, et la régularité avec laquelle il manipule Himmler en jouant de sa vanité et de l'empire qu'il a pris sur lui pour faire libérer des prisonniers prouvent qu'il est devenu « très savant en politique¹¹⁰ », en dépit de ses dénégations. C'est pourquoi, Kersten finit par devenir officieusement diplomate et par orchestrer des libérations à plus grande échelle. Le

¹⁰⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ Voir ci-dessus « Le brouillage générique », p. 84-85.

¹⁰⁶ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 52 (Folio, p. 60).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 150 (Folio, p. 189).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 116 (Folio, p. 144).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 149 (Folio, p. 187).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 116 (Folio, p. 145).

parcours de « l'homme le plus détaché des affaires politiques [devenu] messenger secret de la diplomatie internationale¹¹¹ » est exemplaire du fait que les personnages principaux du corpus se réalisent par leur engagement dans l'histoire. Comme Kersten, Manuel devient un autre homme au contact de la guerre et Janek, Romain, Ludo, Herbillon, Alejandro et Legrain deviennent des hommes en étant façonnés non plus seulement par leur rencontre avec le monde, comme dans tout roman d'apprentissage, mais par les événements historiques dans lesquels ils sont plongés. Cette formation, qui appelle à être partagée au cœur de l'événement par les lecteurs de *L'Espoir* et de *L'Armée des ombres* pour la défense ou le rétablissement de la République, est une formation par la confrontation à l'histoire qui comporte les étapes attendues du roman d'apprentissage, à ceci près que les erreurs, l'aveuglement et les progrès des personnages sont évalués à l'aune de l'efficacité politique et militaire.

Inhérente au récit de formation, la naïveté de Jean Herbillon est l'occasion pour Kessel de présenter l'aviation de combat dans *L'Équipage*. Le lecteur est introduit dans ce monde encore nouveau en 1923 par un personnage de novice qui le découvre en même temps que lui. Aviateur en herbe, comme le suggèrent son patronyme et son statut d'aspirant, Herbillon commet à son arrivée dans l'escadrille des erreurs imputables à son jeune âge. À son capitaine qui l'interroge sur sa formation, l'aspirant répond par la liste de ses connaissances techniques qui ne vaut pas, selon Thélis, une bonne capacité à « regarder »¹¹². Confondant le superflu et l'essentiel, le jeune homme se voit brutalement révéler ses insuffisances à la fin d'une mission de reconnaissance au cours de laquelle il a pris pour des brimades les manœuvres de Thélis visant à échapper à sept avions ennemis, avant de tirer lui-même sur l'appareil d'un camarade qui lui avait semblé être un *Fokker* allemand. Incapable de voir le combat ou de reconnaître un allié, Herbillon mesure ainsi ce qu'il doit encore apprendre¹¹³. Pour indiquer que la formation du héros des *Cerfs-volants* reste à faire, Gary emploie l'humour : assis en tailleur avec le frère de Lila qui se déclare marxiste, Ludo précise que ce « mot [qu'il] entendai[t] pour la première fois [lui] parut s'appliquer à cette façon de s'asseoir par terre pour manger¹¹⁴ ». La modalisation introduite par le verbe *paraître* marque une distance révélant que l'erreur a été corrigée ensuite. Pour Herbillon comme pour Ludo, la confrontation avec la guerre fait office d'une formation militaire ou politique que ni l'école militaire ni la vie vécue en autarcie ne leur a apportée.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 200 (Folio, p. 254).

¹¹² Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹³ *Ibid.*, p. 85-88.

¹¹⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 46.

Mais la découverte de la guerre entraîne aussi des effets pervers. À l'image du Romain de *La Promesse de l'aube*, Ludo fait preuve d'aveuglement en adoptant un patriotisme forcené au début de la Seconde Guerre mondiale. Dans les deux textes, la scène est rapportée par un narrateur revenu de ses erreurs, ce qui permet de condamner les rodomontades et la confiance hors de propos des Français de 1939-1940. En évoquant la façon dont « [il] tin[t] avec une imbécilité irréprochable [s]on rôle dans le grand ballet collectif de dindons qui [donnaient un] coup de pied imaginaire au cul des Allemands¹¹⁵ », Ludo stigmatise tous ceux qui croyaient à une victoire rapide et facile, tout comme Romain dénonce l'optimisme béat de l'état-major et du peuple français en retard d'une guerre car, en dépit des « succès foudroyants de l'offensive allemande », les Français se reposent sur une certitude absurde : « Nous avons déjà vu cela en 14-18. Nous autres, Français, nous nous ressaisissions toujours au dernier moment, c'était bien connu »¹¹⁶. Cette parenté entre *La Promesse de l'aube* et *Les Cerfs-volants* n'est pas anodine dans la mesure où le premier texte a été revu en 1980, l'année même où le second a été écrit. Quelques mois avant sa mort, Gary réaffirme ainsi l'erreur qui consiste à se montrer benoîtement sûr de sa force.

En montrant les progrès de l'apprenti, les romans du corpus illustrent l'une des lois du genre. Au début de *L'Espoir*, Ramos constate que Manuel a changé en à peine un mois passé à commander : « Tu es en train de te former¹¹⁷ », lui dit-il. Détaillant le processus d'apprentissage, le narrateur insiste sur son caractère scolaire : en étudiant auprès de Ximénès, Manuel apprend « la guerre à travers des grammaires [qui font de son maître] une langue vivante¹¹⁸ » et, s'il prend « le ton même de Heinrich » pour commander, c'est qu'il a « appris l'autorité comme on apprend une langue : en répétant »¹¹⁹. Les héros de Gary et de Kessel progressent eux aussi à l'école de la guerre. Marqué par « son éducation précoce [...] d'où les illusions étaient exclues », Janek a été à si « bonne école » que « malgré son jeune âge, il était un homme instruit »¹²⁰. Le contraste est identique lorsque Herbillon, rentrant de permission, pense à ce garçon « beaucoup plus jeune et très ignorant¹²¹ » qu'il était trois mois auparavant. L'insistance contenue dans les adverbes explique le changement radical survenu en si peu de temps au contact de la guerre. Au cours de sa dernière mission, l'aspirant revoit

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 271.

¹¹⁷ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹²⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 265-266.

¹²¹ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 109.

« les lieux où il était né à la vie d'escadrille [et] où dormaient tant de ses illusions¹²² ». En mettant un terme à la formation de Janek et d'Herbillon, Gary et Kessel font tous deux référence au roman de Balzac qui relate l'apprentissage de Lucien de Rubempré, à ceci près que leurs personnages ne comptent pas tous l'amour au rang de leurs illusions perdues car leur éducation martiale coïncide généralement avec une éducation sentimentale qui éclaire la leçon délivrée par leur confrontation avec l'histoire.

3.2. *L'amour et/ou la guerre*

Composante essentielle du roman d'apprentissage, l'éducation sentimentale – celle des jeunes héros confrontés à leurs premiers émois et celle des personnages plus âgés soumis aux rigueurs de l'amour – est souvent liée à la dimension historique des romans du corpus.

Malraux n'encombre ses romans d'aucune histoire d'amour et ses personnages féminins sont très souvent réduits à de simples silhouettes, comme l'épouse de Kassner, qui n'a pas de rôle actantiel dans *Le Temps du mépris*¹²³. Les rares fois où il met des femmes en valeur – Violette, l'agente de liaison de « Non », et les résistantes rescapées de Ravensbrück à qui le discours de Chartres rend hommage –, c'est, comme les hommes, en qualité de combattantes, non en tant qu'amantes. La relation qu'entretient Robert Jordan avec Maria dans *Pour qui sonne le glas* est inimaginable dans *L'Espoir*, où l'unique ébauche de flirt est immédiatement balayée par la milicienne de 17 ans à qui Manuel demande un cheveu : « Camarade, je ne suis pas ici pour les bêtises¹²⁴. » En dépit du vocatif censé l'ériger en égale et abolir la distinction entre les sexes, la jeune fille n'est pas prise au sérieux par les hommes et elle est immédiatement évacuée du roman.

Les histoires d'amour sont également bannies de *L'Armée des ombres* car le sujet de ce texte de commande est trop grave : comme chez Malraux, le résistant est avant tout un combattant dans la vie duquel le désir n'a pas sa place¹²⁵. Ce n'est

¹²² *Ibid.*, p. 212.

¹²³ De même dans *La Condition humaine*, May et Valérie sont très effacées. La première, qui, à la fin du roman, retourne en Chine poursuivre le combat dans l'espoir de venger Kyo, est sa camarade plus qu'elle n'est sa maîtresse, même si le fait qu'elle l'ait trompé affecte Kyo et si la « condition d'homme » que lui attribue Gisors est « l'amour » (André Malraux, *La Condition humaine*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 678-679). Valérie quant à elle subit la relation érotique humiliante que Ferral lui impose.

¹²⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁵ Le couple formé par Paul Dounat et Françoise ne survit pas aux épreuves de la vie clandestine car le jeune homme ayant été « entraîné dans la résistance par sa maîtresse », il n'a plus agi que « par inertie » une fois celle-ci arrêtée, ce qui explique qu'il soit devenu « l'instrument de la police » après avoir été arrêté à son tour (Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 56). Les personnages de Jean-François, qui n'a plus de liaisons dès qu'il s'engage dans la Résistance, et de Mathilde, dont le mari n'est qu'une

cependant pas le cas dans d'autres romans de Kessel où l'amour joue un rôle dramatique essentiel. Dans *L'Équipage*, la guerre sentimentale opposant Herbillon-Pâris à Maury-Ménélas repose sur la dualité du personnage féminin dont le prénom, Hélène, est redoublé par celui qu'elle donne à son amant : une fois l'adultère connu des trois personnages, la jeune femme est appelée alternativement Hélène, lorsque le narrateur retranscrit les pensées de Maury, et Denise, lorsque c'est Jean qui pense à elle. Bien qu'elle offre son cœur et son corps à son seul amant, sa situation évoque le divorce de la chair et du cœur qui entraîne Séverine à se prostituer à l'insu de son époux qu'elle aime pourtant dans *Belle de jour*, comme le fait Elsa dans *La Passante du Sans-Souci* pour sauver Michel. Chacun de ces personnages apprend à ses dépens que l'amour a ses rigueurs, Herbillon qui souffre de l'amour exigeant dont il fait l'objet comme Elsa qui ne désire son époux qu'une fois séparée de lui.

L'amour idéalisé que ressent Alejandro pour la jeune Anglaise d'*Une Balle perdue* est le plus proche de celui qu'éprouve un héros de roman de formation. L'arrivée de Helen Moore est consacrée par le substantif flaubertien *apparition*¹²⁶ et le saisissement que ressent son admirateur rappelle celui de Frédéric Moreau devant Madame Arnoux¹²⁷. Comme chez Flaubert, c'est le hasard qui préside à la scène de première vue :

Alejandro avait été appelé dans le hall de l'hôtel pour un client pressé. L'ascenseur s'ébranlait. Dans la cabine, emportée vers le mystère des appartements, disparaissait une jeune fille. [...] [Dehors] ses yeux aigus retrouvèrent la jeune fille. Elle se tenait sur un balcon du troisième étage, accoudée à la rampe, et contemplait la place¹²⁸.

Les deux coups d'œil d'Alejandro à l'« apparition presque immatérielle¹²⁹ », dans l'ascenseur puis à la fenêtre, sont assortis d'une autre formule flaubertienne, qui a donné son titre à un essai de Jean Rousset : « leurs yeux se rencontrèrent¹³⁰ ». Que Kessel ait songé ou non à Flaubert, la scène de première vue de *L'Éducation sentimentale* est si remarquable qu'elle a servi d'étalon au critique suisse et qu'elle autorise de tels rapprochements, bien que la formule topique soit infléchie : le regard n'est pas

silhouette ignorant tout de ses activités, confirment que l'amour est incompatible avec l'action clandestine.

¹²⁶ « Elle donnait tellement par sa seule apparition » (Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 17).

¹²⁷ « Ce fut comme une apparition » (Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 46).

¹²⁸ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 21-22.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁰ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 49. Voir aussi Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984.

réciproque – « ses yeux aigus retrouvèrent la jeune fille » –, mais ce choix détermine la pureté de l'amour d'Alejandro, idéal et immatériel.

Les héros de Gary ont en commun de goûter, avec plus ou moins de bonheur, aux amours enfantines. Romain raconte ses « exploits amoureux » pour séduire sa jeune voisine Valentine, mais c'est en vain qu'il mange vers de terre et soulier en caoutchouc¹³¹. L'humour n'est pas de mise dans *Éducation européenne* où Janek et Zosia s'éveillent ensemble à l'amour, ce qui permet à la jeune fille d'oublier qu'elle s'est prostituée pour soutirer des renseignements aux soldats allemands. La situation est plus complexe dans *Les Cerfs-volants* car, lorsque la guerre sépare Ludo et Lila, l'adolescent vit son idylle en pensée, utilisant pour la première fois « l'imagination comme arme de défense¹³² ». Parce qu'il se représente constamment Lila auprès de lui, qu'il revit des scènes passées ou qu'il dialogue avec elle en esprit, l'amour conduit Ludo « à héberger la jeune femme chez, ou plus exactement *en* lui¹³³ », comme l'écrit Pierre Bayard. Ces symptômes n'apparaissent pourtant pas comme des marques de déficience mentale car sa folie amoureuse est éminemment raisonnée : Ludo est pleinement conscient car il reconstruit son souvenir pour préserver la femme qu'il aime. Comme chez Kessel, la rencontre des deux personnages alors enfants propose une variation autour de la scène de première vue flaubertienne. La fillette est décrite comme une « blonde et sévère apparition » qui frappe la vue de Ludo lorsque leurs yeux se rencontrent : « j'ouvris les yeux, je vis devant moi une fillette très blonde [...] qui me regardait sévèrement »¹³⁴. Ici encore, les termes clés analysés par Rousset structurent la scène.

Toutes ces traces du roman d'apprentissage préludent à l'entrecroisement des deux fils qui régissent les intrigues du corpus dans la mesure où l'éducation sentimentale des personnages est souvent associée à leur formation politique. La dédicace des *Cerfs-volants*, « À la mémoire¹³⁵ », invitant à ne pas oublier les tragiques événements qui ont ravagé le XX^e siècle se double d'un appel à la mémoire amoureuse pour ne jamais renier son amour. Loin d'obérer le travail de la mémoire, le roman insiste surtout sur la nécessité de faire passer l'amour avant l'histoire : Ludo pardonne à Lila sa collaboration horizontale et voit en elle une image de la France qui s'est provisoirement perdue en se donnant aux Allemands. Pour surmonter la désillusion née

¹³¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 84.

¹³² Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 58.

¹³³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 11. C'est lui qui souligne.

¹³⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 7.

de la comparaison de son fantasme avec le réel, le héros met à profit le conseil de M. Pinder :

La France, quand elle reviendra, aura besoin non seulement de toute notre imagination, mais encore de beaucoup d'imaginaire. Alors, cette jeune femme que tu as continué à imaginer pendant trois ans avec tant de ferveur, quand tu la retrouveras... Il faudra que tu continues à l'inventer de toutes tes forces. Elle sera sûrement très différente de celle que tu as connue¹³⁶...

Au fil du roman, l'imagination n'a plus pour fonction de compenser l'absence, elle empêche que l'idéal soit balayé par le réel. Ludo préserve ainsi Lila et la France, sa semblable, des souillures pourtant bien réelles qu'elles ont contractées :

C'est comme pour la France, tiens. Après la guerre, on va dire, elle était avec ceux-ci, elle était avec ceux-là. Elle a fait ceci, non, elle a fait cela. C'est du vent. Tu n'étais pas avec *eux*, Lila. Tu étais avec moi¹³⁷.

Grâce au conseil de M. Pinder, Ludo rachète la pécheresse par un mariage qui achève de purifier cet épigone païen de Marie-Madeleine et pardonner à Lila revient à laver de ses fautes le pays incarné par cette Marianne repentante. Ludo anticipe ainsi les démarches du général de Gaulle pour rétablir l'unité nationale par-delà les compromissions dont le régime de Vichy s'est rendu coupable.

Les deux fils de l'intrigue, amoureuse et historique, sont entremêlés de même dans *Une Balle perdue* où « Alejandro ne pens[e] plus à la grève [...] qu'en fonction de la jeune fille étrangère¹³⁸ ». Il la sauve ainsi de la folie sécuritaire de Vicente qui la tient en joue alors qu'elle est simplement accoudée à sa fenêtre¹³⁹. Le rapprochement final entre Helen Moore et le *desperado* inconnu qui a redonné foi en l'homme à Alejandro – « les deux êtres qu'il avait le mieux aimés¹⁴⁰ » – semble annoncer le rachat de l'humanité par l'amour. Mais tout se brise quand il aperçoit le verre que la jeune fille tient à la main et qu'il comprend que son camarade est mort :

La mort d'un franc-tireur – et quelle mort – on pouvait donc y assister, s'en divertir peut-être, avec assez de sang-froid pour garder en équilibre une fraîche boisson dans une main soignée ? [...] Il crut connaître [...] le vrai goût de la

¹³⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹³⁸ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

haine. Il visa posément et quand il eut dans sa ligne de mire une tache qui avait la couleur du miel, il fit jouer la détente¹⁴¹.

Cette balle prétendument perdue inventée par Kessel, seul véritable événement de la nouvelle, dramatise l'insurrection barcelonaise et l'action désespérée des francs-tireurs, qui était apparue au reporter comme le seul véritable événement de cette révolution manquée. Le geste d'Alejandro compense sa déception face à l'indifférence et la lâcheté humaines et l'inversion de la scène où Vicente menaçait la jeune fille rétablit les vraies valeurs : Alejandro croyait avoir sauvé la pureté et l'innocence mais, revenu de son erreur, il condamne la mesquine impassibilité qui insulte ceux qui rendent « à la vie son honneur¹⁴² ». Kessel a donc créé le personnage de Helen pour dénoncer le mirage qu'a été cette fausse insurrection : Alejandro s'est trompé en lui prêtant une peur qu'elle n'éprouvait pas¹⁴³ comme les insurgés se sont fourvoyés en s'imaginant révolutionnaires.

Chez Malraux, le lien entre l'éducation sentimentale et l'histoire est plus ténu, faute de personnages féminins, mais il apparaît à la fin de *L'Espoir* lorsque Manuel fait le bilan de son action en comparant sa formation militaire à son apprentissage amoureux : « Je crois qu'une autre vie a commencé pour moi avec le combat ; aussi absolue que celle qui a commencé quand j'ai pour la première fois couché avec une femme... La guerre rend chaste¹⁴⁴... » L'opposition entre combat et chasteté marque le chemin parcouru depuis la scène où il courtisait la jeune milicienne mais si elle inverse le rapport de soumission, la rigueur de la vie militaire étant préférée à la sensualité de la vie civile, cette opposition n'empêche pas que la guerre soit présentée comme une maîtresse exigeante. Devenu chaste avec les femmes, Manuel se livre à une débauche de combats qui l'occupe tout entier. En faisant de la guerre une défloration, il n'abandonne pas sa première vie, il lui superpose la nouvelle en utilisant les termes mêmes qui régissaient l'ancienne, comme il le faisait déjà au début du roman en remarquant que « [l]e pucelage du commandement » l'avait changé « pour le restant de [s]a vie » en le rendant « responsable »¹⁴⁵. Malraux offre une représentation stéréotypée de l'éducation martiale et sentimentale de son héros en assimilant l'amour à la guerre.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 146-147.

¹⁴² *Ibid.*, p. 114.

¹⁴³ « Combien de fois la jeune fille avait dû venir contre sa fenêtre [...], essayer de comprendre les gestes et les hurlements ? » (*Ibid.*, p. 102-103).

¹⁴⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 423.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 75. La question des rapports entre Éros et le héros, à laquelle Claude Mauriac a consacré la moitié de *Malraux ou le mal du héros* (Paris, Grasset, 1946, p. 51-150), revient dans plusieurs romans de Malraux lorsque l'action devient critique. Dans *Le Temps du mépris*, alors que Kassner croit mourir avec son pilote dans la tempête qu'essuie leur avion, le narrateur précise : « tous ses sens étaient maintenant

L'inversion entre débauche et chasteté s'applique autrement chez Gary, pour qui blâmer la sexualité au nom de la morale est une tartuferie qu'il dénonce dans *La Promesse de l'aube* en clamant que « [p]ersonne ne [lui] fera jamais voir dans le comportement sexuel des êtres le critère du bien et du mal¹⁴⁶ ». Minna soulève la même question morale dans *Les Racines du ciel* en dédouanant les soldats qui l'ont violée car « on ne peut pas juger les hommes par ce qu'ils font quand ils enlèvent leur pantalon. Pour les vraies saloperies, ils s'habillent¹⁴⁷ ». Ce qui est en jeu, ce n'est évidemment pas l'apologie du viol, mais l'idée que les valeurs associées à l'esprit et les signes de la respectabilité sont dévoyés et trompeurs parce que les dirigeants en costume et les savants en blouse blanche ont conduit le monde au chaos. Pour Gary, la tête est « coupable¹⁴⁸ », qu'elle conçoive la bombe atomique ou qu'elle échafaude la politique internationale. C'est pourquoi la prostitution, le viol et même « l'inceste [lui] paraissent infiniment plus acceptables que [les frénésies] d'Hiroshima, de Buchenwald [et que] la prostitution des savants prêtant leurs cerveaux à l'élaboration [...] de la terreur atomique¹⁴⁹ », comme il l'écrit de façon outrancière et provocatrice. L'héroïne de *La Passante du Sans-Souci* ne dit pas autre chose : « Un cabaret de Montmartre, ce n'est pas tout de même un camp de nazis¹⁵⁰ ! » Puisque, pour Kessel et Gary, la seule prostitution est morale et non physique, « [l]a culpabilité du cul, c'est presque une sainteté, comparée au reste¹⁵¹ », comme le dit Ludo à Lila. Celle-ci, comme Elsa qui se prostitue dans les bouges montmartrois pour sauver son époux du camp de concentration, accède à la sainteté qui rachète le sacrifice qu'elle a fait de son corps. Kessel a recours au même vocabulaire chrétien lorsqu'il fait dire à Max que les « sacrifices » de sa protectrice ont « quelque chose de saint »¹⁵², inversant ainsi la bassesse en élévation.

ramassés, de façon très précisément sexuelle » (p. 823). Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, Vincent Berger éprouve la même angoisse au moment où il attaque les tanks allemands : « Aucun nom ne désigne le sentiment de marcher à l'ennemi, et pourtant il est aussi spécifique, aussi fort que le désir sexuel ou l'angoisse » (p. 754). Céline prête à Bardamu une réflexion du même ordre : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. » (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 14).

¹⁴⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 81.

¹⁴⁷ Romain Gary, *Racines du ciel*, op. cit., p. 156.

¹⁴⁸ Romain Gary, *La Tête coupable*, Paris, Gallimard, 1968. Ce roman raconte comment l'inventeur de la bombe atomique française, qui vit en Polynésie sur les traces de Gauguin pour oublier sa responsabilité écrasante dans le désordre du monde, est espionné par toutes les grandes puissances mondiales dans le contexte de la Guerre froide. L'édition définitive date de 1980, comme celle de *La Promesse de l'aube* : quelques mois avant sa mort, Gary reste obsédé par les ravages politiques et scientifiques du XX^e siècle.

¹⁴⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 81.

¹⁵⁰ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 107.

¹⁵¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 265.

¹⁵² Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 140-141.

Le « reste » est d'ailleurs si dérégulé que Gary dénonce la corruption du monde avec des mots et des images exprimant le détraquement sexuel pour discréditer la quête d'absolu mensongère des grandes idéologies meurtrières. La nature sexuelle de la guerre présente chez Malraux apparaît de manière foisonnante dans *La Danse de Gengis Cohn*, où l'humanité et la mort sont incarnées par la baronne Lily von Pritwitz, aussi belle qu'impossible à satisfaire et dont tous les prétendants sont retrouvés morts avec un sourire béat sur les lèvres et le pantalon sur les chevilles. Au cours de l'enquête sur cette hécatombe, les policiers allemands sont gagnés par un désir irrésistible. Le scribe « est pris d'une raideur » et cette « immense virilité, qui aspire à marcher vers l'idéal », provoque « une étonnante ressemblance phallique avec Himmler » : à cette évocation, Gengis Cohn effrayé « voi[t] cent mille vrais durs dressés sous les oriflammes de Nuremberg [...] en train de hurler “*Sieg Heil !*” et prêt[s] à foncer »¹⁵³. L'appétit sexuel, assimilé à une soif de conquête politique dont l'idéal est celui du III^e Reich, transforme les marques de virilité en véritables menaces. Celles-ci sont d'autant plus concrètes que les succès électoraux du N.P.D. du « député Fassbender¹⁵⁴ » et l'arrivée au pouvoir de l'ancien nazi Kiesinger¹⁵⁵ permettent à leurs partisans de mettre fin à la « débandade » en procédant à un nouveau « branle-bas »¹⁵⁶. Gary joue du double sens, militaire et sexuel, des expressions, mais le jeu n'est pas gratuit car le discours musclé des néonazis excite les bas instincts du peuple allemand. L'adjectif *bas* est donc à entendre en son sens plein parce qu'il vaut condamnation de ceux qui, comme Lily, « se pâme[nt] devant [...] cette mâle volonté qui surmonte une défaillance de plus de vingt-deux ans » et qui « oublie[nt] que la dernière fois [...] les surmâles n'y sont pas arrivés, qu'ils se sont retirés vaincus »¹⁵⁷. L'impuissance du national-socialisme prouve que ses promesses d'orgie politique et sexuelle sont des mirages et l'appel du scribe implorant Lily montre que cette dissolution idéologique ne peut mener qu'au meurtre de masse :

Je te ferai tout ! Je serai très cochon ! Je te ferai des trucs ! Je te ferai Oradour !
Je te ferai Auschwitz ! Je te ferai Hiroshima ! Tout, partout ! Après, tu seras
encore plus belle. Je dirai oui à tout ! OUI ! Je... Je... *Heil Hitler ! Sieg-Heil*¹⁵⁸ !

L'orgasme atteint par le personnage – suggéré par le rythme saccadé, le recours aux petites capitales, aux italiques, aux points d'exclamation et aux points de suspension –

¹⁵³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁵⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 95. Sur le N.P.D., voir ci-dessus la note 93, p. 99.

¹⁵⁵ Sur Kurt Georg Kiesinger, voir ci-dessus la note 94, p. 99.

¹⁵⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

met en valeur l'obscénité de l'histoire dont les cochonneries dépassent de très loin la simple dépravation sexuelle. Les crimes nazis sont l'étalon qui sert à mesurer l'ampleur du danger que représentent les néonazis vingt deux ans après la chute du III^e Reich, même si Gary n'oublie ni la menace qu'incarne le communisme avec son « million de Chinois déculottés [ayant] sur le visage un sourire de bonheur¹⁵⁹ », allusion à la Révolution culturelle menée par Mao, ni les ravages de la bombe atomique. À cet égard, la mention d'Hiroshima annonce que Lily « s'envoie en l'air [et] se fait sauter » quand on appuie sur le « bouton rouge »¹⁶⁰ qui désigne à la fois le déclencheur de la bombe et le clitoris de la baronne dont l'appétit sexuel est en même temps une pulsion de mort à grande échelle. La triade formée par la quête d'absolu, le désir sexuel et la mort est la clé de l'enquête policière : les hommes meurent « déculottés » avec le sourire parce qu'ils sont abusés par des idéologies qui les déciment en leur faisant espérer des satisfactions qu'elles sont impuissantes à donner. Il n'est pas anodin que cette description de l'idéal à combattre accorde une telle importance à l'idéologie car la mise en fiction de l'histoire révèle l'intention des trois auteurs d'affronter l'ennemi sur ce terrain. Kessel, Malraux et Gary n'évitent alors pas toujours le panégyrique ou la propagande lorsqu'ils célèbrent les valeurs, les causes et les hommes qu'ils estiment. Aèdes de la Résistance cédant parfois à la tentation épique, ils contribuent à établir le mythe de la France libre et du général de Gaulle.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

CHAPITRE 5 : AÈDES, ORATEURS ET PROPHÈTES : LA PART DU MYTHE

« [...] *le mythe est une parole*¹. »
(Roland Barthes)

Tributaire de la narration, l'écriture de l'histoire trahit l'intention de celui qui, en la racontant, impose sa perception des événements. Pour Michel de Certeau, c'est avant tout une question d'agencement : « Ce que nous appelons d'abord l'histoire n'est qu'un récit. Tout commence avec la devanture d'une *légende*, qui dispose des objets "curieux" dans l'ordre où il *faut les lire*². » Les italiques appariant la légende à son sens étymologique³ montrent que cet agencement impose une lecture de l'histoire contrainte⁴. Écrire l'histoire relève en effet à la fois du jugement esthétique, de l'obligation morale et du programme politique car la légende désigne aussi bien ce qui mérite d'être lu pour ses qualités artistiques, ce que tout homme doit lire pour son édification et ce que la lecture implique sur le plan idéologique.

Parce qu'elle construit un sens au moyen d'un récit, la légende se rapproche du mythe tel que le définissent les ethnologues, à la suite de Mircea Eliade pour qui « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"⁵ ». Bien que Gary cite *Aspects du mythe* dans *La Danse de Gengis Cohn*⁶, ce n'est pas la définition d'Eliade qui présidera à l'étude du corpus car aucun texte ne constitue un récit de création. Contrairement au mythe ethno-religieux, également étudié par Claude Lévi-Strauss dans *Mythologies* (1964-1971), la littérature ne produit pas de récit fondateur tenu pour vrai et sacré dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Pour autant, les comparatistes se sont fondés sur d'autres critères déterminés par Lévi-Strauss pour inventer la notion de mythe littéraire qui, comme le mythe ethno-religieux, produit des récits dotés d'une large part imaginaire, d'une forte dimension métaphysique et d'une stricte organisation structurelle, avec le retour systématique d'épisodes selon un ordre immuable⁷. Sur le

¹ Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies* [1957], Paris, Le Seuil, « Point essais », 2015, p. 211. C'est lui qui souligne.

² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 339.

³ L'adjectif verbal latin *legenda* désigne « ce qui doit être lu ».

⁴ Sur la question de l'agencement du récit, voir ci-dessus « Le reportage littéraire », p. 151-152, et « Effets de composition », p. 162-166.

⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, 1988, p. 16.

⁶ Lily, qui représente l'humanité et la mort, est ainsi interpellée par Florian, son compagnon : « Tu devrais feuilleter ce bouquin. Ça s'appelle *Aspects du Mythe*, c'est paru dans la collection *Idées*, tu vois, un livre de poche, comme son titre l'indique. Sais-tu quelle est la prière que les Indiens Guarani du Matto Grosso mettent dans ta bouche ? Écoute ça : "*J'ai dévoré trop de cadavres, je suis repue et épuisée. Père, fais que je jouisse !*" [...] Mircea Eliade, – il faut que je retienne son nom, il semble s'intéresser à nous... » (Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 182-183).

⁷ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 113-115.

modèle de figures comme Antigone ou Faust, des mythes politico-héroïques ont été forgés autour de ce que Philippe Sellier appelle des « figures glorieuses », comme César ou Napoléon, et des « événements réels ou semi-fabuleux »⁸, comme la guerre de Troie ou la Révolution française. Même si les récits qui leur sont consacrés ne relèvent pas du mythe littéraire à cause de leur fractionnement « en épisodes quasi autonomes », Sellier les qualifie de « mythes politiques » en rattachant le mythe « à la magnification de personnalités [...] ou de groupes »⁹ qui régit l'épopée.

Selon cette acception, précisée par Nicole Ferrier-Caverivière, le général de Gaulle, la guerre d'Espagne ou les résistants tels qu'ils sont présentés dans les œuvres du corpus ressortissent au mythe puisque Kessel, Malraux et Gary ont contribué à « construi[re] un imaginaire [reposant sur des] image[s] simplifiée[s] et amplifiée[s] »¹⁰, de sorte qu'ils n'échappent pas toujours à la propagande. À la lecture de certains passages du corpus, il ne fait aucun doute en effet que le « psychisme collectif est [...] orienté voire manipulé »¹¹ car la représentation et la construction d'une mémoire collective sont la conséquence de l'engagement des auteurs au sein des événements ou en faveur du gaullisme.

Dès lors, il faut mesurer le rôle que les trois écrivains font jouer à la parole dans l'établissement des mythes qu'ils déploient. La parole est ici à entendre au sens où Barthes en fait l'élément constitutif du mythe, c'est-à-dire en tant que « message » porté par « toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle »¹². Ce lien est au fondement de la définition du *muthos* qui désigne d'abord une « suite de paroles qui ont un sens », avant de signifier par extension « discours, récit, fiction ». Puisqu'il est une parole, le mythe a partie liée avec l'épopée, dont la racine grecque *épos* signifie « parole ». Ce n'est donc pas un hasard si le genre épique a longtemps joué un rôle central dans la transmission des mythes. Outre leur caractère oral, mythe et épopée partagent une structure et des fonctions communes au point que, pour Daniel Madelénat, « le mythe apparaît souvent comme une “proto-épopée” »¹³.

⁸ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 117. Dans *Anthropologie structurale* [1958], Paris, Plon, 1974, Lévi-Strauss prend la Révolution française comme exemple de mythe en tant qu'elle est, dans le discours politique, non seulement « séquence d'événements passés, mais aussi schème doué d'une efficacité permanente, permettant d'interpréter la structure sociale de la France actuelle, les antagonismes qui s'y manifestent et d'entrevoir les linéaments de l'évolution future. » (p. 239).

⁹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 117.

¹⁰ Nicole Ferrier-Caverivière, « Figures historiques et figures mythiques », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 600.

¹¹ *Ibid.*, p. 599.

¹² Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », art. cit., p. 212-213.

¹³ Daniel Madelénat, *L'épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 90.

Aèdes modernes, Kessel, Malraux et Gary chantent la geste de personnages historiques qu'ils élèvent au rang de héros et dont ils érigent les combats en hauts faits légendaires. Mais en succombant à la tentation épique, ils font tendre le mythe et l'œuvre littéraire vers la propagande et le discours politique car la parole épique qu'ils profèrent bâtit la légende.

1. La tentation épique

1.1. *Hérauts de combats sans héros*

Pour les Anciens, les héros forment la catégorie intermédiaire entre les dieux et les hommes. Ils se caractérisent par leur force, leur courage et leur volonté, ce qui leur permet de surmonter des épreuves ou un destin contraire. Parce qu'elle est liée au registre héroïque, l'épopée a d'abord été nommée *chanson de geste* – du latin *gesta*, « les actions » –, puis *poème héroïque*, accordant une place prépondérante au thème guerrier¹⁴, comme c'est le cas dans le corpus.

Soucieux de célébrer l'action de leurs camarades de lutte et celle des grands hommes qui les ont commandés, Kessel, Malraux et Gary rapportent leurs combats en refusant toutefois l'héroïsation, comme s'ils écrivaient des épopées sans héros. Ils s'accordent en effet à refuser le mot, même dans son sens le plus commun, soit qu'ils ne l'emploient pas, soit qu'ils le récusent – à la manière de Camus dans *La Peste*¹⁵. Ainsi Malraux n'utilise-t-il jamais le terme pour désigner Jean Moulin ou le général de Gaulle dans *Le Miroir des limbes*. Kessel le place dans des tours négatifs pour évoquer les résistants anonymes de *L'Armée des ombres* – « jamais ces gens ne croiront qu'ils sont des héros, et je ne le crois pas davantage¹⁶ » – ou les parachutistes du *Bataillon du ciel* – « Aucun d'eux n'est un héros¹⁷ ». Gary emploie une formule similaire dans *La Promesse de l'aube* : « Je n'étais pas devenu un héros¹⁸ ». Il accorde même une place marginale aux combats, alors que Malraux décrit avec précision l'affrontement entre Russes et Allemands sur la Vistule en 1915 et la Débâcle de 1940 dans *Les Noyers de*

¹⁴ Daniel Madelénat définit l'épopée comme « une lecture et une écriture du conflit » (*ibid.*, p. 65).

¹⁵ Le narrateur inverse le sens courant donné au substantif *héros* en lui accolant la définition de l'antihéros lorsqu'il vante les mérites de Joseph Grand, « qui n'avait rien d'un héros » (Albert Camus, *La Peste*, *op. cit.*, p. 126) : « Oui, s'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros, et s'il faut absolument qu'il y en ait un dans cette histoire, le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. Cela donnera [...] à l'héroïsme la place secondaire qui doit être la sienne, juste après, et jamais avant, l'exigence généreuse du bonheur. » (*Ibid.*, p. 129).

¹⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 374.

*l'Altenburg*¹⁹ ainsi que les batailles de Guadarrama, de Guadalajara ou de Brihuega dans *L'Espoir*²⁰. *Éducation européenne* et *Les Cerfs-volants* sont émaillés d'actions sporadiques dépourvues d'éclat, de celles que Kessel appelle des « attentats au détail²¹ » dans *L'Armée des ombres*. Les résistants polonais mènent une vie de reclus quand la forêt et les villes sont paralysées par la neige. Bien que la rigueur de l'hiver explique la relative passivité des résistants sur le plan diégétique, celle-ci a également une explication génétique : engagé à Londres, Gary ne connaît pas les maquis ; il n'est donc pas en mesure d'en décrire le fonctionnement, comme le confirmera son dernier roman²². Toujours est-il que les faibles moyens des partisans polonais ne les autorisent qu'à attaquer de petits convois : contraints de renoncer à une embuscade face à un ennemi supérieur en nombre, ils enlèvent un camion moins bien gardé²³. Dans *Les Cerfs-volants*, l'attentat fomenté par Hans et le général von Tiele contre Hitler, seule opération d'envergure de l'intrigue, se solde par un échec cuisant²⁴ tandis que l'action des maquis est très nébuleuse et que le débarquement n'est guère décrit à la fin du roman²⁵. En refusant l'héroïsation, les trois écrivains se font l'écho des acteurs qui estiment avoir agi naturellement en ne faisant que leur devoir.

Cependant bien qu'ils dénie à leurs personnages le statut de héros, Kessel, Malraux et Gary n'en succombent pas moins à la tentation épique en se faisant les hérauts de la Résistance et de la République espagnole. Si Gary est loin de l'exaltation guerrière de Kessel et de Malraux parce qu'il tait ses exploits dans *La Promesse de l'aube*²⁶, il suggère néanmoins le danger auquel il a été confronté pendant ses missions : « Presque toujours, au retour, un camarade manquait ; une fois, en allant sur Charleroi, nous perdîmes sept avions d'un seul coup²⁷ ». Même s'il ne considère pas s'être comporté en héros, la mention des pertes de l'escadrille induit que Gary était lui aussi exposé au danger. Il n'en tire aucune gloire, mais en évoquant pudiquement les défunts,

¹⁹ L'attaque aux gaz pendant la Première Guerre mondiale est racontée dans les chapitres III, II et III, III (André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 709-744) et l'épisode de la fosse à char pendant la Seconde Guerre mondiale dans le chapitre final, intitulé « Camp de Chartres » (*ibid.*, p. 745-767).

²⁰ La bataille de Guadarrama fait l'objet du chapitre II, II, V (André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 302-312), celle de Guadalajara du chapitre III, II (p. 375-381) et celle de Brihuega du chapitre III, IV (p. 413-420).

²¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 154.

²² Le fait que Gary ne décrive pas les maquis dans *Les Cerfs-volants* s'explique par la distance temporelle qui sépare le roman de la Seconde Guerre mondiale. En 1980, il n'est plus nécessaire d'évoquer les maquis car des romanciers et des historiens ont étudié leur composition et leur fonctionnement. Par ce silence, Gary en appelle à la mémoire historique du lecteur, thème central du roman, pour combler les lacunes du récit de façon à signifier qu'il faut garder les événements en mémoire.

²³ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 143-145.

²⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 291-303.

²⁵ *Ibid.*, p. 341-352.

²⁶ Voir ci-dessus « Le brouillage générique », p. 90-91.

²⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 373.

il fait discrètement comprendre qu'il a surmonté un obstacle mortel, comme le font les personnages principaux des épopées. Kessel valorise plus franchement les civils et les résistants tout en procédant lui aussi de façon indirecte dans *L'Armée des ombres*. Avant de conclure qu'ils ne sont pas des héros, Gerbier énumère si bien leurs modestes actions qu'il leur confère une ampleur épique :

Jamais une femme qui rechigne des heures entières dans les queues, pleure d'impuissance en voyant ses enfants s'anémier, maudit le gouvernement et l'ennemi qui lui enlèvent son mari pour l'envoyer en Allemagne, fait des bassesses auprès du crémier et du boucher pour avoir une goutte de lait ou un gramme de viande, jamais cette femme ne croira qu'elle est un être exceptionnel. Et jamais le garçon qui, chaque semaine, transporte une vieille valise pleine de journaux clandestins, l'opérateur qui pianote nos messages de radio, la jeune fille qui tape mes rapports, le curé qui soigne nos blessés, et surtout Félix, et surtout le Bison, jamais ces gens ne croiront qu'ils sont des héros, et je ne le crois pas davantage²⁸.

Dans ce passage, Kessel utilise une forte armature rhétorique pour mettre en valeur les menus hauts faits accomplis par les Français. Chacune des deux phrases est une période à cadence mineure qui repose sur une accumulation : la première célèbre le courage des mères tout en dénonçant les restrictions alimentaires et le S.T.O. ; la seconde rend hommage à divers acteurs de la Résistance. L'ensemble est soutenu par l'anaphore de « jamais » et la clause de chaque phrase exprimant la même idée. Mais alors que Gerbier prétend balayer le halo de légende qui entoure l'action des Français, son discours tend à susciter l'admiration du lecteur. Le passage repose sur l'euphémisation par antiphrase : en martelant que ces personnages courageux ne sont pas des héros, le romancier invite à comprendre l'inverse tant il les rend héroïques face à l'adversité. Les procédés employés rendent ainsi les énumérations épiques et, par translation, les personnages héroïques, ce que laissait supposer la formule introduisant le passage : « On sent déjà se former la légende²⁹. » Cette célébration du héros collectif s'élabore dès la préface, où Kessel annonce qu'il va peindre des « tableaux de lutte sacrée » – après avoir prétendu « raconter la résistance sans romanesque et sans [...]

²⁸ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 124-125.

²⁹ *Ibid.*, p. 124. On retrouve cette formule sous une forme plus condensée dans "L'avertissement inutile" à propos des récits relatant les combats des Brigades Internationales : « Déjà une légende... » (Joseph Kessel, « Les combattants sans patrie », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 32). Daniel Madelénat s'appuie sur l'ouvrage de Milman Parry (*L'épithète traditionnelle dans Homère*, Les Belles Lettres, 1928) pour définir la formule « comme le trait stylistique qui distingue, par excellence, l'épopée [et qui] sert de matrice à des expressions répétées, plus ou moins semblables » (*L'épopée*, *op. cit.*, p. 34).

imagination »³⁰. Dans les notes de Gerbier, le grandissement épique s'exprime également par le recours au merveilleux, qui rapproche encore le roman du mythe :

[...] il y a un an, si les Allemands avaient fusillé ou arrêté un millier d'hommes bien choisis, ils décapitaient nos groupements et désunissaient la résistance pour longtemps [...]. Aujourd'hui, c'est impossible. [...] La résistance a pris la forme de l'Hydre. Coupez-lui la tête, il en repousse dix, à chaque jet de sang³¹.

Exceptionnellement positive, la métaphore de l'hydre – qui désigne les innombrables réseaux composant la Résistance – renforce la coloration épique du récit et le statut mythique de la Résistance contribue à l'abstraire du temps historique pour l'inscrire dans le temps non borné de la légende. Comme *Le Bataillon du ciel*, que Kessel présente comme « une œuvre d'imagination [fondée] sur la vérité de l'histoire et la force de l'épopée³² », *L'Armée des ombres* mêle histoire et mythe pour rendre compte de l'action des résistants³³.

L'héroïsation qui en résulte est également de mise chaque fois que le général de Gaulle est évoqué. Il a la grandeur des chevaliers qui peuplent les chansons de geste. Gary note qu'il « ressembl[e] physiquement à un chevalier du Moyen Âge³⁴ » et il assimile « l'écho [de la] chevalerie démodée » qu'il incarne au « culte rendu à une princesse »³⁵, en référence à la première page des *Mémoires de guerre* où de Gaulle compare la France à « la princesse des contes³⁶ ». Dans *Les chênes qu'on abat...*, Malraux décrit l'enterrement du grand homme dans les mêmes termes : « À Colombey, dans la petite église sans passé, il y aura la paroisse, la famille, l'Ordre : les funérailles des chevaliers³⁷. » L'usage du pluriel indique que la mort du grand maître représente celle de tous les chevaliers de l'Ordre de la Libération, comme s'ils ne faisaient qu'un. Cette hyperbole, figure caractéristique de l'épopée, renforce le statut mythique du personnage que lui conférait déjà son titre de fondateur d'ordre. Définissant le mythe politique, Nicole Ferrier-Caverivière note qu'il peut être « ressenti comme nécessaire à

³⁰ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 6.

³¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 153.

³² Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 7.

³³ Les romans de Kessel participent du mouvement général décrit par l'historien Philippe Joutard : « Dès la création des premiers groupes résistants, la légende est contemporaine et constitutive de l'histoire » (*Histoire et mémoires : conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2015, p. 242).

³⁴ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 23.

³⁵ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 10.

³⁶ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Appel (1940-1942)* [1954], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 5.

³⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 687. Ce passage apparaissait dans la préface de l'édition originale (Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 12). Dans un article d'*Espoir* daté de septembre 1983, Pierre Lefranc révèle que Malraux avait déclaré au retour des funérailles : « C'était les chevaliers réunis autour de la dépouille de leur seigneur ».

travers l'événement » : de même que Clovis a été « immédiatement [perçu comme le] fondateur de la monarchie chrétienne française »³⁸, de Gaulle est apparu comme le restaurateur de la France, qu'il a incarnée dès 1940.

Dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Gary résume la façon dont le Général a composé son propre mythe. Il a construit son personnage en 1940 pour fonder sa légitimité auprès des Alliés et des Français, de sorte qu'« en l'espace d'une année, [il est] devenu la France aux yeux du monde entier »³⁹. Malraux précise que « [p]ersonne, après l'appel célèbre, n'a cru qu'il *était* la France, et d'abord, pas lui. Il a décidé de l'être⁴⁰ ». Gary explique ainsi cette décision : parce qu'il « lui fallait devenir une légende » et « [p]arce qu'il n'était personne, il *devait* s'entretenir d'égal à égal avec Churchill et Roosevelt ». C'est pourquoi il a commencé « à parler de lui-même à la troisième personne [et] à se comporter presque comme s'il était déjà une statue élevée au beau milieu d'une place »⁴¹. Malraux confirme que, pendant les premières années de la guerre, de Gaulle se réduisait à son nom pour la plupart des résistants : « nous ne savions pas même que le général de Gaulle était très grand [et] jusqu'en 1943, nous n'avions pas connu le visage de l'homme sous le nom duquel nous combattions⁴² ». C'est en disciple de Michelet – qui voyait en la France « une personne⁴³ » et en la démarche historique une évocation et une résurrection des morts – que le chef de la France libre a forgé son mythe. Tout au long de sa carrière politique, de Gaulle « *a incarné, comme on le dit d'un acteur, dix siècles d'histoire de France*⁴⁴ ». Pour rendre sa grandeur au pays, pendant et après la guerre, il en a imité les grandes figures historiques, composant « son “*Moi, de Gaulle*” » à partir de « [*l]a mémoire historique*

³⁸ Nicole Ferrier-Caverivière, « Figures historiques et figures mythiques », art. cit., p. 599.

³⁹ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère » *op. cit.*, p. 58. C'est lui qui souligne.

⁴⁰ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 587.

⁴¹ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 28-29). C'est lui qui souligne. Plusieurs passages des mémoires du général de Gaulle témoignent de sa volonté de faire reconnaître aux Alliés qu'il incarnait la France. Reprochant à Churchill que les Anglais aient débarqué à Madagascar le 5 mai 1942 à son insu, de Gaulle le remercie d'avoir eu « le mérite après l'armistice de Vichy, de continuer à jouer la carte de la France », avant de préciser : « Cette carte, qui s'appelle de Gaulle, ne la perdez pas maintenant ! [...] j'ai, vous le savez, la charge des intérêts et du destin de la France. » (Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Appel (1940-1942)*, *op. cit.*, p. 210). En septembre 1942, de Gaulle ne tolère toujours pas l'ingérence anglaise à Madagascar et le fait savoir à Churchill en lui rappelant sa légitimité : « Comme je lui faisais observer que le fait d'instituer à Madagascar une administration contrôlée par les Britanniques serait une atteinte aux droits de la France, il s'écria avec fureur : “Vous dites que vous êtes la France ! Vous n'êtes pas la France ! Je ne vous reconnais pas comme la France !” [...] Je le coupai : “Si, à vos yeux, je ne suis pas le représentant de la France, pourquoi et de quel droit traitez-vous avec moi de ses intérêts mondiaux ?” M. Churchill garda le silence. » (*Ibid.*, p. 297).

⁴² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 90.

⁴³ Jules Michelet, « Préface de 1869 », dans *La cité des vivants et des morts. Préfaces et Introductions*, édition présentée par Claude Lefort, Paris, Belin, 2002, p. 406.

⁴⁴ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 12. C'est lui qui souligne.

collective du peuple français »⁴⁵. Charles de Gaulle a inventé le général de Gaulle en mimant l'histoire de France. Par son action et par le récit qu'il en donne, le Général écrit un nouveau chapitre du roman national, dont il est à la fois auteur et personnage, en suivant les traces de ses maîtres historiens. Héritier de l'idée de nation et de Renan, de Jeanne d'Arc et de Michelet⁴⁶, de Gaulle transforme le récit national en épopée parce que le mythe gaullien rend exemplaire son action en la faisant reposer sur une histoire de France mythifiée dont elle apparaît comme la synthèse. Puisque de Gaulle « vit le rôle qu'il s'est donné », il se « rapproch[e] du mythe autant qu'il [est] possible à un homme »⁴⁷, c'est-à-dire qu'il devient son rôle au point que celui-ci s'efface au profit de la légende, du mythe rendu vivant. Après douze ans loin du pouvoir, le Général bénéficie toujours de son aura mythique : en 1958 plus encore qu'en 1940, lui seul paraît capable de sauver le pays du chaos après le désastre d'Indochine et en pleine guerre d'Algérie. Selon Gary, « de Gaulle semblait à jamais condamné à devoir attendre la ruine de la France⁴⁸ » pour en prendre la tête, ce qui rappelle les propres mots de l'homme providentiel parus quatre ans plus tôt dans ses *Mémoires de guerre* : « J'ai d'instinct l'impression que la Providence l'a créée [la France] pour des succès achevés ou des malheurs exemplaires⁴⁹. » En reprenant le mythe fondé par de Gaulle lui-même, Gary l'entretient.

Qualifié d'« architecte⁵⁰ » du mythe gaullien par André Reszler, Malraux présente le Général dans un contexte légendaire au début des *Chênes qu'on abat...* en plaçant l'entretien dans « [l]a cellule de saint Bernard, ouverte sur la neige des siècles et la solitude⁵¹ », cette « neige mérovingienne de Colombey⁵² » qui fait vivre de Gaulle dans une atemporalité mythique. Comme Gary, Malraux assimile le Général à la France : « L'intimité avec lui, ce n'est pas de parler de lui, sujet tabou, mais de la France⁵³ ». Surtout, le ministre célèbre dans ses discours pour le R.P.F., puis dans certaines de ses oraisons funèbres l'action du libérateur. Selon Henry Rousso, le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" « a d'abord été un transfert

⁴⁵ Romain Gary, « À la recherche du "je" gaullien » (*Le Figaro littéraire*, 26 octobre 1970, p. 8-10), repris dans *Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 75). C'est lui qui souligne.

⁴⁶ Comme de Gaulle, Kessel, Malraux et Gary ont été formés à l'histoire par la lecture de Michelet et de Renan. Leur rapport à la nation s'est forgé avec *Le Peuple* (1846) de Michelet, son *Histoire de France* (1833-1844) et son *Histoire de la Révolution française* (1847-1853), ainsi qu'avec la conférence de Renan intitulée *Qu'est-ce qu'une nation ?*, prononcée en Sorbonne le 11 mars 1882 après le traumatisme de la défaite de 1870 et du rattachement de l'Alsace-Lorraine à la Prusse.

⁴⁷ Romain Gary, « À la recherche du "je" gaullien », *op. cit.*, p. 76). C'est lui qui souligne.

⁴⁸ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 32.

⁴⁹ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Appel (1940-1942)*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰ André Reszler, *Mythes politiques modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 78.

⁵¹ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 578.

⁵² *Ibid.*, p. 662.

⁵³ *Ibid.*, p. 582.

d'identité sur la personne du Général » car la cérémonie organisée en mémoire du défunt a permis de « mieux célébrer le vivant »⁵⁴. Pour l'historien, le discours constitue en effet « un acte politique⁵⁵ ». En rappelant que de Gaulle avait chargé Moulin de réaliser l'unité de la Résistance et celle de la nation, Malraux reprend l'idée éminemment gaullienne selon laquelle la Résistance a consisté en une action militaire dans le droit fil des combats de 1939-1940 car Moulin « a fait l'armée⁵⁶ ». Malraux en fait même un adepte de « ce qu'on a depuis appelé le gaullisme » puisqu'il a su se garder des « opinions dites politiques »⁵⁷. Par ce raccourci historique, le ministre fait du défunt un « gaulliste, cru 1964⁵⁸ », comme le dit Rousso avec ironie, érigeant Moulin en symbole placé « “au-dessus” des partis et [des] mouvements en 1943 [pour] servir une cause identique vingt ans plus tard⁵⁹ », alors que la guerre d'Algérie vient de s'achever et que de Gaulle se pose encore une fois en rassembleur de la nation, loin des querelles politiciennes. Le mythe déforme ici la réalité historique à des fins politiques.

Les discours de Malraux s'inscrivent donc dans la tradition gaullienne née de l'appel du 18 Juin qui a fait du personnage que de Gaulle s'est inventé et de la France libre une illusion performative. Cette construction par la magie du verbe n'est pas sans rapport avec l'origine orale de l'épopée et du mythe. À la suite du Général, Kessel, Malraux et Gary sont des aèdes de la Résistance dont ils chantent les exploits. Gary ne choisit pas pour rien de rendre hommage au Général sous le titre « Ode à l'homme qui fut la France » : *aède* et *ode* viennent du même mot grec, *adô*, qui signifie « chanter ». C'est pourquoi on retrouve, dans les articles de Gary comme dans les discours de Malraux, certains traits de la poésie orale qui sont devenus des marqueurs spécifiques de l'écriture épique, à commencer par l'invocation aux muses, filles de la mémoire. Dans le corpus, ce ne sont plus les filles de Mnémosyne mais de Gaulle lui-même à qui sont adressés certains articles et certains discours⁶⁰. Le Général est le gardien de la mémoire gaullienne dont les auteurs se recommandent et sous la protection duquel ils se placent. C'est aussi pourquoi ces textes accordent une telle place au souvenir des morts, comme

⁵⁴ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 114-115.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁶ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 951.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

⁶⁰ Chez Malraux, l'adresse à « Monsieur le président de la République », qui ouvre le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", est l'exemple le plus probant (*op. cit.*, p. 948), mais l'orateur s'exprime « Au nom du général de Gaulle » lors de la "Commémoration de la libération de Paris" (*ibid.*, p. 915) et il entame son discours des Glières en rappelant les combattants et les morts glorieux, dont le Général lui-même : « Je parle au nom des Associations des résistants de Haute-Savoie et de l'Ordre de la Libération. En mémoire du général de Gaulle, pour les survivants et pour les enfants des morts. » (*Ibid.*, p. 956). Gary s'adresse lui aussi directement à de Gaulle au début de son article concernant sa démission : « Mon Général » (« À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 55).

l'indique le recours au genre de l'oraison funèbre par Malraux⁶¹. Comme la parole gaullienne performative, les discours de Malraux ont partie liée avec la performance puisqu'ils doivent être dits pour exister. L'orateur en a conscience qui insiste, dans la préface d'*Oraisons funèbres*, sur le rôle primordial de la voix et de l'improvisation, dont la syntaxe « n'est pas celle de l'écriture » : « Les discours appellent le disque plus que le livre [car] ils sont liés au rythme de la voix »⁶². Dans *Antimémoires*, Malraux évoque les conditions dans lesquelles il a prononcé son éloge funèbre de Jean Moulin. À cause du « vent glacé [qui] rabat [s]es notes sur le micro avec un bruit de ressac [et qui] siffle dans le micro⁶³ », l'orateur est « contraint à une psalmodie hurlée⁶⁴ ». Outre qu'ils rendent l'assistance plus figée, plus solennelle et plus attentive, le vent et le froid de ce 19 décembre 1964 renforcent le caractère épique du portrait de Jean Moulin, seul dans la tempête. Malraux tire parti des conditions météorologiques pour parfaire la cérémonie qu'il a mise en scène et à laquelle la musique finit de donner un caractère incantatoire. Musique et voix se mêlent en effet pour former une complainte puisque le discours, qui a été précédé par la *Marche lugubre* de Gossec, s'achève alors que s'élève *Le Chant des partisans* que l'orateur appelle : « Écoute aujourd'hui, jeunesse de France, ce qui fut pour nous le chant du Malheur⁶⁵ ». L'effet est si puissant et le chant si connu que le lecteur du discours peut avoir l'impression de l'entendre.

En même temps qu'ils construisent le mythe de la Résistance, Kessel, Malraux et Gary le font tendre vers l'hagiographie, qui célèbre autant qu'elle sanctifie – de Gaulle, les combattants et les martyrs – à des fins d'édification et de glorification. Par la place qu'ils accordent à l'héroïsation et à l'exemplarité, les trois écrivains célèbrent les vainqueurs, quand ils ne transforment pas les vaincus en vainqueurs au nom de valeurs morales. Selon Michel Woronoff, c'est parce que « l'honneur justifie les vaincus⁶⁶ » que « [l]e souvenir d'une défaite [...] se transforme, dans la tradition des chants épiques, en résistance héroïque⁶⁷ » : le sacrifice de Jean Moulin est comparable à celui de Roland dans l'épopée médiévale et lui vaut le même renom. À ce titre, les analyses menées ici sur les mythes politiques attachés à la Seconde Guerre mondiale sont transposables aux autres personnages du corpus, qu'ils soient vainqueurs ou vaincus lors de la Première Guerre mondiale et de la guerre d'Espagne. Célébrant

⁶¹ Voir ci-dessous « Malraux : le cycle mémorial comme monument », p. 613-618.

⁶² André Malraux, préface d'*Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 913.

⁶³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 451.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁶⁵ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 955.

⁶⁶ Michel Woronoff, « L'épopée des vaincus », dans Pierre Frantz (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

l'héroïsme des soldats, des résistants ou des républicains en passe d'être vaincus, Kessel, Malraux et Gary écrivent une épopée dans laquelle leur engagement idéologique au service de l'Espagne républicaine ou de la France prend la forme de la légende.

1.2. Prophètes de la Résistance

Logiquement, la dimension hagiographique de la peinture de la Résistance confère un sens religieux à l'incarnation. En restaurant l'unité du pays après l'Occupation et de nouveau après la guerre d'Algérie, de Gaulle représente en effet une forme sécularisée du messie, comme Jeanne d'Arc, Napoléon ou Clemenceau avant lui. Parce qu'il apparaît comme un nouveau Sauveur et comme un fondateur, Malraux considère le libérateur de 1940 et le législateur de 1958 comme un « chef d'ordre religieux » qui « a rétabli la France à partir d'une Foi »⁶⁸. Comme le Christ, le Général a fondé cette foi sur une parole messianique, le verbe gaullien ayant provoqué la conversion de nombreux disciples par son caractère prophétique et performatif⁶⁹.

À l'image de Ludo dans *Les Cerfs-volants*⁷⁰, la figure christique du Sauveur prend d'autres formes dans le corpus. Morel, qui prêche pour la préservation des éléphants et de la dignité humaine dans *Les Racines du ciel*, est en effet accompagné d'apôtres – Fields, Forsythe, Peer Qvist, Minna – qui portent son message et racontent sa vie au sein de récits enchâssés semblables aux Évangiles. Dans *Les Mains du miracle*, Kersten agit en Juste pour soustraire à la mort des prisonniers politiques, des Juifs et des Témoins de Jéhovah, grâce à son influence sur Himmler. La tonalité religieuse du titre fait écho aux nombreuses occurrences de l'adjectif *merveilleux* dans *L'Armée des ombres*. Dans ce roman comme dans la langue de l'Église, la merveille est synonyme de miracle. Évoquer « le grand mystère merveilleux qu'est la résistance française⁷¹ » revient ainsi à conter les actions proprement miraculeuses des résistants, en particulier dans le chapitre intitulé « Ces gens-là sont merveilleux ». Compte tenu de leur dénuement et de leur infériorité numérique, la détermination dont font preuve les Français pour combattre efficacement l'ennemi relève du prodige. Le recours à ce lexique chrétien donne une dimension mystique à l'action des résistants qu'un apologue de Gerbier précise encore. La façon dont il résume l'Occupation et son évolution tient du mystère, un mystère qui mêlerait la Passion et la Résurrection :

⁶⁸ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 586-587.

⁶⁹ L'assimilation de la figure christique à des événements historiques ne date pas du XX^e siècle : pendant la Révolution de 1848, conservateurs et socialistes se sont approprié le Christ en dépit de leur antagonisme politique. Voir Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973 et *Le Christ des barricades*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1973.

⁷⁰ Voir ci-dessus « L'amour et/ou la guerre », p. 174.

⁷¹ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 7.

C'était la sève de la liberté, qui commençait à sourdre à travers la terre française. Alors les Allemands et leurs serviteurs et le vieillard, ont voulu extirper la plante sauvage. Mais plus ils en arrachaient, et mieux elle poussait. Ils ont empli les prisons. Ils ont multiplié les camps. [...] Et ils ont eu encore plus d'ennemis. Ils ont fusillé. Or, c'était de sang que la plante avait surtout besoin pour croître et se répandre. Le sang a coulé. Le sang coule. Il va couler à flots. Et la plante deviendra forêt⁷².

La métaphore végétale suggère le développement irréversible de la Résistance en faisant appel au pouvoir fécondant du sang des martyrs qui donne une dimension sacrée à la renaissance du peuple des résistants. Cette allégorie établit la légende dorée de la Résistance et la présente comme une variante du mythe du Sauveur, dont le sacrifice fera naître une « forêt » de fidèles conduits au salut. Chargé lui aussi d'une symbolique chrétienne, le surnom du « patron spirituel⁷³ » de Gerbier fait de Luc Jardie le saint patron des résistants. Appelé « Saint-Luc » par ses condisciples « pour son égalité de caractère, son goût de la vie spirituelle, et pour sa bienveillance envers tous les hommes⁷⁴ », Jardie est chargé de porter le message de la Résistance, tout comme saint Luc diffusait la parole du Christ. Le fait que l'apôtre était aussi médecin confère au Saint-Luc du roman le rôle de médecin de la France : après l'avoir accompagnée au martyre, comme le fit Luc avec Paul, il est chargé de la soigner et de la guérir. Nouveau Sauveur, Jardie a le même pouvoir thaumaturge que Kersten.

Dans *Éducation européenne*, le mystérieux Partisan Nadejda est un autre avatar du Christ. Son nom désigne l'une des trois vertus théologiques et renvoie à Nadège (l'Espérance), qui fut martyrisée avec sa mère Sophie (la Sagesse) et ses sœurs Véra (la Foi) et Lioubov (la Charité). En bon connaisseur de la littérature polonaise, Gary n'ignore pas la place qu'y occupe le mythe christique. Dans la version de 1832 de son œuvre maîtresse, *Les Aïeux*, Adam Mickiewicz considère que la Pologne occupée a été mise en croix comme le Christ et dans le *Livre des pèlerins polonais*, publié la même année, il représente son pays martyr en « Christ des Nations ». Pour Mickiewicz, le martyr de la Pologne voulu par Dieu annonce sa résurrection et doit racheter le monde. Dans ce contexte, le fait qu'*Éducation européenne* se passe en Pologne n'est donc pas

⁷² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 33. Dans *Pilote de guerre* (1942), Saint-Exupéry utilise une image comparable : « La défaite peut se révéler le seul chemin vers la résurrection, malgré ses laideurs. Je sais bien que pour créer l'arbre on condamne une graine à pourrir. Le premier acte de résistance, s'il survient trop tard, est toujours perdant. Mais il est éveil de la résistance. Un arbre peut-être sortira de lui comme d'une graine. » (Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 126).

⁷³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 173.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

indifférent. Dans le roman de Gary, le Partisan Nadejda est un être mythique, « un chef immortel, invincible, qu'aucune main ennemie ne pouvait saisir et que rien ne pouvait arrêter ». Les résistants polonais l'ont inventé pour se « redonner du courage et pour désorienter l'ennemi » alors que la plupart de leurs chefs étaient morts au combat ou avaient été arrêtés⁷⁵. Comptant sur la foi des partisans, la Résistance oppose aux Allemands « un véritable mythe d'invincibilité⁷⁶ » qui rend les Polonais aussi immortels que les premiers martyrs. Quand il explique à Janek l'origine du mythe, Dobranski le décrit avec mysticisme, comme le ferait un chrétien à Rome : « Chacun semblait vraiment obéir aux ordres de quelque chose d'immortel, de quelque chose qu'aucune police, aucune armée d'occupation, aucune puissance matérielle ne pouvait atteindre ou ébranler⁷⁷. » Le sentiment d'invincibilité est tel que le Partisan Nadejda qui l'inspire incarne l'idée même de résistance, non seulement en Pologne mais dans toute l'Europe :

[...] de Grèce, de Yougoslavie, de Norvège, de France [...] venaient mille souffles de vie, mille battements d'un espoir tenace et souterrain ; [...] on eût dit que le Partisan Nadejda était partout à la fois. [...]

– Il paraît qu'il a encore bombardé Berlin la nuit dernière [...]

– En Yougoslavie, il rend les Allemands fous furieux. [...]

– C'est maintenant certain : c'est lui qui est à la tête des juifs, à Varsovie. Il paraît que le ghetto s'est soulevé, et qu'ils se battent comme des lions⁷⁸.

Les partisans ne sont pas dupes de ces histoires qui entretiennent la légende de Nadejda, mais leur chef incarne tellement l'esprit de résistance que son nom désigne la Résistance par antonomase. C'est pourquoi il est omniprésent et omnipotent dans le cœur des résistants comme le Christ l'est dans celui des chrétiens. Dans un cas comme dans l'autre, le mythe soutient la foi des fidèles.

À l'image du Christ, Nadejda est également associé au rossignol, qui apparaît dans les manuscrits médiévaux, comme le symbole de l'âme pieuse qui contemple la vie et la Passion de Jésus tout en l'adorant par son chant⁷⁹. Chez Gary en revanche, les deux figures ne sont pas dissociées, dans la mesure où Nadejda est lui-même « un rossignol, [le] vieux rossignol polonais, qu'on entend depuis toujours dans la forêt⁸⁰ », ce que confirme le message codé annonçant chacun de ses exploits : « *Nadejda chantera*

⁷⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 263.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 263.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 262-263.

⁷⁹ Voir Masami Okubo, « Le Rossignol et le mystère de Jésus-Christ. À propos d'un poème inédit : *Le Livret du rossignolet* », *Reinardus*, vol. IV, 1991, p. 137-146, et « Le Rossignol sur la Croix : une figure du rossignol-Christ dans la poésie médiévale », *ibid.*, vol. VI, 1993, p. 81-93.

⁸⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 106.

*demain*⁸¹ ». Dans les versions anglaise et américaine du roman, le lien est encore plus étroit puisque le personnage imaginaire est appelé *Partisan Nightingale*, du nom même de l'oiseau en anglais. Le rapprochement avec le rossignol symbolise également le retour du printemps, étant donné que l'oiseau annonce la renaissance de la nature que les poètes médiévaux appelaient reverdie. Poète lui aussi, Dobranski espère que « le printemps prochain » apportera « la construction d'un monde nouveau »⁸². Au-delà de la réminiscence littéraire, le choix de la saison s'explique par sa portée symbolique : le résistant associe la renaissance de la civilisation à la reverdie qui chassera l'hiver glacé, c'est-à-dire l'Occupation, servant de cadre au roman. Dobranski parle de « renaissance spirituelle » avec tant d'enthousiasme que Janek remarque : « Il ne parlait pas ; il chantait »⁸³. Le chant, qui est son attribut de poète, fait de Dobranski un autre rossignol mais Janek ne croit pas en la société idéale que son aîné lui décrit avec exaltation en cette fin de roman car il est désabusé par le caractère tragique de la condition humaine. Le désenchantement de Janek n'est atténué dans l'épilogue que par la naissance de son fils qui réalise la reverdie annoncée par Dobranski en rachetant le sacrifice de leur génération. La venue de l'enfant est présentée comme l'arrivée du messie par Machorka qui, depuis le début du roman, espère un « signe⁸⁴ » annonçant la Résurrection. À force d'assister toutes les femmes de la région qui accouchent, sa patience est récompensée : « On entend le canon [...]. C'est bon signe... Il naîtra libre⁸⁵ ! » La Résurrection désigne ici la renaissance de l'humanité délivrée du nazisme et donne une interprétation chrétienne au déroulement historique des événements. James Steel note que la Nativité symbolisant la renaissance de l'homme est un topos de la littérature de la Résistance, dans laquelle abondent les références à Noël⁸⁶. C'est pourquoi, chez Gary, le Partisan Nadejda apparaît comme une autre figure du messie dans une analogie avec le texte biblique. Non seulement il régénère la Résistance polonaise au cours de la nuit du 24 décembre 1942 en lui promettant de la conduire à une victoire prochaine, mais les groupes de résistants qui viennent écouter son message d'espoir donnent l'impression à Janek « que la forêt entière allait soudain se mettre à marcher vers une étable lointaine, les bras chargés de présents⁸⁷ ». Comme le Christ, Nadejda est une force d'entraînement adorée par de nouveaux rois mages.

⁸¹ *Ibid.*, p. 105. C'est lui qui souligne.

⁸² *Ibid.*, p. 272.

⁸³ *Ibid.*, p. 274.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁶ James Steel, *Littératures de l'ombre*, op. cit., p. 138.

⁸⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 177.

Les allusions chrétiennes sont également fréquentes chez Malraux, qui désigne les résistants et les déportées comme des martyrs, quand il ne revient pas au sens étymologique du terme pour les qualifier de témoins⁸⁸. L'orateur recourt régulièrement à la prosopopée pour mettre en valeur la souffrance des défunts, comme dans la péroraison d'« Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance » où une morte de Ravensbrück s'associe aux victimes des Glières : « Et dans la nuit sans retour, les mains suppliciées de celui d'entre vous qui aura mis le plus long temps à mourir, caresseront, sur ma tête rasée, la trace de mes cheveux blancs⁸⁹. » L'incarnation se fait ici *post-mortem* pour commémorer un sacrifice qui n'est pas sans évoquer les stigmates du Christ dont les mains et la tête ont également été suppliciées. Ce que Marie Geffray appelle « une rhétorique du dolorisme⁹⁰ » s'exprime également dans le discours de Chartres où les martyrs de la foi résistante appellent le *Stabat mater* :

Croyantes ou non, vous connaissez le verset lugubrement illustre, prononcé par tous puisque la douleur est partout : *Stabat mater dolorosa... Et la mère des Douleurs se tenait debout...* Dans la crypte, sous l'hosanna des orgues et des siècles, la France aux yeux fermés vous attend en silence⁹¹.

Sensible dans la référence chrétienne et dans la majuscule utilisée par Malraux, la personnification de la douleur érige la France en figure mariale dont les filles déportées ont été livrées à un supplice plus atroce que celui de la croix. Contrairement à Kessel et à Gary, Malraux ne peint pas le martyr comme un prélude à la Résurrection car il n'est plus temps de produire un élan guerrier. Si les romans des années 1940 visent à convaincre que le sacrifice est nécessaire à la renaissance nationale, les discours des années 1970 célèbrent seulement la mémoire des morts. Dans les deux cas cependant, l'auteur sanctifie résistants et déportées pour fonder le mythe politique de la Résistance sur la mythologie chrétienne qui fait du Christ tantôt un martyr tantôt un sauveur. En agissant ainsi, les trois écrivains donnent raison à Lévi-Strauss, pour qui « rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique⁹² » dans les sociétés contemporaines : parce que la dimension mythique des textes du corpus sert un but idéologique, ils trouvent des accommodements avec la vérité historique, tendant ainsi vers la propagande.

⁸⁸ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 62-63.

⁸⁹ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 963.

⁹⁰ Marie Geffray, *De Gaulle et Malraux, le discours et l'action*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2011, p. 261.

⁹¹ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 968.

⁹² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 231.

2. Le mythe au risque de la propagande

2.1. Jouer franc jeu pour servir la cause

Aucune œuvre du corpus ne relève de la littérature à thèse, manichéenne et purement militante. Parce qu'il est parfois plus efficace de jouer franc jeu pour servir la cause qu'ils défendent, les trois auteurs n'évitent pas systématiquement les sujets embarrassants. Ainsi Kessel n'hésite-t-il pas à mettre en scène l'attaque de Mers el-Kébir dans *Les Maudru* pour combattre les ravages qu'elle provoque dans l'opinion française. Le 3 juillet 1940, une semaine avant que Pétain reçoive les pleins pouvoirs, les Anglais coulent la flotte française mouillant dans le port algérien pour éviter qu'elle tombe aux mains des Allemands. Kessel intègre cet épisode historique à son intrigue au moment où Désiré décide de continuer le combat en Angleterre. Il apprend alors que le cuirassier sur lequel servait son frère Jacquot a été coulé par la marine anglaise. L'événement historique dramatise le récit en produisant un coup de théâtre car Désiré renonce à son projet. Mais le jeune homme surmonte finalement sa méfiance et son ressentiment pour deux raisons qui sont autant d'arguments destinés à justifier l'attaque anglaise et à convaincre le lecteur de ne pas céder à l'anglophobie encouragée par Vichy. Simon, l'ami avec lequel Désiré devait partir, lui fait prendre conscience de la dimension stratégique de la manœuvre, qui n'a donc rien d'une trahison : « Les Anglais, c'est pas beau ce qu'ils ont fait. D'accord. Mais s'ils tiraient sur nous, c'est parce qu'ils visaient le Boche. Ils font la guerre⁹³. » La seconde raison pour laquelle Désiré change d'avis retourne la propagande vichyste en révélant de quel côté vient réellement la trahison : certains Français « parlent de faire alliance avec le Boche ». N'acceptant pas « que ça profite au Boche cette affaire d'Algérie »⁹⁴, Désiré accompagne Simon outre-Manche. Le choix du héros, qui n'aime pas les Anglais, montre qu'il faut surmonter ses aversions personnelles et soutenir l'Angleterre, seul pays allié à combattre encore après la défaite française. Kessel ne reconnaît ainsi l'existence de l'anglophobie que pour en invalider les fondements.

Dans *L'Armée des ombres*, il prend le risque de décrire une exécution sommaire afin de prouver que la violence des résistants est à la fois justifiée et indispensable. L'affolement de Lemasque au moment de la mise à mort du traître sans preuve ni procès témoigne que Kessel a conscience du problème moral que cela pose. S'il ne l'évite pas

⁹³ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 215.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 219.

comme il évite les scènes de torture pratiquées par des résistants⁹⁵, c'est pour déconstruire l'image qu'une partie de la population se fait des maquisards, traités en terroristes et en gangsters par Vichy. Pour convaincre Lemasque de la légitimité de leur geste, Gerbier explique d'une part que Dounat a causé la mort ou l'emprisonnement de plusieurs résistants, qui ne tuent donc ni au hasard ni sans raison, et d'autre part que les circonstances historiques exceptionnelles imposent de réévaluer les normes morales pour des raisons pragmatiques : « Ce n'est pas de la vengeance. Ce n'est même pas de la justice. C'est une nécessité [...] pour [se] protéger des gens dangereux⁹⁶ ». Les maquisards n'ont pas la prétention de se prendre pour des justiciers mais ils ne rétablissent pas la loi du talion, ils sont simplement contraints d'employer la violence qui s'inscrit dans un engrenage tragique : « Le seul, l'éternel coupable, était l'ennemi qui imposait aux Français la fatalité de l'horreur⁹⁷. » En les soumettant à la « fatalité », Kessel absout les résistants : comme les personnages de tragédie, ils sont prisonniers de l'enchaînement implacable de faits qu'ils n'ont pas recherchés. Ce n'est que pour combattre la violence de l'occupant qu'un employé de mairie, un garagiste et un ingénieur sont obligés de se muer en étrangleurs. À l'image de Kessel, Malraux présente la violence des partisans comme une nécessité dans *L'Espoir*. Le fait que des phalangistes infiltrés abattent des officiers républicains et qu'ils tentent de provoquer la débandade des troupes amène le commissaire politique Gartner à exécuter un fuyard qui tentait de passer à l'ennemi⁹⁸. Gary donne une tout autre portée à la scène d'exécution qui apparaît dans *Les Cerfs-volants* en la présentant comme un signe de fraternité car Ludo achève un soldat allemand pour l'empêcher de souffrir⁹⁹. La franchise a donc toujours une visée argumentative qui en révèle la dimension stratégique. Mais Kessel, Malraux et Gary font aussi d'autres choix qui dévoilent une intention politique ou idéologique et qui font tendre les œuvres du corpus vers la propagande. Lorsqu'ils portent un message politique, les trois auteurs arrangent les événements en passant sous silence certains sujets sensibles ou en proposant des embellissements de la réalité.

2.2. Trouver des arrangements avec la vérité historique

Dans *L'Espoir*, la défense de la République primant sur toute autre considération, Malraux tait plusieurs faits établis par les historiens et les observateurs qu'il n'a pas pu ignorer, notamment les violences pratiquées par les républicains

⁹⁵ Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 161-162.

⁹⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 70.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁸ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 307.

⁹⁹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 347.

pendant l'été et l'automne 1936. Non seulement Scali suppose le truquage des « photos dites de “crimes anarchistes”¹⁰⁰ », mais, en employant le participe passé à valeur d'adjectif, la tournure passive et les guillemets, le narrateur met à distance la rumeur pour la discréditer. De la même manière, les rares mentions des exactions commises à l'encontre des religieux sont toujours mises sur le compte de la rumeur. Lopez explique sa difficulté à entrer en contact avec un prêtre par la peur qu'il inspire : « Les fameux massacres, quoi¹⁰¹ ! » Au moment de mourir, Hernandez récuse ce qu'il appelle « Nos exécutions en masse¹⁰² » quand il apprend qu'un curé, dont la seule présence est censée invalider l'accusation, fait sonner le *Te Deum*. Ce commentaire ironique conteste l'existence des massacres par la locution adverbiale hyperbolique et par le déterminant possessif chargé d'inverser l'accusation pour imputer aux seuls franquistes la pratique des *paseos*, ces « promenades » au cours desquelles des civils soupçonnés d'accointances avec les « rouges » ou avec les « fascistes » étaient enlevés à leur famille au petit matin pour être exécutés. Comme Hernandez, Lopez met à distance l'accusation ennemie en feignant de la reprendre à son compte. L'exclamation marque son agacement et tend à montrer le caractère infondé de la crainte qu'il suscite ; surtout, l'adjectif hyperbolique qu'il emploie est antiphrastique car les massacres en question seraient moins fameux parce qu'ils sont avérés que parce qu'ils ont été inventés et colportés par l'ennemi, Malraux rattachant ici le mot à son étymologie latine, *fama*, dont la meilleure traduction dans ce contexte serait « la médisance » plutôt que « la renommée ». Comme il nie l'exécution des prêtres, Malraux ne raconte ni la tuerie qui suivit la prise de la caserne de la Montagne ni le massacre des prisonniers lors de l'évacuation de Madrid. Il insiste en revanche sur le martyre des républicains, en particulier celui des civils madrilènes décimés sous les bombes dans la deuxième partie du roman : « Sang de gauche ». Moins manichéen, Hemingway consacre le plus long des chapitres de *Pour qui sonne le glas* au massacre de l'*ayuntamiento*, au cours duquel des républicains tuent sans ménagement des notables réfugiés dans un hôtel de ville de province. En entendant le récit du massacre, Robert Jordan se jure de le raconter :

Je voudrais écrire assez bien pour pouvoir reproduire cette histoire [...]. Ce que nous avons fait. Pas ce que les autres nous ont fait. Il en savait assez là-dessus. [...] J'ai toujours su ce qui se passait de l'autre côté [...]. Ce que nous leur avons fait au début. Je l'ai toujours su, et ça m'a toujours fait horreur¹⁰³ [...].

¹⁰⁰ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 121.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰² *Ibid.*, p. 212.

¹⁰³ Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas* [1940], trad. fr. D. van Moppès, Paris, Le Livre de Poche, 1953, p. 149.

Bien qu'il soit dans le même camp que les personnages de Malraux, Jordan n'admet pas que les siens aient employé les méthodes scélérates de leurs ennemis car elles contreviennent aux valeurs humanistes qu'il défend. En cela, il défend la même position que George Orwell avant lui qui, dans *Hommage à la Catalogne* (1938), déplore moins « à propos des atrocités [commises par les républicains], les mensonges dont elles sont l'objet à des fins de propagande » que le fait « qu'elles existent »¹⁰⁴. Rien n'obligeait l'auteur de *L'Espoir* à être si partial et à faire preuve de ce que Jeanyves Guérin appelle « une certaine hémiplegie politique¹⁰⁵ », dont ne souffrirent ni Orwell, en pleine guerre, ni Hemingway, après le conflit.

Malraux n'aborde d'ailleurs pas la guerre d'Espagne avec plus de détails à mesure que le temps passe car cette période de sa vie – comme son procès indochinois ou ses refus successifs d'entrer dans la Résistance au début de l'Occupation – est presque absente du *Miroir des limbes*¹⁰⁶. Les rares mentions de l'Espagne dans *Antimémoires* construisent le personnage héroïque de Malraux en rattachant ses combats espagnols à ses autres faits d'armes. Blessé lors de son arrestation par les Allemands en 1944, l'antimémorialiste se souvient : « Le sommeil tomba sur moi, comme jadis en Espagne, quand un repas suivait des combats d'avions¹⁰⁷ ». Dans le même passage, il fait de l'Espagne une étape de sa vie parmi d'autres : « J'aurais pu être tué bien des fois, en Asie, en Espagne, chez nous¹⁰⁸ ». Quand il est plus disert, c'est pour fustiger ses anciens alliés. Lors de son premier entretien avec de Gaulle, Malraux explique que son engagement a précédé la création des Brigades internationales et que celle-ci a été tardive parce que « le parti communiste réfléchissait¹⁰⁹... » Les points de suspension connotent l'amertume de l'ancien combattant frustré d'avoir manqué de soutien mais ils constituent également une attaque contre l'adversaire politique du Général au moment de cette rencontre et à l'heure où Malraux, devenu gaulliste, écrit.

Dans les années 1950-1960, gaullistes et communistes ont toutefois eu un intérêt commun à minorer la place de Vichy afin de forger le mythe héroïque de la Résistance.

¹⁰⁴ George Orwell, *Hommage à la Catalogne*, trad. fr. Y. Davet, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 2000, p. 240. Cité par Jeanyves Guérin, *Littérature du politique au XX^e siècle. De Paul Claudel à Jules Roy*, Paris, Champion, 2020, p. 89.

¹⁰⁵ Jeanyves Guérin, *Littérature du politique au XX^e siècle, op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁶ Les scènes de *L'Espoir* reprises dans *Le Miroir des limbes* sont étudiées dans « L'art du recyclage », « Faire passer de petites coupures », p. 634-636.

¹⁰⁷ André Malraux, *Antimémoires, op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 91. Alors qu'il attend d'être interrogé par la Gestapo, Malraux fait une remarque semblable : « j'avais commandé l'aviation étrangère au service de la République espagnole, au temps où les partis communistes ne savaient pas encore ce qu'ils allaient faire » (*Ibid.*, p. 182).

Pour les deux grands courants politiques de l'après-guerre, la Collaboration a été criminelle mais marginale, le régime de Vichy étant considéré comme une autorité de fait, une parenthèse à laquelle furent déniées toute légalité et toute légitimité. La Libération serait due à une réaction patriotique de masse définie dans le discours de l'Hôtel de Ville prononcé par de Gaulle le 25 août 1944 : le peuple de Paris s'est « libéré par lui-même [...] avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière ». Le Général crée ainsi le mythe « de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle » et relègue à une incise « le concours de nos chers et admirables alliés »¹¹⁰. Le recours aux entités abstraites – la nation « tout entière », la personnification de la « France éternelle » – efface la contingence du moment, c'est-à-dire le rôle des résistants : à en croire le discours, le salut émane du peuple et de l'armée. Pour insister sur la dimension militaire de la victoire qui le pose en sauveur de la patrie à la tête de l'armée et pour minimiser les particularités de la guerre écoulée – résistance sans uniforme, luttes idéologiques et génocide –, de Gaulle assimile les deux guerres mondiales dans le discours du 2 avril 1945 où il évoque une guerre « commencée voici plus de trente ans¹¹¹ ». De la sorte, le Général réalise l'union sacrée et supprime toute trace des divisions fratricides entre Français qui, ensemble, ont vaincu l'ennemi de trente ans. Pour Henry Rousso, ce « “résistancialisme gaullien” [...] se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement pas des résistants), que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 Juin¹¹² ». En évacuant Vichy et en vidant la Résistance de sa multiplicité au profit de la nation « tout entière », de Gaulle fait des combats de la Libération une guerre uniquement dirigée contre l'occupant étranger.

De ce point de vue, Kessel, Malraux et Gary adoptent la vision gaullienne en minorant la guerre civile que se livrèrent résistants et collaborateurs et en occultant sa dimension idéologique. Les scènes évoquant Vichy sont très peu nombreuses, très marginales et très allusives dans le corpus. *L'Armée des ombres* mentionne le travail des « amis des Allemands¹¹³ » mais les « traîtres¹¹⁴ » ne donnent la main qu'à une collaboration technique et forcée. Ainsi apprend-on par exemple que « [l]a Gestapo et la police française à ses ordres placent à toutes les gares importantes [...] des

¹¹⁰ Charles de Gaulle, *Discours et messages. Pendant la guerre (Juin 1940-Janvier 1946)* [1946], Paris, Plon, 1970, p. 440.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 539.

¹¹² Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 32. C'est lui qui souligne.

¹¹³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 140.

“physionomistes”¹¹⁵ ». Puisque l’appareil d’État est aux ordres, l’ennemi qui suscite la « haine¹¹⁶ » est l’Allemand. La collaboration idéologique du régime de Vichy et des miliciens n’est jamais dénoncée, les trois écrivains n’envisageant l’implication de la milice que sur le terrain de la coopération militaire. Lorsque Kessel évoque « un mouchardage de S.O.L. ou d’un homme de main de Doriot¹¹⁷ » dans *L’Armée des ombres*, il précise plus loin que les « hommes de Doriot [...] travaillaient pour le compte des Allemands¹¹⁸ ». Il ne dit pas autre chose dans *Le Bataillon du ciel*, en parlant de l’action combinée « des voitures blindées de la Gestapo et des cars de miliciens [envoyés pour] terroriser le pays¹¹⁹ », tandis que Malraux rappelle l’échec de « [l]a Milice de Darnand, [d]es troupes italiennes, [de] la police [secrète italienne] de l’Ovra [et de] la Gestapo¹²⁰ » aux Glières. Dans les trois textes, la milice semble n’avoir été que l’auxiliaire de l’occupant. Seul Gary lui confère une existence autonome dans *Les Cerfs-volants* lorsqu’il évoque un résistant de seize ans « qui avait été pris par les miliciens les armes à la main, après le débarquement, et fusillé sur place¹²¹ ». Mais rien n’est dit des liens de la milice avec le fascisme ni de son opposition idéologique avec les maquis. Cette fracture est également gommée lorsqu’apparaissent des figures de collaborateurs¹²². Souvent anonymes, ces personnages sont toujours isolés, à l’image de pan Chmura, condamné dans *Éducation européenne* parce qu’il vend ses récoltes aux Allemands au lieu de les combattre¹²³. Bien que l’action du roman se passe en Pologne, la situation est transposable au contexte français mais Gary s’érige moins contre le système de la collaboration que contre la conception matérialiste et pragmatique d’un individu à laquelle il oppose la résistance idéologique et spirituelle du collectif.

Parce qu’ils proposent une lecture gaullienne de l’histoire, Kessel, Malraux et Gary ne conçoivent pas d’accorder à un pan Chmura le rôle de personnage principal, à la différence d’Henri Queffélec qui, dans *Journal d’un salaud* et *La Culbute*, publiés à

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 133 et p. 231.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 86. Le Service d’Ordre Légionnaire (S.O.L.) est une organisation militaire créée à l’été 1941 par l’ancien combattant de la Grande Guerre et le militant d’extrême-droite Joseph Darnand (1897-1945) qui la commande jusqu’à ce qu’elle soit absorbée dans la Milice française nouvellement créée en janvier 1943. Ancien communiste devenu fasciste, Jacques Doriot (1898-1945) fonde le Parti Populaire Français (P.P.F.) en 1936 qui devient l’un des principaux partis collaborationnistes. En 1941, il participe à la fondation de la Légion des Volontaires Français contre le bolchévisme (LVF) et combat sur le front russe sous l’uniforme allemand.

¹¹⁸ Joseph Kessel, *L’Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁹ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁰ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 957.

¹²¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 279.

¹²² Voir ci-dessous « La figure de l’ennemi : le franquiste, l’Allemand et le collaborateur », p. 438-439.

¹²³ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 111-113. L’appellation « pan » est traduite en note par Gary : elle signifie « Monsieur » (*ibid.*, p. 44).

la fin de la guerre, met en scène sous forme de journal l'existence ignoble d'usurpateur et de parasite que mène Georges Renaut de la Motte dans la bonne société marseillaise pendant l'Occupation¹²⁴. Ils ne s'étendent pas non plus sur les vicissitudes de l'Occupation et de la Libération telles que Jean-Louis Curtis les raconte dans *Les Forêts de la nuit* à la même époque. Non seulement la « morale de l'immédiat et du sauve-qui-peut¹²⁵ » est la règle à Saint-Clar, petite ville située entre le gave de Pau et la ligne de démarcation dont plusieurs habitants sont des collaborateurs assumés, mais les avanies commises à la Libération par les Clarois ne contribuent pas à triompher des forêts de la nuit – métaphore de l'Occupation. Le dernier chapitre du roman répertorie les bassesses dont les Français se sont rendus coupables après le départ des Allemands en peignant l'opportunisme d'un gestapiste parisien devenu F.F.I. le 25 août 1944, les calculs mesquins d'un résistant qui ne s'est engagé que pour favoriser sa carrière politique, la lâcheté d'un officier de l'armée régulière qui supporte mal la familiarité des maquisards et rêve de leur imposer une discipline militaire, la bêtise abjecte de la foule en quête de victime expiatoire qui tond une vieille femme innocente calomniée par sa servante fanatique, la peur poisseuse des collaborateurs et des profiteurs de guerre qui redoutent d'être exécutés par les libérateurs. Le roman s'achève sur le cynisme du résistant politicien qui fait commerce de la mort d'un authentique et pur jeune résistant pour servir ses intérêts et faire taire ceux qui lui rappellent ses égarements d'avant guerre¹²⁶. Contrairement à Curtis et Queffélec, Kessel, Malraux et Gary n'entendent aucunement briser l'unité nationale en représentant des personnages ou des comportements dérangeants et moralement condamnables, même s'ils reconnaissent certains travers¹²⁷.

Suivre la lecture gaullienne de l'histoire a également pour effet d'effacer les oppositions politiques au sein même de la Résistance. Bien que le corpus fasse une plus large place à la Résistance intérieure qu'à la France libre – parce que la première est plus familière au grand public ou plus romanesque à cause du dénuement des maquisards qui n'hésitent pas à braver la torture et la mort ? parce qu'elle permet de s'identifier plus facilement à l'agent de liaison ou au saboteur qu'au parachutiste ou au pilote ? parce qu'elle parle aux Français de ce qu'ils ont vécu ou de ce qu'ils auraient aimé vivre ? –, aucun des trois auteurs ne rend compte des mésententes entre les maquis ni des tensions qui ont émaillé leurs relations avec Londres. À peine celles-ci sont-elles suggérées par Kessel qui regrette dans *L'Armée des ombres* que les exigences de

¹²⁴ Henri Queffélec, *Journal d'un salaud*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1944 et *La Culbute*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1946.

¹²⁵ Jean-Louis Curtis, *Les Forêts de la nuit* [1947], Paris, Le Livre de Poche, 1969, p. 247.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 446-500.

¹²⁷ Voir ci-dessous « Libérer la parole », p. 299-303.

Londres soient irréalistes¹²⁸, que les maquis ne se coordonnent pas assez¹²⁹ ou – à l'image de René Char dénonçant les parachutages insuffisants, « cette ondée [...] éveillant tout juste la nostalgie du secours¹³⁰ » – que les maquis manquent d'armes¹³¹. À l'inverse, Gary relaie la doxa gaullienne : les bourgeois de Paris de la nouvelle insérée dans *Éducation européenne* prônent l'attentisme dans un journal clandestin¹³² et Ludo rappelle à ses camarades dans *Les Cerfs-volants* : « Les renseignements, c'est ce que Londres nous demande, beaucoup plus que des actions d'éclat¹³³. » Si de Gaulle commande cet attentisme à la Résistance intérieure, c'est parce qu'il redoute qu'elle déclenche des combats meurtriers – entre Français et Allemands ou entre concitoyens, miliciens contre maquisards – et surtout des représailles qui risqueraient de retourner l'opinion contre la Résistance et les Alliés. Cela n'empêche pas Kessel d'écrire un hymne à l'action armée dans tout ce qu'elle a de plus violent. Dans *L'Armée des ombres*, pourtant commandé à l'auteur par le Général¹³⁴, les personnages ne tiennent aucun compte des recommandations données par de Gaulle le 23 octobre 1941 au micro de la B.B.C., au lendemain de l'exécution des otages de Châteaubriant : « Actuellement, la consigne que je donne pour le territoire occupé, c'est de ne pas y tuer ouvertement d'Allemands¹³⁵. » Les notes de Gerbier ne cessent en effet de rapporter que des soldats allemands sont abattus. Le caractère répétitif et considérable de la besogne est souligné

¹²⁸ « [Gerbier] pensait aux télégrammes qu'il recevait parfois de Londres et dans lesquels les états-majors lui exprimaient leur étonnement des retards et des imprudences de l'organisation. » (Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 87).

¹²⁹ « Il arrive que deux ou trois organisations différentes aient en même temps le même objectif [...]. Il faut éviter également qu'une opération mineure attire les forces de police dans un endroit où se prépare une opération plus vaste. » (*Ibid.*, p. 137).

¹³⁰ René Char, *Feuillets d'Hypnos* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2007, p. 27.

¹³¹ « Ces sacrés Anglais ne nous enverront donc jamais les silencieux qu'on leur demande » (Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 65). Voir ci-dessus « La portée documentaire des textes fictionnels », p. 134-138.

¹³² « Prenez patience, écrit M. Chevalier. Cachez votre jeu. Ne frappez que dans la nuit et à coup sûr. N'exposez pas vos familles, vos enfants. Jouez le jeu. Ne perdez pas la tête. Ne serrez pas les poings. Que vos bras soient détendus, vos visages calmes. Souriez. Ne doutez pas. Et sachez ceci : ils viendront, ils se préparent. Ils viendront aussi sûrement que le jour de demain. Alors vous jetterez le masque. Vous prendrez les armes. Vous laisserez gronder votre colère... Alors viendra la Libération ! » (Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 101).

¹³³ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 216.

¹³⁴ Lorsqu'il rencontra de Gaulle, fin janvier 1943, Kessel lui dit vouloir reprendre le combat, mais le Général, lui faisant remarquer son âge, lui recommanda à la place d'« écrire quelque chose sur la Résistance » (confiance de Kessel à Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, op. cit., p. 573). Kessel confirme l'anecdote en rapportant que « le général de Gaulle [lui] avait demandé d'écrire un livre sur la Résistance » (Joseph Kessel, présentation de « La Bataille de France », dans "Écrit à Londres", *Témoin parmi les hommes*, t. III, « L'heure des châtiments (1938-1945) », op. cit., p. 175).

¹³⁵ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Appel (1940-1942)*, op. cit., p. 228. Une note indique que, par rapport au texte prononcé à la radio, « le Général ajoute "ouvertement", ce qui rend assez bizarre une consigne qui allait à l'encontre des vœux du cabinet britannique, à Londres, et des communistes en France. » (p. 1265). L'adverbe change en outre radicalement le sens de la phrase : en guerre, de Gaulle interdit de tuer ; après guerre, il récrit l'histoire en suggérant qu'il ordonnait de tuer discrètement.

par le rythme ternaire lancinant de l'anaphore : « de notre côté, on tue, on tue, on tue¹³⁶ ».

L'attentisme que de Gaulle recommande aux Français doit également permettre d'établir la prééminence de la France libre – renommée France combattante au printemps 1942 après le ralliement des mouvements de Résistance au gaullisme – sur la Résistance intérieure dès avant la fin de la guerre. En cherchant à remporter la bataille de la mémoire, de Gaulle anticipe l'affrontement politique de l'après-guerre entre les communistes, à l'immense majorité issus de la Résistance intérieure, et les gaullistes, dont beaucoup étaient à Londres avec le Général, et il prépare la manière dont la Résistance et lui-même entreront dans l'histoire et s'inscriront dans la mémoire collective. C'est à cette fin qu'il crée l'Ordre de la Libération, au sein duquel les Français libres sont très largement majoritaires¹³⁷.

2.3. Proclamer l'union sacrée

En dédiant *Les Cerfs-volants* « À la mémoire », Gary ménage un flou qui permet de gommer la distinction entre France libre et Résistance intérieure, apaisant ainsi cette bataille de la mémoire. Un an après le film de René Clément intitulé *La Bataille du rail* (1946), Kessel rend hommage aux cheminots dans *Le Bataillon du ciel* quand le mécanicien à qui un parachutiste dit qu'il « ne [lui] reste plus qu'à [s]'engager » répond qu'il est « dans un réseau depuis 41 »¹³⁸. Plus loin, le romancier fait adouber les Forces Françaises de l'Intérieur par les Forces Françaises Libres – « Ils sont vraiment bien, ces petits gars¹³⁹ » –, dans une scène où les parachutistes fraternisent avec les jeunes résistants bretons à qui ils distribuent leurs cigarettes et qui compensent leur sous-équipement et leur manque d'entraînement par un enthousiasme et un nombre appréciables. Ces éléments ont l'avantage de présenter l'entente entre F.F.I. et F.F.L. tout en taisant leurs divergences, qui furent tout aussi réelles.

Dans *L'Espoir*, Malraux insiste, lui, sur l'« étrange fraternité¹⁴⁰ » qui unit socialistes, anarchistes et communistes et qui place dans le même camp l'anarchiste Puig et le catholique Ximénès, colonel des gardes civils¹⁴¹. Bien qu'il ne cache pas les

¹³⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁷ Sur le millier de Compagnons que compte l'Ordre, « plus de 700 » sont issus de la France libre et « plus de 300 » de la Résistance intérieure, d'après le décompte de l'institution : <http://www.ordredelaliberation.fr/fr/musee/les-collections/la-resistance-interieure> et <http://www.ordredelaliberation.fr/fr/musee/les-collections/la-france-libre> [pages consultées le 11/07/2017].

¹³⁸ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁰ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 24-29.

désaccords, parfois hostiles, entre anarchistes et communistes ou entre mercenaires et volontaires, il ne les explique que par des raisons éthiques et stratégiques, jamais par des raisons idéologiques¹⁴². Ce n'est pas pour rien qu'au début d'*Antimémoires*, dans une scène inspirée des *Noyers de l'Altenburg*, Malraux fait dire à Walter Berger que la discussion lors d'un colloque est « vaine comme toutes les discussions idéologiques » car elle tient à « des monologues successifs »¹⁴³. Du début à la fin du roman espagnol, les divergences politiques se résument à des chamailleries – Pradas accuse les anarchistes d'être « des chrétiens », le Négus lui répond que les communistes sont « devenus des curés »¹⁴⁴ – et à des questions d'étiquette :

- Au fait, qu'est-ce que tu étais ? Communiste ?
- Non : socialiste de droite. Toi, communiste ?
- Non », dit Magnin[,] « socialiste aussi. Mais gauche révolutionnaire.
- Moi », répond Sembrano[,] « j'étais surtout pacifiste¹⁴⁵ ...

Ce type d'échange, commode au début de l'œuvre pour présenter les personnages, semble n'avoir d'autre intérêt que de montrer le rassemblement de toutes les sensibilités de gauche sous la bannière républicaine. À la fin du roman, il dérive encore sur des jugements de valeur, ce qui agace Garcia dans son dernier dialogue avec Magnin :

- Où en était-il [Scali] politiquement ?
 - [...] de plus en plus anarchisant, de plus en plus sorélien, presque anticommuniste...
 - Ce n'est pas au communisme qu'il s'oppose, c'est au parti.
 - Dites donc, commandant, qu'est-ce que vous pensez des communistes ? »
- Encore, pensa Garcia.
« Mon ami Guernico, répondit-il, dit : "Ils ont toutes les vertus de l'action – et celles-là seules." Mais, en ce moment, c'est d'action dont il s'agit¹⁴⁶. »

Si les dernières répliques laissent penser que les discussions ont roulé sur les mérites respectifs des différents partis et donc sur les raisons qui poussent à s'engager dans l'un ou l'autre, la réaction de Garcia révèle que l'objectif du roman est de dépasser la méfiance réciproque et les postures irréconciliables au nom de l'efficacité. Il s'agit donc d'abandonner la spontanéité révolutionnaire des anarchistes, « l'illusion lyrique », au profit de l'organisation, que Garcia appelle « l'exercice de l'apocalypse ». Pour lui,

¹⁴² « La dialectique entre la spontanéité révolutionnaire et l'organisation, qui constitue l'axe principal du livre, se situe sur les plans stratégique et éthique, mais le débat politique et idéologique est à peine esquissé » (François Trécourt, « Notice de *L'Espoir* », *op. cit.*, p. 1316).

¹⁴³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 427.

« [i]l n'y a pas cinquante manières de combat, il n'y en a qu'une, c'est d'être vainqueur¹⁴⁷ ». Ce choix conduit Malraux à prôner le pragmatisme stalinien : la victoire doit primer sur la révolution. C'est pourquoi il n'envisage à aucun moment la position des anarchistes et des trotskistes du Parti Ouvrier d'Unification Marxiste consistant à faire de la révolution l'instrument de la victoire. Pour les mêmes raisons pragmatiques, il ne fait aucune place au P.O.U.M., mentionné seulement dans une liste¹⁴⁸, dont il ne dit rien de la liquidation par les staliniens. La lecture du roman doit faire comprendre que l'organisation des communistes a permis de dépasser l'enthousiasme brouillon des anarchistes et qu'elle seule pourra mener le camp républicain à la victoire : à une fraternité réelle mais non dénuée de rivalités Malraux substitue une fraternité idéale vidée de toute controverse idéologique.

L'effet est comparable dans *L'Armée des ombres*. En gommant la chronologie, Kessel présente la Résistance comme homogène et unanime pendant toute la guerre. Dans le premier chapitre, le romancier peint un tableau symbolique qui n'aborde pas les tensions entre réseaux qui ont émaillé la réalité historique. Il y a plusieurs raisons à placer le gaulliste Gerbier en détention aux côtés d'un jeune militant communiste et d'un instituteur catholique. La première est de combattre l'anticléricalisme d'une partie de la gauche qui tenait les catholiques pour des fascistes en raison du soutien public apporté par l'Église aux régimes de Franco et de Pétain. Arnel est valorisé parce qu'il a été interné pour avoir refusé d'enseigner aux enfants « la haine des juifs et des Anglais¹⁴⁹ » : tous les catholiques ne sont donc pas vichystes. Sa mort dans les bras de son ami communiste montre que, comme dans le poème d'Aragon intitulé « La Rose et le réséda », l'union est possible entre « [c]elui qui croyait au ciel » et « [c]elui qui n'y croyait pas ». Après avoir donné une image pathétique de l'unité de la Résistance, Kessel recentre le chapitre sur l'union entre le gaulliste et le communiste. Arrêté « tout de suite après l'armistice », Legrain est interné depuis « près d'un an »¹⁵⁰, ce qui signifie que l'intrigue commence à l'été 1941, peu après l'invasion de l'Union soviétique par l'armée allemande qui mit fin au Pacte germano-soviétique en vigueur depuis le 23 août 1939. Ce contexte permet à Gerbier de dissiper la crainte du jeune homme : « Il n'y a plus de haine, ni de soupçons, ni de barrière d'aucune sorte entre les communistes et les autres Français aujourd'hui¹⁵¹. » L'adverbe de temps montre qu'il y

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 339.

¹⁴⁸ Alors que Manuel éprouve l'engagement d'Alba, il lui suggère de s'engager : « dis avec qui tu es d'accord. La F.A.I., la C.N.T., le P.O.U.M., ce que tu voudras. » (*Ibid.*, p. 142).

¹⁴⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

a eu une évolution et que, si l'engagement des communistes dans la Résistance a été jugé tardif en raison du pacte de non-agression signé entre Hitler et Staline, il n'est plus suspect. Pour en convaincre son lecteur, le romancier rend hommage aux communistes en faisant dire à Gerbier que c'est sur eux que « l'ennemi s'acharne en premier lieu¹⁵² ». Pour finir de dissiper l'antagonisme entre les communistes et « les autres Français », Gerbier emploie des formules scellant leur union : « Nous sommes tous de la même bataille [...]. Ils nous aident et nous les aidons. Ils nous aiment et nous les aimons¹⁵³. » Le premier « nous » agrège communistes et gaullistes, alors que le second, qui est un « nous » gaulliste, certifie qu'une confiance réciproque unit les deux groupes, comme le prouvent l'usage en chiasme des pronoms et la paronomase formée par les verbes *aider* et *aimer*. En proclamant l'union sacrée, qui est moins une réalité qu'un vœu pieux formulé par Kessel¹⁵⁴, ce second « nous » suggère en outre que tous « les autres Français » sont gaullistes, ce qui est une contre-vérité. La stratégie visant à surmonter l'anticommunisme et à présenter les gaullistes comme la première force de la Résistance est complétée à la fin du chapitre par l'évasion de Gerbier organisée par Legrain qui, malade, refuse de ralentir son compagnon en s'évadant avec lui. La loyauté et l'esprit de sacrifice du jeune homme permettent de rendre un dernier hommage au communiste et de l'évacuer du roman afin que le seul personnage principal en soit le gaulliste.

L'exaltation de l'union largement fantasmée entre résistants s'élargit encore à l'opinion publique, souvent présentée comme unanimement et indéfectiblement favorable à la Résistance pendant toute l'Occupation. Là encore, l'objectif est double : s'attacher la sympathie des Français de tous ordres pendant la guerre et soutenir le mythe après guerre d'un pays uni pour se libérer. Dans *Le Bataillon du ciel*, Kessel rend un hommage sans nuance aux civils : « Les garçons se battent à qui fera les liaisons, les femmes vident leurs saloirs pour nourrir nos hommes¹⁵⁵... » Mais ce tableau idyllique de la France résistante embellit ce que décrivent anciens combattants et historiens. L'enthousiasme de la population était réel mais Kessel omet de préciser que les parachutistes eurent à se plaindre de l'accueil bruyant des Bretons qui contribua à les faire repérer¹⁵⁶. Dans le roman, le capitaine Férane met bien en garde la population –

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ « [...] dans les cœurs et les esprits de certains, l'unité a existé. Mais sur le terrain ? Il convient ici de différencier entre les états-majors et la base. A la base, l'unité semble avoir relativement bien fonctionné. [...] Au niveau des états-majors, le bilan est moins net. » (James Steel, *Littératures de l'ombre*, op. cit., p. 171-172).

¹⁵⁵ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 134.

¹⁵⁶ C'est Anthony Cave Brown qui l'affirme, sur la foi du témoignage du commandant Bourgoïn, recueilli par Roger Le Hyaric dans une monographie conservée à la mairie de Vannes, *Les Patriotes de Bretagne* (Anthony Cave Brown, *La guerre secrète. Le rempart des mensonges*, t. II, « Le Jour J et la fin du

« Personne ne nous a vus. Il y va de votre vie autant que de la nôtre¹⁵⁷... » – mais aucune indiscretion n'est à déplorer. Le romancier préfère insister sur toutes les catégories de Français qui aident les parachutistes, du cafetier au notable en passant par les carmélites qui brisent leur règle la plus sacrée en introduisant des hommes au Carmel pour les cacher¹⁵⁸. Dans *Éducation européenne*, le tableau est tout aussi idyllique car tous les civils de la nouvelle de Dobranski intitulée « Les Bourgeois de Paris » sont résistants. Le communiste Czerw reproche bien son idéalisme au texte, mais c'est uniquement parce qu'il n'a « aucune confiance [...] dans les bourgeois¹⁵⁹ ». L'immeuble servant de cadre au récit représente une France en miniature dans laquelle l'unanimité la plus parfaite règne entre la concierge et les locataires, un marchand de fromage, un couple bourgeois, deux retraités et l'homme à tout faire de la maison, professeur de philosophie avant guerre qui fait de la résistance avec ses anciens élèves. Tous ont aidé un agent de liaison déguisé en plombier à entrer dans l'immeuble et tous font en sorte qu'un journal clandestin en sorte à l'insu de la Gestapo. La distance de Gary avec son récit est seulement marquée par l'indifférence des personnages au sort de M. Lévy : préoccupés par leurs activités résistantes, ils ne viennent pas en aide au Juif chassé de l'immeuble qui finit par se pendre. Dans l'intrigue principale cependant, Gary suggère que les Juifs sont bien acceptés dans les maquis polonais – ce qui était loin d'être le cas¹⁶⁰ –, tel Cukier dont la prière, qu'il fait en « se frappa[n]t la poitrine et [en] pleura[n]t », est accueillie par ses camarades « en silence [et] avec respect »¹⁶¹. Dans *L'Armée des ombres*, Kessel affirme que les Juifs participent activement à la Résistance, bien qu'il ne les mentionne qu'à une seule occasion pour dire qu'ils risquent « d'expier de la façon la plus atroce » s'ils sont pris, avant d'ajouter : « Malgré cela il y a beaucoup de Juifs dans nos organisations »¹⁶². En soulignant que les plus vulnérables s'engagent massivement, l'auteur entend susciter des vocations chez ses lecteurs et convaincre les plus hésitants d'entre eux.

III^e Reich », Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1981, p. 296-297). Ancien parachutiste du 2^e RCP, Henry Corta raconte que les Allemands ne prirent connaissance de l'existence de la base des parachutistes qu'à cause d'une erreur de parachutage – que Kessel passe sous silence car elle n'a pas sa place dans un récit qui érige la France Libre en mythe. Corta confirme en revanche les bavardages dangereux des civils (Henry Corta *et al.*, *Qui ose gagner*, *op. cit.*, p. 100-101 et p. 82).

¹⁵⁷ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 147-149. La scène est inspirée d'une anecdote qui s'est déroulée dans une clinique tenue par des religieuses et qui a été racontée par Joseph Jégo dans *1939-1945. Rage, action, tourmente au pays de Lanvaux*, Lézouard, Plumelec, 1991 (cité par Henry Corta *et al.*, *Qui ose gagner*, *op. cit.*, p. 111).

¹⁵⁹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁰ Voir Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁶² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 194.

Dans *L'Armée des ombres* et dans *Les Maudru*, Kessel célèbre en outre la paysannerie, qu'il présente comme un soutien indéfectible de la Résistance. La vérité est plus trouble et cet hommage appuyé vise en réalité à obtenir l'indispensable soutien d'une classe érigée par Vichy en symbole de la Révolution nationale et du retour à la terre qui avait donc des réticences légitimes à abandonner sa place privilégiée au sein de la société pour aider les résistants. C'est pourquoi Kessel utilise l'image de la paysanne présentée par Vichy comme femme au foyer, mère de famille nombreuse et nourricière de la nation au profit de la Résistance. Dans *L'Armée des ombres*, la fermière Augustine Viellat cache des pilotes britanniques et leur donne « toutes les réserves amassées pour un hiver de famine¹⁶³ ». Elle met donc doublement en péril sa famille, exposée à la faim et à la peine de mort qu'encourent les complices des Alliés. Dans *Les Maudru*, Margot donne ses deux fils à la France libre et elle ose contredire son mari initialement favorable à l'occupant. Malraux détourne encore l'image maternelle de la paysanne en peignant les femmes d'un village de Corrèze en piétas de la Résistance lorsqu'elles assistent à l'enterrement de maquisards en se tenant sur les tombes de leurs familles, selon l'usage de la région. La scène a si profondément marqué l'écrivain qu'elle revient de manière récurrente dans son œuvre¹⁶⁴, contribuant à diffuser l'idée que la paysannerie était aux côtés de la Résistance. Parce que son aide était indispensable pour cacher des armes et des fugitifs, pour nourrir les maquisards toujours plus nombreux après la création du S.T.O. et pour fournir des terrains d'atterrissage aux parachutages, Kessel et nombre d'écrivains ont tiré un voile pudique sur les réticences, voire la franche hostilité, d'un grand nombre de paysans à l'encontre de la Résistance. Gary est plus proche de la vérité dans *Éducation européenne* :

Avec les froids et les pluies d'octobre, la situation du petit groupe devint critique. Les paysans, saignés par les Allemands, refusaient d'aider. D'autant plus que quelque « verts », affolés par l'approche de l'hiver, attaquaient et pillaient des fermes... Les trois frères Zborowski s'emparèrent des coupables et les pendirent haut et court dans la cour d'une des fermes pillées, mais les paysans commençaient tout de même à regarder les partisans d'un mauvais œil. Difficilement, les frères Zborowski obtinrent quelques sacs de patates¹⁶⁵...

Dans un roman fédérateur qui récrit l'histoire des rapports de la paysannerie à la Résistance, Kessel ne pouvait évoquer ni la méfiance des paysans ni le ravitaillement

¹⁶³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶⁴ Elle apparaît dans "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" (*op. cit.*, p. 948), avant d'être reprise à l'identique dans *Lazare* (*op. cit.*, p. 858-859) et, avec des variantes, dans *Antimémoires* (*op. cit.*, p. 243), « Non » (*op. cit.*, p. 62-64) et *Les chênes qu'on abat...* (*op. cit.*, p. 580 et p. 689).

¹⁶⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 43.

des maquisards les armes à la main. Gary est plus franc parce que son roman n'a pas la même visée que celui de Kessel et que tous deux n'ont pas le même statut : l'auteur de *L'Armée des ombres* est un écrivain reconnu chargé d'écrire la geste de la Résistance, tandis que Gary publie son premier roman en le situant dans un cadre géographique dont le lecteur français n'est pas familier et qu'il croit authentique¹⁶⁶. C'est aussi pour cela que l'auteur d'*Éducation européenne* se montre plus critique à l'égard des communistes, tournant en dérision la rhétorique éculée que Pech utilise pour « galvaniser » les maquisards rassemblés pour écouter une nouvelle de Dobranski, au moyen de formules pompeuses : « Vive l'unité et la fraternité entre les peuples ! Vive l'armée de la libération ! [...] Vive le génie immortel du barde populaire russe. Alexandre Sergueïevitch Pouchkine ! »¹⁶⁷ Agacés, ses camarades l'invitent à se taire car ils sont plus curieux du récit de Dobranski, ce qui indique que le pouvoir de la fiction est supérieur à celui de la propagande. C'est également ainsi qu'il faut lire les œuvres du corpus, dont la propension à porter des idées ne les réduit pas à être des tracts politiques.

¹⁶⁶ À la suite de David Bellos (« Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 150-168), Julien Roumette montre que « la Pologne fantasmée d'*Éducation européenne* » a été source de malentendus et de contresens rendant la leçon du roman « plus facile à accepter pour un lecteur français » que si l'intrigue avait été située en France (*Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 32-33).

¹⁶⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 229-230.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

« [...] une transcription brute de l'événement est impossible. L'événement, l'émotion, le jugement se mêlent. Si fidèle que soit le rapport, il donne un commencement et une fin à ce qui n'en a pas et c'est déjà traduire en théâtre. Il explique et justifie l'événement qui ne s'accompagne ni de commentaires ni d'explications et qui n'a nul souci de justification logique¹. »

(Léon Werth)

En écrivant l'histoire à la croisée des genres fictionnels et des genres factuels, Kessel, Malraux et Gary mêlent les propriétés du reportage et de la fiction pour produire un discours informé et romancé à la fois. Conscients qu'il est chimérique de prétendre proposer une transcription brute des événements dont ils ont été acteurs ou témoins, ils les fabriquent en recourant à trois procédés : la définition, la fabulation et, parfois, la falsification. Définissant l'événement, ils présentent son déroulement et ses caractéristiques dans un récit documenté et documentaire empreint d'émotion et de jugement, aussi bien ceux que les écrivains formulent que ceux qu'ils entendent susciter. Dès lors qu'ils racontent, leur écriture comporte en outre une part de fiction où l'agencement et la fable mettent en forme et en intrigue la matière historique dans une composition signifiante. En donnant un commencement et une fin à ce qui n'en a pas, les trois auteurs récrivent l'événement et en suggèrent une première interprétation. C'est encore plus vrai lorsque, racontant avec une intention politique partisane, ils expliquent et justifient ce qui s'est passé : déformant les faits, ils font entrer cette contrefaçon même dans la fabrique de l'événement. Ces trois opérations ne sont ni concurrentes ni réservées à un genre en particulier : elles coïncident, comme en témoignent le recyclage et le brouillage générique. Puisque l'événement est « ce qu'il devient² », elles informent autant sur l'événement que sur la manière dont il est fabriqué, entrant ainsi dans le champ de ce que Michel de Certeau appelle « l'opération historiographique³ ». Cependant, à la différence de l'historien, qui s'intéresse à ce qui advient et qui cherche les traces que l'événement a laissées, l'écrivain forme lui-même les traces qui participent à la construction de l'événement, que celui-ci soit transformé pour les besoins du récit national, qu'il soit altéré par la mémoire ou qu'il s'inscrive dans une chaîne temporelle qui le dépasse. Le corpus doit donc être étudié sur le temps long de l'écriture car il est émaillé de différentes strates temporelles. Dans un va-et-vient entre

¹ Léon Werth, *33 jours* [1992], Paris, Viviane Hamy, 2015, p. 46.

² Michel de Certeau, « Prendre la parole », art. cit., p. 51.

³ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 77.

passé et présent, l'écriture sur le vif voisine en effet aussi bien avec la réécriture d'un événement des années plus tard qu'avec l'instauration d'un hors-temps mythique.

DEUXIÈME PARTIE : À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

ÉCRIRE L'HISTOIRE À LA CROISÉE DES TEMPS

« Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes¹. »

(Marcel Proust)

La façon dont Kessel, Malraux et Gary abordent le temps évoque le titre de la somme romanesque que Proust a composée. La quête d'un passé dont l'irréversible perte les rend nostalgiques conduit les trois auteurs à faire ressurgir – consciemment, à la différence de la réminiscence involontaire provoquée par la madeleine proustienne – des époques révolues, parfois lointaines, alors même qu'ils rendent compte de l'histoire contemporaine, de sorte que ce temps perdu érigé en mythe assoit les fondations du temps historique.

La place faite au souvenir dans cette édification est à l'image de la superposition des états constitutifs du moi que décrit le narrateur de *La Recherche*. Remplacer *moi* et *états* par *temps* et *époques* dans l'extrait cité en épigraphe donne une bonne idée du feuilletage du temps à l'œuvre dans le corpus. Chroniqueurs de l'histoire immédiate, Kessel, Malraux et Gary mettent leur pratique de la littérature engagée et du roman historique au service du roman national. Mais conscients du temps qui sépare l'événement de sa mise en récit, ils jouent des effets produits par cette contemporanéité en trompe-l'œil et accentuent la distorsion du temps dans leurs œuvres plus tardives en multipliant les procédés qui font affleurer à la surface du présent de l'écriture des strates temporelles plus anciennes provenant de ce que Harald Weinrich, commentant Proust, appelle « une mémoire de la longue durée² ». Parce que les anticipations rétrospectives et les prospections à retardement dilatent le temps, parce que les anachronismes et les analogies avec des époques plus ou moins éloignées l'étirent en un présent continu, les trois écrivains s'affranchissent du temps physique. Chez eux comme chez Proust, la stratification témoigne de la superposition d'époques successives – l'histoire millénaire, l'histoire récente, l'histoire immédiate – mais les différentes strates conduisant du temps historique au temps mythique ne se suivent pas chronologiquement : les affleurements éclairent le récit au gré de la mémoire pour que l'histoire s'écrive à la croisée des temps.

¹ Marcel Proust, *Albertine disparue* [1925], dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 125.

² Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, trad. fr. D. Meur, Paris, Fayard, 1999, p. 209.

CHAPITRE 1 : CHRONIQUEURS DE L'HISTOIRE IMMÉDIATE

« Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d'autres, invraisemblables au contraire. Mais, après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé¹ ».

(Albert Camus)

À l'image des chroniques journalistiques qui, depuis le XIX^e siècle, commentent l'actualité, le corpus témoigne de l'engagement des auteurs dans l'histoire qui leur est la plus contemporaine. Comme le chroniqueur longtemps anonyme de *La Peste* dont la prétendue chronique retarde l'identification, Kessel, Malraux et Gary racontent ce qui est arrivé en mêlant artifices romanesques et techniques journalistiques. Il arrive alors qu'ils s'engagent, comme Rieux, « en faveur² » d'une cause mais ils s'astreignent si peu à la sécheresse du compte rendu au jour le jour que leurs textes prennent la couleur du roman historique – ce genre si souvent taxé d'invraisemblance. Pour autant, l'inévitable décalage temporel qui sépare leurs œuvres de l'événement révèle que la contemporanéité censée présider à l'écriture du corpus apparaît en trompe-l'œil et constitue une première strate temporelle à analyser.

1. L'engagement

1.1. Littérature engagée et littérature à thèse

La question de l'engagement en littérature est étroitement liée à la figure de l'intellectuel, sans que les deux notions se confondent. Dans *Le siècle des intellectuels*, Michel Winock affirme vouloir « retracer l'histoire des intellectuels – au sens que ce mot a pris lors de l'affaire Dreyfus » ; il entend donc décrire « des affrontements politiques qui ont opposé des écrivains, des philosophes, des artistes, des scientifiques »³. Bien qu'ils contestent cette définition socioprofessionnelle pour lui préférer une définition où le « statut [est] transcendé par une *volonté* individuelle [...] et tourné vers un *usage* collectif », qui fait apparaître l'intellectuel comme « *un homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie* »⁴, Pascal Ory et Jean-François Sirinelli sont d'accord avec

¹ Albert Camus, *La Peste*, *op. cit.*, p. 13-14.

² Albert Camus, *La Peste*, *op. cit.*, p. 279. À la fin du récit, alors que les Oranais célèbrent leur liberté retrouvée, « le docteur Rieux décid[e] de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement [...] qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (*ibid.*).

³ Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Le Seuil, 2014 [1997], p. 7.

⁴ Pascal Ory, Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Perrin, 2004 [1986], p. 15. Ce sont les auteurs qui soulignent.

Winock pour dire que « le milieu natal [de la notion d'intellectuel] est celui d'une polémique⁵ » engagée autour de l'opposition de valeurs contradictoires. Force de protestation, l'intellectuel intervient de façon manifeste dans le débat public pour contester la décision d'un pouvoir, en montant à la tribune, en couchant son nom au bas d'une pétition ou en publiant un article polémique dont le modèle est la lettre ouverte de Zola parue dans *L'Aurore* le 13 janvier 1898. En même temps qu'il expose une pensée, l'intellectuel s'inscrit dans une collectivité qui se reconnaît dans les idées et les valeurs qu'il défend, ce qui lui confère un certain empire sur l'opinion publique. En cinquante ans, de l'affaire Dreyfus à la Libération, le statut de l'intellectuel évolue si bien que le gardien des libertés et le garant des droits de l'homme tend à se muer en directeur de conscience ou en maître à penser. Raymond Aron⁶ et, à sa suite, l'historien britannique Tony Judt ont dénoncé les errements et l'irresponsabilité des intellectuels communistes ou compagnons de route pendant la Guerre froide⁷.

Cette évolution s'explique en partie par l'engagement de l'intellectuel qui, au XX^e siècle, remet en cause le principe de l'autonomie de l'art au nom de la responsabilité de l'artiste. La révolution russe d'octobre 1917 entraîne une très forte politisation du champ littéraire français dans l'entre-deux-guerres : l'opposition entre droite et gauche se double d'une querelle entre partisans et adversaires de l'engagement. Pour Gide, Proust, Valéry et *La N.R.F.* – après Baudelaire, Flaubert et les symbolistes, qui entendaient se dévouer à leur art sans autre considération –, la littérature n'a d'autre fin qu'elle-même, alors qu'Aragon, Nizan ou Malraux – héritiers du poète-prophète romantique et de l'écrivain naturaliste qui peignaient le monde pour le rendre intelligible – la mettent au service d'une cause ou d'une conviction politique. En procédant ainsi, l'écrivain engagé récuse la prétention des avant-gardes d'incarner symboliquement la révolution par le biais de l'innovation artistique. Il entend au contraire contribuer effectivement à la révolution en lui accordant une place centrale dans son œuvre. Mais, ce faisant, l'écrivain engagé se met sous la coupe d'une instance politique et l'emprise du Parti communiste sur les écrivains luttant pour l'avènement de la révolution ou contre le fascisme réduit encore l'autonomie de la littérature. Toutefois si le littéraire menace d'être annexé par le politique, plusieurs compagnons de route affichent leur indépendance d'esprit en défendant la liberté créatrice de l'écrivain face

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Raymond Aron, *Le grand schisme*, Paris, Gallimard, 1948 et *L'Opium des intellectuels*, Paris, Calmann-Lévy, 1955.

⁷ Tony Judt, *Un passé imparfait : les intellectuels en France, 1944-1956*, Paris, Fayard, 1992.

au réalisme socialiste⁸ – à l’image de Malraux au Congrès de Moscou (1934)⁹ – ou en dénonçant le mirage soviétique – comme Gide dans *Retour de l’URSS* (1936).

À partir de 1945 et pour une dizaine d’années, la définition sartrienne de l’engagement prévaut dans un contexte de rivalités politiques accrues à cause de la guerre et de l’Occupation, ce qui fait dire à Benoît Denis que cette période constitue « le moment “dogmatique” de l’engagement¹⁰ ». On connaît la définition donnée dans la présentation des *Temps modernes* (1945) et dans *Qu’est-ce que la littérature ?* (1948). Tout homme étant placé dans une situation qui le contraint, il est nécessairement engagé dans le monde. Par conséquent, toute œuvre est engagée, fût-ce par ses silences, car, pour Sartre, « se taire, ce n’est pas être muet, c’est refuser de parler, donc parler encore¹¹ ». Puisque le silence apparaît comme une démission ou une trahison, le théoricien de l’engagement tient « Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu’ils n’ont pas écrit une ligne pour l’empêcher¹² ». Cette conception radicale doit conduire l’écrivain à choisir de s’engager volontairement et à avoir conscience qu’il écrit « pour [ses] contemporains¹³ ». Ancrée dans le temps présent, la littérature engagée s’inscrit dans l’histoire immédiate avec l’ambition d’influer sur le cours des événements. Dès lors, elle induit un changement de temporalité car il n’est plus question pour l’écrivain de viser la postérité : il lui faut rechercher l’efficacité immédiate en assumant le risque de ne pas survivre à son époque. En dépit du fait que l’usage purement instrumental de la langue et l’obsolescence rapide promise à l’écrivain et à son œuvre entrent en contradiction avec la notion de littérature telle que la modernité la conçoit, Sartre précise que « dans la “littérature engagée”, l’engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature¹⁴ ». Le créateur des *Temps modernes* légitime ainsi la littérature d’idées et investit de nouveaux champs comme le reportage ou le cinéma, dont l’inscription dans l’actualité et le rapport à l’immédiateté le séduisent. L’écriture journalistique et l’écriture cinématographique, ces nouvelles chroniques, sont en effet censées surmonter ce que Benoît Denis appelle « la

⁸ Défini par les responsables du Parti communiste d’Union soviétique lors du premier congrès de l’Union des écrivains soviétiques en 1934, le réalisme socialiste impose aux artistes une pratique univoque et didactique qui exalte le prolétariat et les dirigeants selon les prescriptions du pouvoir politique. Pendant la Guerre froide, le rapport Jdanov établit de nouvelles contraintes définissant l’art officiel soviétique.

⁹ L’intervention de Malraux a paru sous le titre « L’art est une conquête » dans *Commune*, n° 13-14, septembre-octobre 1934, p. 68-71.

¹⁰ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 25.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ?*, dans *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 75.

¹² Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », dans *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30. C’est lui qui souligne.

hantise [...] du *retard*¹⁵ » qui habite la littérature de circonstances, comme en témoigne le passage que Sartre consacre au reportage :

Il nous paraît, en effet, que le reportage fait partie des genres littéraires et qu'il peut devenir un des plus importants d'entre eux. La capacité à saisir intuitivement et instantanément les significations, l'habileté à regrouper celles-ci pour offrir au lecteur des ensembles synthétiques immédiatement déchiffrables sont les qualités les plus nécessaires au reporter [...]¹⁶.

Sartre considère le reportage comme un genre littéraire pour en faire celui de la littérature engagée par excellence grâce à l'acuité du reporter, nouveau mage capable d'expliquer le monde aussitôt que son regard se pose sur lui. Cette conception du reportage repose sur une illusion car, dans ce genre comme dans tous les autres, la contemporanéité entre l'événement, l'écriture et sa réception ne saurait être absolue. Aussi rapides que soient l'écriture et la publication d'une œuvre, celle-ci ne peut se superposer à l'événement¹⁷.

L'après-guerre est souvent présenté comme l'âge d'or d'une littérature engagée qui aurait imposé son hégémonie sur les lettres françaises. Il convient de rappeler cependant que toute la scène littéraire était loin de cautionner les principes sartriens. Amorcée par la création de *Critique* et des *Cahiers de la Pléiade* en 1946¹⁸, redoublée par la contradiction artistique portée par des écrivains aussi peu assignables que Gracq, qui fustige les intellectuels dans *La Littérature à l'estomac* (1950), Camus, qui condamne le totalitarisme stalinien dans *Actuelles* (1950) et *L'Homme révolté* (1951), ou les nouveaux romanciers à partir de la fin des années 1950, la contestation critique domine les années 1960 et 1970¹⁹. Les formalistes et les structuralistes ont tant désapprouvé la littérature engagée que ce sont les historiens²⁰ qui ont délimité le champ en s'intéressant à l'implication sociale, à l'affiliation politique et à l'engagement

¹⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 38-39. C'est lui qui souligne.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », *art. cit.*, p. 30.

¹⁷ Voir ci-dessous « La contemporanéité en trompe-l'œil », p. 260-271.

¹⁸ Fondée par Georges Bataille, *Critique* récuse le caractère instrumental de la langue et de la littérature. Imaginant *Les Cahiers de la Pléiade* sur le patron de *La N.R.F.* d'avant guerre, Jean Paulhan – qui avait contribué à la création des *Temps modernes* – considère que la littérature s'épanouit dans son autonomie.

¹⁹ Roland Barthes, qui avait réaffirmé l'autonomie de la forme littéraire dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953) en postulant que le désengagement de l'écrivain est le seul engagement littéraire qui vaille car l'auteur interroge le monde sans réduire la portée de la littérature à la contingence du moment, distingue en 1964 l'écrivain de l'écrivant : pour le premier, adepte de la polysémie, de l'ambiguïté et de l'interrogation, l'écriture est un acte intransitif qui trouve en lui-même sa propre fin, tandis que pour le second, pétri de certitudes et volontiers péremptoire, c'est un acte transitif, un moyen au service d'une fin (« Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 147-154).

²⁰ Pascal Ory, Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Perrin, 1986 ; Tony Judt, *Un passé imparfait : les intellectuels en France, 1944-1956*, Paris, Fayard, 1992 ; Jacques Julliard, Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Le Seuil, 1996 ; Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Le Seuil, 1997.

idéologique de l'écrivain, avant que les littéraires étudient la dimension proprement esthétique de l'écriture et de la réception de l'engagement littéraire²¹, opérant ainsi un passage de l'histoire des idées à l'analyse littéraire, de l'intellectuel à l'écrivain.

La littérature engagée, celle des années 1930 comme celle des années 1940-1950, a cependant encore mauvaise presse car elle est souvent marquée du sceau de l'idéologie qui l'inféode à un parti dont elle n'apparaît que comme un organe de propagande. Il n'est que de penser à la production stalinienne d'Aragon et d'Éluard – *Les Communistes* (1949-1967), « Ode à Staline » (1950) – et aux œuvres philocommunistes de Sartre et de Beauvoir – *Les Chemins de la liberté* (1945-1949), *Les Mandarins* (1954) – pour se convaincre que la littérature engagée a souvent frayé avec le militantisme, voire la littérature à thèse. Dès lors qu'elle entend résoudre des questions politiques au lieu de les subordonner à des questions morales, la littérature engagée dérive vers la littérature militante. Or, pour Benoît Denis, ce sont des considérations éthiques qui conduisent l'écrivain engagé à se situer sur le terrain politique, qui ne lui apparaît que comme « un mal nécessaire²² ». De sorte que la littérature engagée ne saurait en principe défendre quelque thèse que ce soit, contrairement au roman à thèse que Susan Suleiman définit comme « didactique », « doctrinaire », « monologique » et « antimoderne²³ » et dont elle ne voit pas des modèles seulement dans l'œuvre des communistes Nizan et Aragon, mais aussi dans celle des nationalistes Barrès, Bourget et Drieu La Rochelle. Loin de produire des récits non problématiques imposant une lecture univoque, la littérature engagée propose plutôt un questionnement qui laisse place à la contradiction et incite le lecteur à adopter une démarche critique qui le conduira à s'engager. Le roman à thèse prétend révéler la vérité d'une doctrine au lecteur quand le roman engagé entend seulement le faire réagir contre une situation jugée insupportable. Défendre une cause ne revient donc ni à défendre une thèse ni à soutenir un système de valeurs. D'autant que, dans les années 1930, le roman engagé apparaît comme un « laboratoire²⁴ », pour reprendre le mot d'Aurore Peyroles,

²¹ Voir notamment Jeanyves Guérin, *Art nouveau ou homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Champion, 2002 ; Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002 ; Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire XV^e-XXI^e siècle*, Lausanne, Antipodes, 2006 ; Jeanyves Guérin (dir.), *Fiction et engagement politique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 ; Corinne Grenouillet, Éléonore Reverzy (dir.), *Les formes du politique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010 ; Sylvie Servoise, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011 ; Aurore Peyroles, *Roman et engagement, le laboratoire des années 1930*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

²² Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 35.

²³ Susan Robin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier, 2018 [1983], p. 29.

²⁴ Aurore Peyroles, *Roman et engagement, le laboratoire des années 1930*, op. cit.

dans lequel les romanciers se livrent à toutes sortes d'expérimentations – renoncement au narrateur omniscient, fragmentation des fils narratifs, montage, rupture de l'illusion réaliste, refus de l'affirmation didactique²⁵ – pour renouveler le genre, tout en lui conférant une portée politique. Le roman engagé contribue donc à remettre en question le genre romanesque et, par son inscription dans la modernité, il invite le lecteur à construire le sens du texte. Le romancier engagé ne cherche pas à lui faire approuver une vision du monde préexistante mais à élaborer de concert avec lui un point de vue sur le monde qui se réalise au cours de la lecture²⁶.

Au terme de cette présentation, il convient de retenir que les lieux et les formes d'expression de l'engagement intellectuel et de l'engagement littéraire diffèrent. Le premier se manifeste par une prise de parole publique qui ne relève pas de la littérature, tandis que le second s'y inscrit avec des moyens proprement littéraires. Ainsi l'intellectuel distingue-t-il, plus ou moins nettement, les positions qu'il prend dans la cité de sa pratique artistique, quand l'écrivain engagé fait entrer l'engagement politique en littérature avec l'ambition de placer celle-ci sur la scène politique. La notion d'intellectuel s'attache donc moins aux œuvres qu'aux hommes et à leur place dans l'espace public. Si les postures ne sont pas exclusives, il importe de ne pas les confondre afin de ne pas réduire la littérature engagée à une lecture strictement politique ou biographique. Les œuvres des écrivains engagés ne sauraient se limiter à refléter le parcours et les convictions de leur auteur : une telle lecture fait perdre de vue que leur caractère littéraire et leur dimension politique expriment indissociablement l'engagement de l'écrivain au service d'une cause et de la littérature à la fois. Une œuvre engagée qui dépasse les circonstances dont elle s'inspire et qui refuse de servir une idéologie, un parti ou un État, appartient en propre à la littérature. Les exemples abondent de grandes œuvres littéraires engagées, des *Tragiques* d'Aubigné aux *Châtiments* de Hugo, des *Pensées* de Pascal aux *Grands cimetières sous la lune* de Bernanos.

1.2. Kessel, Malraux et Gary, écrivains engagés ?

Ce contexte posé, *quid* de Kessel, de Malraux et de Gary ? Les trois hommes sont-ils des intellectuels ? Les trois écrivains sont-ils engagés et, si c'est le cas, leurs œuvres dépassent-elles les contingences de l'actualité qui les a vu naître pour ressortir à la littérature et éviter ainsi de sombrer dans l'obsolescence rapide ? Évidente pour

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 49-50.

Malraux, la réponse est plus complexe pour Kessel et Gary. Tous trois n'ayant pas la même place dans les histoires de la littérature, ils ne reçoivent pas non plus le même traitement dans les histoires des intellectuels et de la littérature engagée. Seul Malraux est régulièrement cité par Michel Winock dans *Le siècle des intellectuels*, par Jeanyves Guérin dans *Art nouveau ou homme nouveau* et par Benoît Denis dans *Littérature et engagement* ; les deux premiers lui consacrent même un chapitre entier, tandis que sa notice dans le *Dictionnaire des intellectuels* dirigé par Jacques Julliard et Michel Winock est l'une des plus longues – elle compte deux pages, comme celles de Camus, Gide, Mauriac et Maurras, contre trois pour Sartre. À l'inverse, la place de Kessel et celle de Gary sont très réduites : Denis n'en cite aucun des deux ; Winock leur réserve deux brèves allusions biographiques, l'une sur leurs missions et leur rencontre à Londres pendant la Seconde Guerre mondiale²⁷, l'autre à propos du ralliement de Kessel à de Gaulle le 1^{er} juin 1958²⁸ ; Guérin n'évoque Gary que pour dire qu'il a reçu le soutien de Camus à ses débuts²⁹ et Laurence Bertrand Dorléac nomme Gary dans une parenthèse anecdotique de l'article consacré à la revue *Arts* du *Dictionnaire des intellectuels*³⁰. L'unique mention substantielle de l'un des deux auteurs est la notice, d'une page, dédiée à Kessel dans ce dernier ouvrage mais elle consacre l'image du noctambule qui « mène surtout une vie de plaisirs – jeu, alcool, femmes, drogues³¹ », où l'adverbe minore ses engagements intellectuels et littéraires, évoqués rapidement.

Si le statut de Malraux justifie le traitement dont il jouit, il ne faut pas minimiser pour autant les engagements intellectuels et littéraires de Kessel et de Gary. Adolescent dans les années 1930, ce dernier n'entre sur la scène intellectuelle et littéraire que dans le second moment de l'engagement, alors que ses aînés, qui ont contribué à animer la première période, sont toujours actifs, Kessel avec *Le Tour du malheur* (1950) et *Témoin parmi les hommes* (1956 et 1969), son cycle romanesque et le recueil de ses articles qui embrassent tous deux l'histoire du siècle, et Malraux avec ses écrits sur l'art dans les années 1950 et son cycle mémorial dans les années 1960-1970. L'engagement antifasciste des trois auteurs dans l'immédiat après-guerre et au-delà de la période sartrienne prolonge celui qui avait animé Kessel et Malraux dans les années 1930, avec

²⁷ Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, op. cit., p. 472.

²⁸ *Ibid.*, p. 655.

²⁹ Jeanyves Guérin, *Art nouveau ou homme nouveau*, op. cit., p. 210. Il est vrai que Gary ne se posant ni comme progressiste ni comme moderniste, il n'avait guère sa place dans l'ouvrage.

³⁰ Laurence Bertrand Dorléac, « *Arts* », dans Jacques Julliard et Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, op. cit., p. 106.

³¹ Olivier Wieviorka, « Joseph Kessel », dans Jacques Julliard et Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, op. cit., p. 779.

cependant une disparité entre la discrétion de Kessel sur la scène publique et les charges officielles de Malraux, militant gaulliste et ministre, et de Gary, diplomate.

Les combats de Malraux pendant l'entre-deux-guerres ont fait de lui une figure exemplaire, sinon la figure tutélaire, de l'intellectuel. En prenant la défense des Indochinois dans les journaux annamites³², en exigeant la libération de Dimitrov et de Thaelmann, emprisonnés par les nazis, et en animant comités antifascistes et congrès internationaux d'écrivains, il a mis son verbe et sa gloire d'écrivain au service de toutes les formes de l'intervention circonstanciée – dans la presse, à la tribune ou auprès des autorités. Entre 1933 et 1938, il est devenu le plus célèbre des compagnons de route du Parti communiste, bien qu'il ne lui ait consenti aucune inféodation idéologique. Son effacement sur la scène intellectuelle après la Seconde Guerre mondiale s'explique notamment par son choix de mener une carrière politique auprès du général de Gaulle. Le 28 mars 1958, il signe à son adresse un texte avec Sartre, Mauriac et Martin du Gard pour protester contre la censure et la torture en Algérie, mais c'est là l'une de ses rares interventions publiques d'après guerre³³. Redevenu ministre, Malraux n'évoque plus l'Algérie que pour dénier toute représentativité au F.L.N. et pour se faire l'écho des positions successives du chef de l'État, ce qui fait regretter à Brigitte Friang, son attachée de presse, gaulliste elle aussi, que sa « révérence confite, quasi agenouillée³⁴ » pour le Général l'ait conduit à garder le silence sur les exactions que l'armée française continuait à commettre et surtout à défendre avec la même vigueur l'Algérie française puis l'indépendance algérienne. Elle accuse même Malraux d'avoir « maquill[é] sa mémoire [et] reconstrui[t] ses souvenirs³⁵ » lorsqu'il prétendait avoir influencé de Gaulle en ayant plaidé pour l'indépendance. Pendant toute sa période gaulliste, Malraux répond aux intellectuels qui l'accusent d'avoir renié ses engagements pour se mettre à la botte d'un régime fasciste, qu'il est resté cohérent et que ce sont les communistes, opprimés avant guerre, qui ont changé pour se muer en oppresseurs. Dès lors, son antisoviétisme d'après guerre prolonge son antifascisme des années 1930, ce

³² Critiquant le fait que l'administration privilégie les intérêts des colons au détriment de la modernisation du pays, Malraux réclamait que la France accorde les mêmes droits aux colons et aux indigènes pour que son entreprise missionnaire se poursuive durablement en Indochine.

³³ Il n'a par exemple jamais pris position publiquement sur la guerre d'Indochine (1946-1954), alors qu'il avait soutenu les nationalistes révolutionnaires indochinois dans un article intitulé « S.O.S », publié dans *Marianne*, le 11 octobre 1933, et qu'il avait dressé un bilan de la colonisation sans concession dans sa « Réponse aux 64 », parue dans le n° 28 de *Commune*, en décembre 1935, p. 410-416.

³⁴ Brigitte Friang, *Petit tour autour de Malraux*, Paris, Éditions du Félin, 2001, p. 121. Il s'agit de la version revue et augmentée d'*Un autre Malraux*, Paris, Plon, 1977, publié un an après le décès de Malraux.

³⁵ *Ibid.*, p. 145. Compte tenu de la violence du propos, il est permis de se demander si de tels passages auraient paru du vivant de l'ancien ministre qui, en dépit de ses silences et de sa défense de la politique gaullienne en Algérie, agit pour que Genet puisse représenter *Les Paravents*, pièce violemment antimilitariste, et intervint en faveur de militants algériens injustement traités.

qui le conduit, comme Aron et Camus, à dénoncer clairement le totalitarisme du régime soviétique. Parce qu'il s'est distingué en outre par son action militaire et par sa pratique de la littérature engagée bien avant que Sartre la théorise, Malraux affiche son mépris pour les formes d'engagement que son cadet préconise, en le visant sans le nommer dans *Antimémoires* : « depuis 1936, qu'ont fait ces intellectuels qui n'ont cessé de se réclamer de l'action [...] ? Des pétitions³⁶ ». Marqué par son combat contre le fascisme les armes à la main en Espagne et dans la Résistance, Malraux est convaincu que le mode d'action privilégié des intellectuels, dont il se distingue désormais, est inefficace et anachronique, aussi renvoie-t-il Sartre et ses camarades pétitionnaires à leur militantisme dépassé³⁷.

C'est quasiment dans les mêmes termes que Gary récuse le statut d'intellectuel sartrien. Dans *La nuit sera calme* (1974), il affirme en effet : « Je ne pétitionne pas, je ne brandis pas, je ne défile pas³⁸ ». Nombreux sont les textes qui peignent le militant et le protestataire comme des imposteurs ou des hypocrites, ce qui vaut à Gary une image injuste de réactionnaire : dans *Tulipe* (1946) et *L'Homme à la colombe* (1958), le gréviste de la faim se sustente pour soutenir son combat ; dans *Les Mangeurs d'étoiles* (1966) et *Adieu Gary Cooper* (1969), son idéalisme amène la jeunesse américaine à défendre un dictateur sanguinaire et une révolution marxiste attrape-tout ; et, dans *Chien blanc* (1970), les libéraux de Hollywood mettent en scène leur charité pour les Noirs. Le cynisme avec lequel Gary désavoue les intellectuels est animé par son amer désenchantement, celui d'un « croyant désabusé³⁹ », selon la formule de Jean-Marie Catonné. Démocrate et idéaliste lui-même, il préfère, comme Malraux, l'action sur le terrain – celle-là même à laquelle Sartre n'a guère contribué⁴⁰ – à l'idéalisme militant

³⁶ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 96.

³⁷ Des *Conquérants* à *L'Espoir*, des *Noyers de l'Altenburg* à « *Non* », les personnages d'intellectuels qui peuplent les romans de Malraux ne se contentent pas de pétitionner, ils agissent. Contrairement à ce que Sartre entend par ce mot, leur action les conduit à prendre les armes pour l'avènement de la Révolution chinoise, pour la défense de la République espagnole ou dans les combats de la Résistance française. Le mot d'ordre qui unit ces personnages pourrait être la maxime tirée des *Noyers de l'Altenburg* : « L'homme est ce qu'il fait » (*op. cit.*, p. 659). Pour un portrait type de l'intellectuel tel qu'il apparaît dans *L'Espoir*, voir Jeanne-Marie Baude et Suzanne Cornand, « *Intellectuel(s)* d'après le *Trésor de la Langue Française* (1920-1940) », dans Danièle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail (dir.), *Intellectuel(s) des années trente : entre le rêve et l'action*, Paris, CNRS, 1989, p. 27-59.

³⁸ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 86.

³⁹ Jean-Marie Catonné, « La farce idéaliste », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 40.

⁴⁰ Sartre avait certes créé le réseau « Socialisme et liberté » bien avant que Malraux ne s'engage dans la Résistance mais, confidentielle et brouillonne, l'organisation n'était restée active que d'avril à octobre 1941. Pour Gary, engagé tout au long de la guerre au sein des F.A.F.L., et pour Malraux, impliqué dans les combats de la Libération en 1944-1945, c'était bien peu comparable avec les risques qu'ils avaient pris les armes à la main. D'autant plus que Sartre se fit réellement connaître sur la scène littéraire pendant l'Occupation – *L'Être et le Néant* et *Les Mouches* ayant reçu l'imprimatur allemand en 1943 –, tandis que Malraux avait tenu à publier *Les Noyers de l'Altenburg* en Suisse la même année et que Gary fit paraître

qui agit sur les foules au nom d'une idéologie. C'est pourquoi Morel, le héros des *Racines du ciel*, ne se contente pas de faire signer la pétition qu'il a rédigée pour alerter l'opinion internationale sur le sort tragique des éléphants. Prenant la brousse comme il avait pris le maquis, il se livre à de spectaculaires coups de main contre les chasseurs et les braconniers, prolongeant ainsi l'engagement qu'il avait pris dans la Résistance. À l'image de son créateur, le personnage adopte l'attitude de l'irrégulier⁴¹ et du franc-tireur, chère à Camus⁴². Appliqués à Gary, ces deux termes à connotation militaire signifient qu'il choisit ses combats et ne se met pas en ordre de marche au moindre appel des professionnels de l'indignation. Solidaire et solitaire à la fois, le romancier s'affranchit de toute tutelle pour mener ses combats éthiques et littéraires comme il l'entend. Parce qu'il se considère comme « un minoritaire-né⁴³ », il se tient à l'écart des manifestations collectives et des groupes constitués, rejetant aussi bien la démonstration de force gaulliste du 30 mai 1968 – à laquelle Malraux participe en tête de cortège⁴⁴ – que la bipartition du champ littéraire après guerre. Dans son essai-pamphlet *Pour Sganarelle* (1965), Gary fustige les chefs de file de la littérature engagée et ceux du nouveau roman, indiquant clairement qu'il ne se reconnaît dans aucune école et dans aucun mouvement. Bien qu'il fréquente Aron, Camus ou Malraux, il s'exclut de lui-même de la confrérie des intellectuels. Gary partage en outre les analyses exposées dans *L'Opium des intellectuels* et dans *L'Homme révolté* à l'encontre des communistes, dont il a pu apprécier, lorsqu'il était en poste à Sofia après la guerre – « l'équivalent pour lui du voyage en URSS dans les années Trente », écrit Julien Roumette –, le dévoiement idéologique, dont *Le Grand Vestiaire* (1948), « son “retour d'URSS” »⁴⁵, porte la trace.

Les prises de position de Kessel sont plus rares encore. Il n'a rien du militant et, s'il participe à la création de la Ligue Internationale Contre l'Antisémitisme (LICA) en 1926, il cherche à rester effacé sur la scène publique. Comme Gary et Malraux, c'est

son premier roman, *Forest of Anger*, en Angleterre l'année suivante, avant que la version française soit publiée dans la France libérée de 1945 sous le titre *Éducation européenne*.

⁴¹ C'est le nom que Gary se donne dans la chronique qu'il tient dans *France-Soir*, entre septembre 1970 et juin 1972. Des extraits de ce « Journal d'un irrégulier » ont été publiés dans le Cahier de L'Herne consacré à Gary en 2005 (p. 186-190) avant d'être repris en volume sous le même titre : Romain Gary, *Journal d'un irrégulier*, Paris, L'Herne, 2007. Voir également *Littératures* [en ligne], « Les irréguliers : un autre après-guerre. Gary, Guilloux, Malaquais... », [mis en ligne le 15/12/2014], [consulté le 16/03/2018]. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/271>

⁴² « Le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur. » (Albert Camus, « Discours de Suède », dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1092).

⁴³ Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 205.

⁴⁴ Alors que la crise de mai est à son comble, le général de Gaulle reprend la situation en main le 30 en annonçant à la radio la dissolution de l'Assemblée nationale. À l'appel des gaullistes, l'allocution du Président est suivie d'une manifestation de soutien massive qui voit plusieurs centaines de milliers de personnes défiler sur les Champs-Élysées.

⁴⁵ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 85.

avant tout par l'action et dans son œuvre que Kessel prend parti. Il sort cependant quelquefois de sa réserve. À la Libération, il demande en vain la grâce de Georges Suarez, condamné à mort pour collaborationnisme, bien que leurs trajectoires opposées aient irrémédiablement séparé les deux amis qui avaient coécrit des portraits de grands noms de la III^e République pendant la campagne législative de 1924⁴⁶ et qui avaient dirigé *Gringoire* avec Horace de Carbuccia de 1928 à 1935⁴⁷. En 1947, il reproche à Henri-Georges Clouzot d'avoir tourné *Le Corbeau* pendant l'Occupation : bien qu'il trouve le film « remarquable⁴⁸ », Kessel ne pardonne pas au cinéaste de l'avoir réalisé grâce aux moyens financiers allemands ni d'avoir montré « une petite ville française sous les couleurs les plus hideuses », illustrant « la thèse allemande sur la pourriture de la France »⁴⁹ alors que les deux pays étaient en guerre. Plus tard, au crépuscule de la IV^e République, il apporte un soutien public à de Gaulle, alors qu'il n'a jamais voté, pas même pour le soutenir⁵⁰. Pendant la guerre d'Algérie, Kessel est cité comme témoin de la défense au procès de Georges Arnaud, son confrère et ami poursuivi en juin 1960 pour atteinte à la sûreté de l'État : Arnaud avait refusé de livrer Francis Jeanson, qui animait un réseau de soutien au F.L.N., et tous les participants de la conférence de presse clandestine à laquelle il avait été convié par Jeanson et qu'il avait relatée dans *Paris-Presse*. À cette occasion, Kessel défend fermement le secret professionnel et la protection des sources, fondements de l'activité journalistique en démocratie.

Si la fréquence et l'importance des engagements intellectuels des trois hommes sont propres à chacun, tous trois ont éprouvé la même « fringale d'action⁵¹ » que celle qui conduisit René Char à troquer sa plume contre une arme pendant l'Occupation. Ainsi l'engagement intellectuel de Malraux a-t-il trouvé son aboutissement logique et chronologique dans son action au service de la République espagnole pendant la guerre d'Espagne, avant que le *coronel* de l'escadrille España reprenne du service pour participer aux combats de la Libération sous le nom de colonel Berger. Hommes

⁴⁶ En vue des élections législatives du 11 mai 1924, Kessel et Suarez s'intéressent à Léon Blum, Léon Daudet, Aristide Briand, Charles Maurras, Édouard Herriot ou encore André Tardieu. Parus en trois livraisons dans *La Revue hebdomadaire* en avril, les articles sont publiés en volume par Gallimard avant même les élections sous le titre *Le Onze Mai*. À l'issue du scrutin, qui voit la victoire du cartel des gauches, Kessel et Suarez publient plusieurs articles dans la même revue qui donnent la parole aux députés battus et qui paraissent chez Gallimard sous le titre *Au camp des vaincus ou la critique du 11 Mai* (Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion, op. cit.*, p. 234-235).

⁴⁷ En 1928, le fondateur de l'hebdomadaire, Horace de Carbuccia, nomme Kessel directeur littéraire et Suarez directeur politique. Kessel rompt avec le journal, devenu ouvertement antisémite, en 1935. À cette date, pour la même raison, Gary cesse d'y envoyer ses textes après y avoir publié ses deux premières nouvelles : « L'Orage », le 15 février 1935, et « Une petite femme », le 24 mai 1935.

⁴⁸ Joseph Kessel, *L'Intransigeant*, 27 septembre 1947. Cité par Gilles Heuré dans la chronologie de Joseph Kessel, *Reportages, Romans, op. cit.*, p. 90.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90-91.

⁵⁰ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion, op. cit.*, p. 765.

⁵¹ René Char, *Feuillets d'Hypnos, op. cit.*, p. 11.

d'action plus qu'intellectuels, Kessel et Gary se sont tôt engagés dans les Forces Aériennes Françaises Libres, tandis que le premier avait déjà combattu dans l'aviation pendant la Grande Guerre.

Leur engagement gaulliste, hérité de leur expérience commune au cours de la Seconde Guerre mondiale, les rapproche encore, bien qu'il se soit manifesté de différentes façons. Kessel est resté attaché à la personne du Général. Son biographe rapporte qu'après sa rencontre avec de Gaulle en 1943, il est devenu « gaulliste pour la vie⁵² », à tel point que « tous ceux qui attaquaient le Général devenaient ses ennemis⁵³ ». Son hostilité se traduit cependant non par des éclats mais par des ruptures ou par un mépris muet. Gaulliste discret, Kessel n'a jamais assumé de responsabilités officielles et s'est toujours tenu à distance de la politique – pour laquelle il n'éprouvait que dégoût –, contrairement à Gary et à Malraux. Sollicité par de Gaulle, ce dernier occupa successivement les fonctions de conseiller technique (1945), de ministre de l'Information (1945-1946), de délégué à la propagande du R.P.F. (1946-1953), de ministre délégué à la Présidence du Conseil (1958), de ministre délégué chargé des projets ayant trait au rayonnement français (1958-1959) et de ministre d'État chargé des Affaires culturelles (1959-1969). Quant à Gary, il dut à la nécessité d'épurer la diplomatie et à son engagement dans la France libre de se voir offrir une carrière – plus modeste que celles de Claudel ou d'Alexis Leger, alias Saint-John Perse – à laquelle rien ne le destinait. Ainsi fut-il nommé tour à tour secrétaire d'ambassade à Sofia (1946-1947), membre de la direction Europe de l'administration centrale du ministère des Affaires étrangères (1948), secrétaire d'ambassade à Berne (1950-1951), porte-parole de la délégation française à l'O.N.U. (1952-1954), chargé d'affaires à La Paz (1956) et consul général de France à Los Angeles (1956-1961), avant d'être conseiller auprès du ministre de l'Information, Georges Gorse (1967-1968).

Au-delà de leurs fonctions au service de la France et du général de Gaulle, Gary et Malraux se distinguent du chœur des zéloteurs du gaullisme. Si, au temps du R.P.F. comme sous la V^e République, Malraux épouse la pensée politique du Général, il confère au gaullisme une dimension missionnaire. Il l'envisage comme une volonté au service de l'intérêt général et l'oppose au régime des partis, ces partis uniquement soucieux de préserver leurs intérêts particuliers et leurs avantages électoraux qui, de négociations en compromissions, négligent les intérêts de la France⁵⁴. Comme au temps

⁵² Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 573.

⁵³ *Ibid.*, p. 611.

⁵⁴ Cette aversion pour les partis est celle que le Général a éprouvée tout au long de la IV^e République. Jugeant que leurs antagonismes mettent en péril la stabilité du régime et l'union du pays, de Gaulle s'est

de la Résistance, il faut réaliser l'union nationale autour du général de Gaulle. Sur le plan international, la France doit retrouver sa grandeur et prendre la tête d'une troisième force agrégeant les civilisations anciennes construites sur l'art et l'esprit pour faire face à l'U.R.S.S. et aux États-Unis. Selon lui, la politique s'ennoblit avec de Gaulle mais les politiciens entravant l'action de cet homme de l'histoire, l'orateur et le ministre sont contraints de s'impliquer dans des querelles partisans pour défendre l'idéologie et le régime gaullistes face aux socialistes et aux communistes. Le caractère politique et doctrinal du gaullisme de Malraux entame ainsi la vision métaphysique qu'il en a.

Gary oppose lui aussi une mystique au matérialisme des professionnels de la politique mais sa position est plus originale que celle de Malraux car, en irrégulier du gaullisme, il reste hors du sérail. N'étant astreint à aucun devoir de réserve – quand Malraux doit orchestrer la propagande du Général et respecter la solidarité gouvernementale –, il préfère au gaullisme de gouvernement un gaullisme anachronique et romantique, tout entier fondé sur son attachement au chef de la France libre. Pastichant la formule liminaire des *Mémoires de guerre*, Gary affirme qu'il « s'est fait une certaine idée du général de Gaulle, comme le général de Gaulle “se fait une certaine idée de la France”⁵⁵ ». C'est pourquoi il n'a que mépris pour le gaullisme politique dont les manœuvres transforment de Gaulle en « produit politique de consommation courante⁵⁶ », souillant l'idéal que représente le gaullisme historique qu'il admire. Indépendant, Gary se signale par son américanophilie et, dans *La nuit sera calme*, il exprime le profond dédain que les barons gaullistes lui inspirent. L'influence de sa voix aux États-Unis incite toutefois Pompidou et Malraux, alors respectivement directeur du cabinet du Général et ministre délégué à la présidence du Conseil, à lui commander un article sur de Gaulle à l'automne 1958. Publié le 8 décembre 1958 dans *Life magazine* sous le titre « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », ce texte gagne au Président français les faveurs de l'opinion américaine⁵⁷. Ainsi Gary a-t-il contribué,

ingénié à se placer au-dessus des partis. À sa suite, Malraux, qui fut chargé de la propagande au sein du R.P.F., se garde bien de considérer sur le même plan que les formations politiques traditionnelles le R.P.F. (Rassemblement du Peuple Français) et l'U.N.R. (Union pour la Nouvelle République), ces partis gaullistes qui ne disent pas leur nom, alors que leur ambition œcuménique de rassembler et d'unir ne saurait masquer que le premier a servi à de Gaulle de « machine de guerre contre la IV^e République » (Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 116) et que le second a été l'« auxiliaire du pouvoir » (*ibid.*, p. 293) pendant qu'il présidait la V^e République. Pour plus de détails sur cette question, voir ci-dessous « Défense et illustration du général de Gaulle », p. 394-420.

⁵⁵ Romain Gary, « Gaulliste inconditionnel », *Le Monde*, 23-24 juin 1969, p. 6.

⁵⁶ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁷ Kerwin Spire, « Romain Gary, franc-tireur du gaullisme ? », *Littératures* [en ligne], « Les irréguliers : un autre après-guerre. Gary, Guilloux, Malaquais... », n° 70, 2014, [mis en ligne le 15/12/2014], [consulté le 16/03/2018]. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/285>

de façon bien plus marginale que Malraux, à la propagande politique du Général. Tous deux ont donc composé avec l'idée exemplaire du gaullisme qui était la leur.

Gaulliens plus que gaullistes cependant, Gary et Malraux manifestent une fidélité sans faille à de Gaulle en ne souhaitant pas que le gaullisme lui survive. Ils méprisent ceux qui sont restés dans le jeu politique après l'échec du R.P.F. et le retrait du Général pour devenir politiciens de métier, alors que Gary a toujours refusé de briguer un mandat électif et que Malraux a démissionné avec de Gaulle en 1946 et en 1969. Si le Général n'est pas parvenu à réaliser le rêve de Nehru de « spiritualiser la politique⁵⁸ » rapporté par Malraux, Gary se réjouit qu'à sa mort « il ne reste plus une trace de politique à ses semelles » et qu'il entre définitivement dans l'histoire, « libéré enfin de toute médiocrité », pour n'être plus que le libérateur de la patrie, rendu « pour toujours »⁵⁹ aux Français libres.

En dépit de leur conception originale du gaullisme, Gary et Malraux ont passé pour les thuriféraires du Général et les écrivains du régime. Ils ont certes défendu les réformes engagées par de Gaulle comme la restauration de l'État, la décolonisation ou la création de la Sécurité sociale⁶⁰, mais il faut bien se garder de confondre les prises de position du ministre, du diplomate et même de l'écrivain avec une inféodation quelconque de la littérature à leur engagement antifasciste ou gaullien. Même si le corpus romanesque comprend plusieurs personnages gaullistes et si de Gaulle apparaît parfois lui-même dans certains romans⁶¹, l'absence de toute marque d'allégeance au Général dans *Éducation européenne* et dans *Les Cerfs-volants* – comme dans *L'Armée des ombres* – et la place faite à la résistance intérieure dans ces deux romans ainsi que dans *Antimémoires* et *Oraisons funèbres* interdisent de les lire comme des œuvres au service du grand homme. Les textes factuels sont bien émaillés quelquefois de résistancialisme gaullien – "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" notamment⁶² – ou de gaullisme politique – *Antimémoires* est écrit par un ministre en exercice et « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France » par un diplomate en poste –, mais ce ne sont pas de simples textes de circonstance. Contrairement aux discours et aux articles que les deux hommes n'ont pas réunis en volume parce qu'ils s'inscrivaient dans une croisade purement politique, les textes du corpus s'affranchissent de leur époque en dépassant littérairement l'éloge du Général. Dès lors,

⁵⁸ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁹ Romain Gary, « De Gaulle est à nous Français libres et cette fois pour toujours », *France-Soir*, « Journal d'un irrégulier », 27 novembre 1970, p. 7.

⁶⁰ Voir ci-dessous « Défense et illustration de l'action gaullienne », p. 401-420.

⁶¹ Voir ci-dessous « Mettre le gaullisme en fiction », p. 420-436.

⁶² Voir ci-dessus « La tentation épique », p. 186-187.

distinguer un moment communiste et un moment gaulliste dans l'œuvre de Malraux et faire de Gary et de Kessel des auteurs gaullistes manque de pertinence car cette lecture biographique calque les sympathies politiques du citoyen sur l'œuvre de l'écrivain et en déforme le propos. Malgré une propension parfois marquée à la propagande⁶³, aucun texte du corpus ne se laisse réduire à sa portée militante. Il faut distinguer l'homme public et l'écrivain, la biographie et l'œuvre.

1.3. Trois écrivains engagés du bon côté qui refusent le roman à thèse

Bien que Malraux ait publié deux romans à thèse, il n'a jamais subordonné l'écriture littéraire à un discours idéologique. Il y a certes une différence de degré entre le monologique *Temps du mépris* et *L'Espoir*, que Susan Suleiman qualifie de roman à thèse « dialogisé⁶⁴ », mais ni l'un ni l'autre ne s'apparentent à des tracts politiques. *Le Temps du mépris* n'est sans doute pas du meilleur Malraux et son message univoque a conduit l'auteur à le désavouer rapidement, mais ce roman comporte des scènes où la métaphysique l'emporte sur les considérations politiques du moment. Lorsque l'avion qui transporte Kassner hors d'Allemagne est pris en pleine tempête, la propagande cède la place à l'affrontement si cher à l'auteur de l'homme à son destin, matérialisé ici par les forces cosmiques – le vent, les nuages, la grêle et le cyclone qui menacent l'avion – et par les lignes de vie qui prennent « la figure d'un destin⁶⁵ » sur la paume du héros.

Dans *L'Espoir*, le pragmatisme conduit Malraux à défendre la thèse stalinienne de l'efficacité, mais le dialogisme empêche d'y lire une apologie du communisme. Outre que les voix des socialistes, des anarchistes et des catholiques se font entendre dans le camp républicain, la prépondérance des communistes est relativisée. Attignies et Manuel n'ont rien du parfait stalinien, contrairement à Pradas et Enrique, et les critiques à l'égard de la doctrine et des méthodes communistes sont formulées par plusieurs personnages. Le vieil Alvear refuse par exemple de troquer la « servitude économique » contre une « servitude politique, ou militaire, ou religieuse, ou policière »⁶⁶, renvoyant dos à dos le conservatisme franquiste et la révolution stalinienne, tout aussi liberticides. Suleiman voit donc deux thèses dans le roman : la « nécessité de la lutte contre le fascisme », qui implique une bipolarisation des valeurs et qui s'apparente au « “bon” choix » puisqu'il ne fait aucun doute que les républicains ont raison contre les

⁶³ Voir ci-dessus « Le mythe au risque de la propagande », p. 194-208.

⁶⁴ Susan Robin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 140-150.

⁶⁵ André Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 824. La tempête occupe le chapitre VI, p. 818-825.

⁶⁶ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 275.

franquistes ; la « nécessité de la discipline afin de gagner la lutte »⁶⁷, illustrée par le passage de l'illusion lyrique à l'exercice de l'apocalypse et incarnée par l'apprentissage exemplaire positif de Manuel. Le didactisme est cependant évité parce que la thèse de l'efficacité est problématique : Garcia reconnaît à contrecœur qu'elle doit primer sur toute autre considération⁶⁸ et Manuel, conscient de ce qu'il lui sacrifie⁶⁹, n'envisage pas la guerre et l'affrontement antagonique comme absolus. Le finale du roman invite en effet à dépasser les circonstances qui ont fait de lui un chef : « Un jour il y aurait la paix. Et Manuel deviendrait un autre homme, inconnu de lui-même⁷⁰ ». Dans ces conditions, il découvre que certaines choses importent plus que la guerre juste. Son éveil, par l'art, au destin lui confère une complexité qui le rapproche des autres personnages malruciens : la musique de Beethoven lui fait prendre conscience « pour la première fois [...] de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur terre – la possibilité infinie de leur destin⁷¹ ». Parce que son personnage échappe au monolithisme et éprouve le caractère tragique de la condition humaine, *L'Espoir* s'affranchit des règles du roman à thèse et ne s'arrête pas à la contingence de l'événement qu'il relate. Malraux n'assigne donc pas une fonction purement utilitaire à la littérature.

Le constat vaut également pour la partie du corpus fondée sur la dénonciation du nazisme et sur la peinture de la Résistance. Les sympathies et les antipathies des auteurs ont beau être aisément identifiables dans *La Passante du Sans-Souci*, *L'Armée des ombres*, *Éducation européenne*, « *Non* » ou *Les Cerfs-volants*, on ne peut qualifier ces œuvres de romans à thèse et encore moins les réduire à une apologie du gaullisme. Ce qui distingue Kessel et Gary du fondateur des *Temps modernes*, c'est qu'ils se situent sur le terrain des valeurs morales et non sur le plan idéologique. Lorsque Gary répond à Sartre dans *Pour Sganarelle* que l'« art pose des questions qu'il ne formule pas », c'est pour affirmer que « le Louvre a plus fait pour l'Afrique que les romans les plus scrupuleusement “engagés” »⁷². La littérature, comme l'art en général, ne saurait avoir d'autre efficacité que symbolique. Elle imprègne mieux les consciences et agit

⁶⁷ Susan Robin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 149.

⁶⁸ À Magnin lui demandant ce qu'il pense des communistes, Garcia répond : « Mon ami Guernico dit : “Ils ont toutes les vertus de l'action – et celles-là seules.” Mais en ce moment, c'est d'action qu'il s'agit » (André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 427). Garcia sacrifie les valeurs éthiques, qu'il juge pourtant supérieures, à l'efficacité qui, seule, peut conduire à la victoire.

⁶⁹ En bon communiste, Manuel accepte que la discipline le transforme en profondeur : « il n'est pas un des échelons que j'ai gravis dans le sens d'une efficacité plus grande, un commandement meilleur, qui ne m'écarte davantage des hommes » (*ibid.*, p. 347).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 433.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Romain Gary, *Pour Sganarelle* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 102.

davantage sur les mentalités lorsqu'elle ne tient aucun discours idéologique et qu'elle n'a aucune « volonté de prouver⁷³ », comme l'écrit Malraux dans la préface du *Temps du mépris*. C'est pourquoi Gary dénonce les limites de l'engagement dans *Lady L.* (1963), où la maîtresse délaissée qui donne son nom au roman se venge d'un amant qui lui a préféré l'humanité. Aveuglé par son amour désincarné pour une entité abstraite, Armand représente cet idéalisme qui conduit au totalitarisme à force de « rendre l'idée de l'homme plus précieuse que l'homme lui-même, ouvrant ainsi la porte à toutes les inhumanités⁷⁴ ». Parce que son engagement n'est pas concret comme celui de Janek ou de Morel qui combattent les armes à la main, Armand n'est pas libre et son emprisonnement moral est matérialisé à la fin du roman par l'enfermement physique dans un coffre auquel le contraint Lady L., comme si Dame Littérature se débarrassait ainsi de la part aliénante de l'engagement. Conscient que la littérature ne peut changer le monde⁷⁵, Gary ne l'envisage pas comme autonome pour autant car il oppose son action culturelle à ce que le réel et l'histoire ont d'irréversible. C'est pourquoi il accorde une place si importante à l'imaginaire⁷⁶, qui permet de se défendre contre les agressions de l'histoire.

Le refus de la littérature engagée ne constitue cependant pas un appel au désengagement, contrairement à ce que pourraient laisser penser certains silences. Outre que *L'Espoir* occulte totalement l'éradication du P.O.U.M. et les procès de Moscou⁷⁷, aucun des trois auteurs ne fait de la guerre d'Algérie un sujet de roman ou de reportage. Ce conflit est le véritable point aveugle de leur œuvre, comme si cette guerre d'indépendance aux allures de guerre civile était ineffable pour d'anciens combattants décorés. Kessel choisit de ne pas aller sur place et de se taire, il n'a donc rien à raconter,

⁷³ André Malraux, préface du *Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 776.

⁷⁴ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op. cit.*, p. 333. C'est exactement ce que dénonce Camus dans *La Peste* par l'intermédiaire du personnage de Tarrou qui, engagé dans un combat humaniste dont il espère qu'il éradiquera toute condamnation à mort, refuse que ce combat repose sur le meurtre de ses adversaires. Ayant « renoncé à tuer », Tarrou s'est condamné à un « exil définitif » qui laisse le soin aux « autres [de faire] l'histoire » (Albert Camus, *La Peste*, *op. cit.*, p. 229).

⁷⁵ « Les livres ne font jamais le poids... *Guerre et Paix* – en prenant le sommet – a fait tout pour la littérature mais rien contre la guerre... » (Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 88-89). Sartre lui-même en avait convenu, dans les mêmes termes : « En face d'un enfant qui meurt [de faim], *La Nausée* ne fait pas le poids. » (Interview accordée à Jacqueline Piatier à l'occasion de la parution des *Mots*, *Le Monde*, 18 avril 1964, p. 13).

⁷⁶ Voir ci-dessous « L'imagination », p. 535-541.

⁷⁷ Seul un projet de second roman sur l'Espagne auquel Malraux travailla en 1945 évoque les procès de Moscou (« J'y suis allé trois fois, au dernier procès », André Malraux, « [LE 14 JUILLET À BANYULS] », appendice à *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 609) et l'épuration menée par la Guépéou (« Dans la maison que j'habitais, il n'y avait guère que des intellectuels et des chefs militaires. On a dû interrompre le service de nuit de l'ascenseur : dès qu'ils l'entendaient, presque tous les locataires croyaient que la Guépéou venait les chercher. Ça les rendait fous. », *Ibid.*, p. 606). Ce roman n'a jamais été terminé.

ni en reportage ni en volume⁷⁸. Malraux réduit la guerre d'Algérie à la même portion congrue que la guerre d'Espagne dans *Le Miroir des limbes*, où ne sont mentionnées que très ponctuellement la crise de 1958 qui ramène de Gaulle au pouvoir⁷⁹ ou la torture – que Clappique désigne par un euphémisme ironique⁸⁰ et que Malraux distingue de la déshumanisation subie par les déportés⁸¹ – mais c'est moins pour rendre compte de la situation algérienne que pour enrichir le portrait de l'homme providentiel et pour revenir à l'un de ses thèmes favoris⁸². Quant à Gary, après avoir défendu à l'O.N.U. et au consulat de Los Angeles les positions de la France qui n'étaient pas toujours les siennes, il se garde d'évoquer une guerre à laquelle participent en tant qu'occupants nombre de ses anciens camarades de la France libre naguère libérateurs.

En dépit de ces silences et même si Kessel, Malraux et Gary n'ont pas toujours été clairvoyants en tant que citoyens – que l'on songe à la brève séduction exercée par Pétain sur Kessel aux premiers mois de l'Occupation, au manque de discernement de Malraux lorsqu'il envisage un divorce qui rendrait à son épouse née Goldschmidt un nom éminemment dangereux en 1941 ou à l'intervention de Gary pour que soit censuré *Les Sentiers de la gloire* (1957), le film de Kubrick lui semblant viser l'armée française en pleine guerre d'Algérie⁸³ –, on ne lit aucune compromission regrettable dans leurs œuvres. La façon dont ils traitent l'événement historique montre en effet que, comme écrivains, tous trois ont le sens de l'histoire car ils présentent les faits avec acuité et ils s'engagent toujours du bon côté, non pas au sens où l'adjectif désigne le choix dicté par l'écrivain à thèse, mais parce qu'on les trouve dans le camp de ceux dont l'histoire reconnaît le bon droit : républicains espagnols écrasés par le fascisme, victimes de la barbarie nazie réfugiées en France, résistants combattant l'occupant.

⁷⁸ Fasciné par le colonel Bigeard, en qui il voyait un authentique aventurier, Kessel le rencontra à Bône en mai 1956 et fit du futur acteur de la sinistre bataille d'Alger un portrait élogieux dans deux articles, pour *Paris-Press* en mai et pour *France-Soir* en juillet 1956, dont aucun ne prend position sur les opérations en cours qui ne sont d'ailleurs pas évoquées. En cela, Kessel est fidèle à son habitude d'évacuer les questions politiques qui soutiennent les guerres ou les engagements partisans. Dans un tout autre contexte, son amitié et son admiration pour Mermoz lui font envisager avec une certaine complaisance son engagement dans les Croix-de-Feu, ligue d'extrême droite, et dans le Parti Social Français, conservateur et nationaliste, tous deux dirigés par le colonel de La Rocque, mais sa biographie de l'aviateur célèbre avant tout le héros de l'Aéropostale (Joseph Kessel, *Mermoz*, Paris, Gallimard, 1938).

⁷⁹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 103-108 et 114-117.

⁸⁰ Clappique parle « de quelques tendres interrogatoires en Algérie » (André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 315).

⁸¹ Malraux dit à Edmond Michelet : « vous avez subi quelque chose qui n'a existé ni en Russie, ni en Algérie, ni en Italie, quelque chose qui me semble tenir à la nature même du nazisme. Il s'est agi de vous faire perdre l'âme, au sens où l'on dit : perdre la raison » (*ibid.*, p. 475).

⁸² Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 157-158.

⁸³ Voir Laurent Véray, « Des sentiers peu glorieux », *Le Magazine littéraire*, « Romain Gary. Ses faces cachées », n° 577, mars 2017, p. 85. L'auteur, qui évoque « un climat de suspicion sinon de paranoïa », écrit que « Gary a sans doute vu le film de Kubrick comme faisant partie d'une série d'actions orchestrées contre la France », ce qui explique qu'il ait « fait passer la raison d'État avant la liberté d'expression ».

Kessel alerte très tôt sur les dangers de l'idéologie nazie dans ses reportages sur les élections allemandes de 1932⁸⁴ et, dans *La Passante du Sans-Souci* quatre ans plus tard, sur l'inhumanité du régime hitlérien qui persécute les Juifs, emprisonne les opposants politiques et provoque l'émigration de milliers de réfugiés, ce qui lui vaut d'être mis à l'index sur les listes Otto dès 1940, quelques mois avant que, dans *Les Maudru*, il écrive sur la nécessité de s'engager dans la Résistance. Parce que son métier de reporter l'a habitué à décrypter l'actualité, il apparaît comme un pionnier dans ses engagements, contredisant ainsi l'affirmation de son ami Charles Gombault qui ne lui reconnaît « aucun jugement politique⁸⁵ ». Il a beau ne faire aucun cas des questions politiques en matière de gouvernement ou dans la conduite d'une guerre, sa capacité d'observation et sa faculté d'analyse ne lui permettent pas moins de saisir rapidement la portée des événements et d'en déchiffrer les enjeux. C'est pourquoi même dans "Les francs-tireurs de Barcelone", où le reporter ne cache pas que l'inorganisation de l'insurrection le déçoit au point de l'empêcher de prendre parti pour les opprimés, Kessel anticipe l'écrasement de la révolte.

De manière comparable, son activité de diplomate a conduit Gary à observer le monde de près pendant la Guerre froide et à aiguiser ce sens politique qui lui fait opposer l'idéalisme combattant des résistants au matérialisme mortifère des nazis de son premier à son dernier roman. Son traitement de la décolonisation et sa critique très vive de l'O.N.U. témoignent également de sa clairvoyance. Dans *Les Racines du ciel*, il met la question de l'indépendance des pays africains en perspective avec le contexte géopolitique des années 1950. La position tiers-mondiste défendue par Waïtari a été définie lors de la conférence de Bandung⁸⁶ (1955), puis incarnée par Nkrumah et Kenyatta, les pères de l'indépendance du Ghana (1957) et du Kenya (1963), plusieurs fois cités dans le roman. Elle implique une conception machiavélique et nationaliste du pouvoir que Gary abhorre et qu'il entend exposer à l'O.N.U. par « les nouveaux Napoléon noirs, les nouveaux Mussolini de l'Islam, les nouveaux Hitler d'un racisme à rebours⁸⁷ ». Porte-parole du diplomate, le romancier affirme que les dérives du colonialisme ne sont pas l'apanage des nations occidentales car, pourvu qu'on leur en donne les moyens, les dirigeants doctrinaires du tiers-monde peuvent être tout aussi

⁸⁴ Joseph Kessel, "Les Forgerons du malheur" et "La Marée brune", *Témoin parmi les hommes*, t. II, *op. cit.*, p. 75-103 et p. 161-187.

⁸⁵ Propos rapporté par Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 436.

⁸⁶ Prélude à la décolonisation, cette conférence réunit en Indonésie trente pays d'Asie, d'Afrique et du Moyen-Orient qui déclarent ne s'aligner ni sur les États-Unis ni sur l'U.R.S.S. Face à ces deux blocs, ces pays forment le tiers-monde et condamnent le colonialisme et l'impérialisme.

⁸⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 119.

dangereux pour les peuples⁸⁸. C'est pourquoi dans la note liminaire de l'édition originale, Gary alerte sur le fait qu'« il n'est que trop facile de disposer d'un peuple au nom du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes⁸⁹ ». En reprenant la rhétorique tiers-mondiste pour la retourner, il montre que le combat pour l'indépendance risque de mener à la tyrannie. Outre qu'il annonce que le tiers-mondisme prépare l'émergence des tyrans à venir, le roman est prémonitoire lorsqu'il évoque l'influence grandissante de l'Islam en Afrique, au détour de l'alliance passée par Waitari avec le Conseil de la Ligue Arabe. Lorsque Gary fait dire au délégué du C.L.A. que l'« Afrique islamisée ser[a] dans le monde une force irrésistible⁹⁰ », il dénonce la vocation conquérante de cette conversion dont les attaques islamistes menées au Nigéria, au Cameroun ou au Mali dans les années 2010 sont les héritières. Dans ce contexte, l'impuissance des Nations Unies à endiguer le nationalisme et le despotisme relève pour Gary de l'hypocrisie car l'institution – moins soucieuse « de résoudre les problèmes que de durer plus longtemps que ceux-ci⁹¹ », comme il l'écrit dans *L'Homme à la colombe*, roman satirique qu'il signe d'un pseudonyme en 1958 alors qu'il est en poste à Los Angeles – ne fait absolument rien pour les décourager, « parce que les affaires intérieures d'un État, c'est sacré⁹² ». Pour Gary, il est malhonnête de prétendre défendre les Droits de l'Homme en refusant d'intervenir dans les pays qui les bafouent et en laissant périr leurs représentants à la tribune des Nations Unies.

Cette faculté de lire les événements au moment où ils se déroulent est cependant inégalement partagée par les trois écrivains. Alors qu'il a longtemps cru à la victoire républicaine en Espagne, Malraux a occulté la défaite qui se préparait dans *L'Espoir* et *Sierra de Teruel*. À l'inverse, *Antimémoires* et *Oraisons funèbres*, qui présentent la Résistance comme une force tôt indispensable, ne témoignent pas du fait qu'il a tardé à croire en ses chances de contribuer à libérer le pays. Bien qu'aléatoire, la clairvoyance de Malraux manifeste toutefois une réelle compréhension des enjeux des événements auxquels il a pris part. Il sent par exemple que la guerre d'Espagne annonce un autre conflit, comme il le fait écrire à Shade dans *L'Espoir* : « Le destin lève son rideau de fumée pour la répétition générale de la prochaine guerre ; compagnons américains, à bas l'Europe⁹³ ! » Il est significatif que ces mots apparaissent dans le seul article du reporter

⁸⁸ Voir Jeanyves Guérin, « *Les Racines du ciel* : Romain Gary et la mythologie tiers-mondiste » et Kerwin Spire, « L'écrivain-diplomate devant la décolonisation », dans Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 109-120, 121-133.

⁸⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.

⁹⁰ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 312.

⁹¹ Fosco Sinibaldi (Romain Gary), *L'Homme à la colombe* [1958], Paris, Gallimard, 1984, p. 28.

⁹² Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 166.

⁹³ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 329.

reproduit dans le roman. Malraux met sous la plume de son personnage de journaliste son analyse visionnaire : déchiré par une lutte entre les démocraties et le fascisme, le Vieux Continent ne peut que susciter la répulsion de l'Amérique et sa volonté de ne pas interférer dans les affaires européennes. C'est très exactement ce qui se produira pendant la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ne prenant pied en Europe qu'en 1944. Non content d'annoncer le second conflit mondial, Malraux prophétise également ce qui attend les républicains défaits, par la voix de Manuel haranguant une troupe démoralisée qui renâcle à aller défendre Madrid : « Il ne s'agit pas [...] d'accepter la victoire de Franco, avec la trouille pendant vingt ans, à la merci d'une dénonciation de la putain, de la voisine ou du curé⁹⁴. » En dépit du fait que l'issue de la guerre est encore incertaine à la parution du roman, l'atmosphère délétère ainsi évoquée témoigne de la lucidité de Malraux qui connaît, depuis ses voyages en U.R.S.S. et en Allemagne, le fonctionnement d'un régime totalitaire et qui sait que le peuple et l'Église, par crainte ou par intérêt, sont toujours prompts à collaborer durablement avec le pouvoir en place. En Espagne, la chape de plomb franquiste pèsera non pas vingt mais quarante ans.

1.4. Une littérature de combat entre histoire et mémoire

Ne se reconnaissant pas dans les impératifs sartriens, Kessel, Malraux et Gary ne refusent donc pas pour autant d'inscrire leurs œuvres dans l'histoire la plus immédiate pour informer le lecteur sur l'état du monde et influencer autant que possible sur le cours des événements. Comme *L'Espoir* et *Sierra de Teruel*, la version anglaise d'*Éducation européenne* et *L'Armée des ombres* dépassent la simple chronique pour mobiliser le lecteur en temps de guerre. La littérature apparaît alors comme un combat : appel à la lutte dans *L'Espoir* et dans *L'Armée des ombres*, elle est elle-même le moyen du combat dans *Éducation européenne*. Dans la mesure où ce roman a été écrit entre deux missions aériennes, Gary estime dans *La Promesse de l'aube* que « tout cela faisait partie d'un même combat, d'une même œuvre⁹⁵ ». Ancrée dans l'histoire immédiate, l'écriture est mise sur le même plan que la guerre et Gary affronte l'ennemi indifféremment dans son avion et à sa table : *œuvre* et *combat* sont pour lui synonymes.

Mais l'écriture apparaît également comme un combat en temps de paix. Dans *La Passante du Sans-Souci*, Kessel décrit la brutalité et l'arbitraire du système nazi pour que le régime hitlérien apparaisse au lecteur de 1936 sous son vrai jour. Il dénonce la fausse sécurité qu'éprouve le narrateur lorsqu'il refuse de prêter foi aux menaces que

⁹⁴ *Ibid.*, p. 229-230.

⁹⁵ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 373.

redoutent les émigrés allemands : « Même si j'étais un émissaire secret je ne pourrais rien contre vous. Nous sommes en France tout de même⁹⁶. [...] ils ne peuvent rien ici. Et ils ne vont pas machiner un enlèvement pour Elsa ou pour toi⁹⁷ ! », dit le narrateur au petit Juif estropié par des miliciens, qui lui répond : « D'ici, vous ne pouvez pas vous rendre compte, bien sûr⁹⁸ ». Parce que l'éloignement géographique ne doit aucunement justifier son ignorance, les autres personnages lui révèlent que le camp de concentration est bien plus qu'un simple lieu d'internement : terrorisée lorsqu'elle apprend l'arrestation de son mari, Elsa Wiener l'assimile à un « camp de mort⁹⁹ » et Michel, libéré grâce au sacrifice de son épouse, témoigne y avoir été « vraiment martyrisé¹⁰⁰ ». Le romancier invite ainsi à être plus circonspect sur les objectifs que poursuivent les nazis et sur les moyens qu'ils mettent en œuvre. Ces éléments doivent faire prendre conscience au narrateur – et à travers lui au lecteur français de 1936 qui pouvait encore considérer les nazis avec indulgence, par naïveté, par pacifisme ou par calcul politique – que le régime hitlérien est totalitaire et tortionnaire, de sorte que l'information historique incite le lecteur alerté sur la dangerosité du nazisme à se ranger dans le camp antifasciste. En dépit de la position des auteurs sur la littérature engagée, une telle démarche est engagée et engageante à la fois, deux ans avant la dérobade des accords de Munich et trois ans avant le déclenchement de la guerre.

Il en va de même lorsqu'une période de paix éloigne les œuvres de l'événement guerrier qu'elles relatent. En raison de la distance temporelle, il ne saurait être question pour l'écrivain de peser sur les faits, ce qui ne l'empêche pas de prendre position ou d'impliquer son lecteur. L'auteur se place alors sur le terrain de la mémoire et non sur celui de l'histoire. Ainsi Gary rappelle-t-il, à l'occasion de la cavale de Morel à la fin des *Racines du ciel*, que l'Église a « caché des collabos pendant la guerre ». L'accusation est placée dans la bouche d'un ecclésiastique, le Père Fargue, et par un retournement ironique dont Gary s'est fait une spécialité, le personnage intime aux missionnaires de « cacher un authentique résistant contre notre misérable condition »¹⁰¹ pour racheter quelque peu les compromissions de l'Église avec l'État français. Si le complément du nom donne au combat de Morel une portée métaphysique, le substantif lui-même ramène au contexte de la Seconde Guerre mondiale et réveille l'antagonisme entre résistants et collaborateurs, l'adjectif laissant entendre de quel côté penche le bon

⁹⁶ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 44.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 468.

droit. Le propos du Père Fargue a une dimension éthique qui rejoint les préoccupations des trois écrivains, prompts à défendre les opprimés et à placer leur œuvre à l'aune du combat moral opposant les forces antifascistes à la puissance totalitaire. C'est pourquoi plusieurs textes factuels en appellent eux aussi à la mémoire pour que le lecteur n'oublie ni les exactions nazies détaillées dans *Les Mains du miracle* ni le martyre des déportées retracé dans le discours de Chartres et qu'il se rappelle le courage des résistants invoqué dans *Oraisons funèbres* ou l'action du général de Gaulle pour le pays célébrée dans *Ode à l'homme qui fut la France*. Dans ces prises de position, on reconnaît la définition que Benoît Denis donne de la littérature engagée, cette littérature qui « pose en permanence la question éthique, en l'appliquant au fait littéraire lui-même¹⁰² ». De *La Passante du Sans-Souci* aux *Racines du ciel*, des *Mains du miracle* à *Oraisons funèbres*, le lecteur est invité à prendre parti pour les victimes des nazis et les défenseurs de la nature humaine, parce que l'arbitraire hitlérien est dénué de toute morale et que la cause de Morel et des résistants est juste.

Il est donc légitime de considérer que le corpus ressortit à la littérature engagée, même s'il n'impose ni point de vue gaullien ni vision du monde gaulliste, contrairement aux romans militants de Sartre, de Nizan ou d'Aragon, qui reposent sur une vision du monde stalinienne ou marxiste. Le souci constant des auteurs d'affronter leur œuvre à l'histoire, parfois la plus contemporaine, pour susciter l'indignation, la sympathie ou l'engagement du lecteur confère à leurs textes une dimension collective qui les rapproche de ce que la littérature engagée peut produire de meilleur dès lors qu'elle est dépouillée de tout parti pris idéologique. Kessel, Malraux et Gary ont évité les écueils du genre en ne sacrifiant ni la littérature ni la clairvoyance, en faisant les choix esthétiques les plus à même de rendre compte de la spécificité d'un événement donné et en dépassant les considérations politiques strictement contingentes par des expérimentations littéraires propres à rendre leurs œuvres universelles et atemporelles, à rebours de la littérature périssable prônée par le théoricien de l'engagement. Ces expérimentations qui font de l'écriture un vecteur de l'engagement invitent à considérer la façon dont les trois écrivains articulent leurs préoccupations politiques à des questions poétiques dans les textes fictionnels aussi bien que dans les textes factuels.

Livre politique signé par un ministre, *Antimémoires* se présente comme une œuvre littéraire résolument neuve dès son titre dont le préfixe indique que Malraux, ni autobiographe ni mémorialiste, ne révélera rien de sa vie privée et ne donnera pas sa vision du monde au prisme des événements dont il a été le contemporain. En

¹⁰² Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 33.

renouvelant l'écriture mémoriale, l'auteur ambitionne de dépasser le vécu et de révolutionner un genre qu'il estime condamné à l'anecdote pour montrer à la fois comment les grands hommes, au rang desquels il se compte, font l'histoire et comment l'art apparaît comme l'antidestin qui contrebalance le destin, que Malraux assimile à l'histoire. Dans *La Promesse de l'aube*, l'effacement des dates, des lieux et de toute chronologie rigoureuse peut être lu comme une mise à distance des événements historiques et des déplacements familiaux, mais il fait comprendre également que les individus sont ballottés dans le grand tourbillon de l'histoire au point qu'un aviateur aguerrri pris entre la France, l'Angleterre et l'Afrique pendant la Seconde Guerre mondiale n'a pas plus d'emprise sur sa vie en ces temps troublés qu'une mère et son jeune fils contraints de quitter l'Europe de l'est dans les années 1920.

Le brouillage des genres déjà étudié¹⁰³ rattache en outre des œuvres d'actualité à une tradition littéraire, ce qui a pour effet de les inscrire dans une lignée qui dépasse le moment historiquement situé de leur naissance. La construction des *Mains du miracle* selon les codes du roman d'espionnage, loin de réduire sa portée historique, rend la lecture des aventures du docteur Kersten plus prenante et, grâce à une identification accrue, fait mieux appréhender au lecteur les dangers mortels affrontés par le personnage et la noblesse de son engagement. Bien que Kessel présente Himmler et Kersten selon une axiologie clairement définie, le romanesque qu'il déploie est mis au service de l'information historique sans verser pour autant dans le didactisme. On retrouve ici la veine malrucienne des *Conquérants*, tout à la fois roman révolutionnaire et roman d'aventures, roman du révolutionnaire et roman de l'aventurier. Dans *Les Conquérants* en effet, le thème de la révolution et le discours révolutionnaire sont soutenus et dépassés par la place conférée à l'aventure. Les personnages de Kessel et de Malraux sont des aventuriers à la fois parce que le récit les place dans des situations romanesques propres au roman d'aventures et parce qu'ils vivent leur engagement politique ou militaire comme une aventure, celle qui constitue une marque d'élection pour les deux écrivains en raison de la part de vérité qu'elle révèle sur la nature humaine.

Les techniques sont nombreuses qui permettent d'enchâsser dans un roman un matériau historique préexistant. Dans *Le Temps du mépris* et *L'Armée des ombres*, Malraux et Kessel recourent au brouillage des voix, mêlant le témoignage de plusieurs acteurs au sein de leur propre récit¹⁰⁴, de sorte que la fiction rend universelle l'histoire

¹⁰³ Voir ci-dessus « Le brouillage générique », p. 84-92.

¹⁰⁴ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 63.

singulière de chacun. La narration ne s'en trouve pas toujours aussi univoque que dans le roman de Malraux, où Kassner assume seul le destin des témoins consultés par le romancier parce que l'idéal communiste fait parler les militants d'une seule voix. Chez Kessel, le récit suggère un dialogisme révélateur des différentes sensibilités composant la Résistance, mais il produit surtout une fragmentation de la narration qui donne une impression de montage cinématographique où les tableaux s'enchaînent sans transition. Il y a ainsi une ellipse entre le chapitre 5, composé des notes de Gerbier, et le chapitre 6, dans lequel il est emprisonné, alors que son arrestation n'est pas racontée. L'effet de montage est rendu plus sensible par les changements de narrateurs qui n'ont pas simplement vocation à introduire de la variation dans la conduite du récit. L'abandon du narrateur hétérodiégétique et omniscient au profit d'un narrateur homodiégétique mais anonyme dans le chapitre 4 est un moyen littéraire de retranscrire l'état de clandestin et de le faire éprouver au lecteur car il n'apprendra rien sur ce narrateur qui s'interroge sur l'identité de son mystérieux interlocuteur français arrivé en même temps que lui à Londres. Le lecteur a ainsi l'impression d'avoir quitté lui aussi un réseau où tout lui est familier grâce au narrateur hétérodiégétique et omniscient des trois premiers chapitres pour ce salon londonien où tout lui semble énigmatique à cause des règles de la vie clandestine qui impliquent que l'on ignore parfois à qui l'on parle¹⁰⁵. C'est en partie à cause de ce soin apporté par Kessel à son montage que le film de Melville suit scrupuleusement le roman qu'il adapte.

L'écriture cinématographique est plus présente encore dans les romans de Malraux, qui les conçoit comme un enchaînement de scènes, fidèle en cela à la « littérature de montage¹⁰⁶ » qu'il appelle de ses vœux dans un article de 1934, dans lequel il préconise de juxtaposer des séquences pour rompre avec les compositions linéaires traditionnelles et pour rendre le lecteur plus actif dans la construction du sens de ce qu'il lit. C'est pourquoi ses romans sont si fragmentés qui font alterner scènes d'action et longs dialogues – batailles au sol ou dans les airs, discussions sur la place de l'art dans la guerre et débats politiques voisinent ainsi dans *L'Espoir*¹⁰⁷ –, alternance à laquelle s'ajoute parfois une fragmentation temporelle, qui fait passer d'une guerre mondiale à l'autre et d'un camp de prisonnier en 1940 à un colloque tenu avant 1914 dans *Les Noyers de l'Altenburg*.

¹⁰⁵ L'avertissement de l'édition américaine du roman et un article écrit vingt ans plus tard par Kessel permettent de reconnaître le romancier dans le narrateur anonyme de ce chapitre. Voir ci-dessous « Les auteurs », p. 573-574.

¹⁰⁶ André Malraux, « *Les Traqués* par Michel Matveev », *N.R.F.*, n° 249, juin 1934, p. 1014-1016.

¹⁰⁷ Sur l'esthétique de la scène et la pratique du montage dans *L'Espoir*, voir la notice du roman signée par François Trécourt (André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 1311-1314).

Cette fragmentation du récit qui fait participer le lecteur à la construction du sens du texte vient également du roman américain. Le dialogisme à l'œuvre dans *L'Espoir* l'apparente aux romans simultanéistes de Faulkner, Dos Passos ou Hemingway et permet à Malraux de rendre aussi bien compte des différentes sensibilités politiques au sein du camp républicain que des combats qui émaillent chaque théâtre de guerre. Si la multiplication des points de vue empêche de verser totalement dans le roman à thèse en rendant le récit ouvertement problématique et en invitant le lecteur à pratiquer une lecture active et critique qui contribue à l'engager, un tel mode de narration rend aussi l'histoire plus obscure et plus incertaine. Parce que Gary remplace le narrateur omniscient par une polyphonie de voix narratives qui construit l'intrigue progressivement et de manière fractionnée, le lecteur des *Racines du ciel* tarde à se faire une opinion sur Morel dont les portraits faits par les autres personnages divergent. Ce n'est qu'en les collectant qu'il peut retracer son parcours et déterminer ses intentions. En retardant l'apparition de Morel et en faisant parler tout le monde à sa place, Gary produit une cacophonie semblable à celle qui rend le discours de son héros inaudible dans la diégèse. Le romancier diplomate fait ainsi sentir la fébrilité du gouvernement français qui redoute que le combat pour la défense des éléphants cache l'attaque d'un « ennemi du genre humain¹⁰⁸ », une insurrection indigène ou un appel à l'indépendance africaine. C'est pour éviter cette confusion que Gerbier, dans *L'Armée des ombres*, entreprend de noter « des faits », qu'il distingue des « opinions subjectives » et des « sentiments », parce qu'il estime que « [l]a vérité est seulement dans les faits »¹⁰⁹. Pratiquer comme il le fait la restriction de champ et prétendre à l'objectivité sont deux autres techniques empruntées au roman américain qui s'agrègent dans le *Camera Eye* mis au point par Dos Passos dans sa trilogie *U.S.A.* pour donner à voir les événements à la manière d'une caméra¹¹⁰. Elles ont pour but d'accréditer le caractère objectif du récit de Gerbier, non pas en dépit mais en raison de son implication personnelle dans les événements relatés, ce qui lui permettra plus tard « de formuler un jugement¹¹¹ ». Ainsi le personnage semble-t-il ne pas juger les faits à la place du lecteur, lui laissant le soin de les analyser. Bien que l'opinion de l'auteur reste aisément décelable, les vides, les incertitudes et la confusion créés par le montage et les ellipses doivent inciter le lecteur

¹⁰⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁰ La trilogie, qui comprend *Le 42^e Parallèle* (1930), *1919* (1932) et *La Grosse Galette* (1936), relate le développement de la société américaine dans le premier tiers du XX^e siècle en enchâssant des sections narratives racontant la vie de douze personnages fictifs, des biographies de personnages célèbres, des sections d'actualité reposant sur des collages de documents et des fragments autobiographiques écrits selon la technique du flot de conscience que Dos Passos appelle « *Camera Eye* ».

¹¹¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 125.

à comprendre le monde tel qu'il est avant de l'inviter à s'engager pour qu'il en fasse ce qu'il devrait être. Parce que le romancier entreprend de faire débrouiller au lecteur un réel complexe, il ne saurait lui intimer quoi faire et quoi penser. Dans la mesure où l'engagement de l'auteur s'exprime au moyen des techniques romanesques qu'il emploie, ce sont ces ressources littéraires qui font du roman ce que Peyroles appelle « un agent de conviction politique¹¹² ». Dans les trois exemples tirés du corpus, l'ambition du romancier n'est pas de présenter à l'approbation du lecteur une vision du monde déjà constituée mais de lui permettre de construire son propre point de vue, de sorte que sa compréhension du monde s'accomplisse au cours de la lecture.

Gary radicalise cette posture en refusant le roman totalitaire au profit du roman total. Alors que le premier « ne propose [...] qu'un seul aspect de l'homme¹¹³ » imposé de l'extérieur par l'auteur, le second s'affranchit « de toute soumission à ce qui l'a inspiré¹¹⁴ » parce que le romancier ne privilégie aucun point de vue, ce qui n'est pas sans effet sur le lecteur. Dans un cas celui-ci ne s'identifie qu'à un personnage à l'identité figée, dans l'autre à un personnage « à identités multiples¹¹⁵ ». Mettant sa théorie en pratique, Gary compose des personnages dont l'identité fluctue et se confond avec celle d'autres personnages au point de devenir insaisissable. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, l'illusion réaliste vole en éclat avec une confusion croissante : au départ, Cohn occupe l'esprit de l'ancien S.S. Schatz en qualité de *dibbuk*, puis les rôles s'inversent et Schatz se met à hanter Cohn à son tour, avant que tout deux se muent en *dibbuk* de l'humanité. Dans ce « dérèglement radical de toutes les identités¹¹⁶ », comme l'appelle Maxime Decout, il est alors difficile de saisir qui est qui tant l'énonciation dilue l'identité des deux personnages. Dans le contexte de 1967, Gary trouve là un moyen romanesque pour dire à la fois l'histoire récente et l'histoire la plus immédiate. Non seulement l'Allemagne est confrontée à la mémoire de la Shoah depuis le procès Eichmann, Cohn incarnant sa culpabilité passée et sa mauvaise conscience présente. Mais elle subit également la résurgence de l'idéologie mortifère responsable du génocide, Schatz représentant la dénazification incomplète du pays qui inquiète les survivants. La relation duelle et ambiguë de Cohn et Schatz montre que l'Allemagne est hantée par son passé, comme le sont les bourreaux par leurs victimes et les victimes par leurs bourreaux, comme l'est aussi l'humanité entière.

¹¹² Aurore Peyroles, *Roman et engagement, le laboratoire des années 1930*, op. cit., p. 46.

¹¹³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 54.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁶ Maxime Decout, « Des faux papiers en règle. À propos de Gary-Ajar », *Raison présente*, n° 208, 2018/4, p. 107.

En recourant à des techniques d'écriture novatrices alors en vogue ou en inventant des procédés pour rendre compte des événements historiques, Kessel, Malraux et Gary fondent leur posture éthique, voire politique, sur un travail littéraire ambitieux qui les distingue des idéologues dont les œuvres impliquent une simplification de l'écriture. Leur propos est d'autant plus convaincant qu'il engage le lecteur par et dans sa lecture. On ne saurait dès lors les réduire à des chroniqueurs de l'histoire immédiate à courte vue dont le public recueillerait la parole passivement. Contrairement à Sartre en effet, aucun des trois auteurs n'envisage d'écrire uniquement pour ses contemporains. Mais parce qu'ils relatent la plupart des événements de premier plan de leur siècle en montrant la compréhension fine qu'ils en ont au moment même où ils se déroulent, Kessel, Malraux et Gary dépassent le rôle de chroniqueur. Loin de s'arrêter à consigner l'histoire, ils donnent des éléments pour la décrypter et l'expliquer. En pratiquant la littérature engagée, ils font « sourdre des seuls événements l'interrogation capitale qu'ils portent en eux¹¹⁷ », comme l'écrit Malraux. Ils posent donc des questions plus qu'ils n'apportent des réponses – ce qui empêche leurs œuvres pourtant ancrées dans leur époque de devenir obsolètes à mesure que le temps passe – et ils amènent alors le lecteur à comprendre et à interpréter l'histoire à son tour.

Pourtant aucun de ces trois écrivains sans forte culture philosophique ne théorise l'histoire pour lui donner un sens comme on l'a fait au XIX^e siècle. C'est que Nietzsche d'abord, la Grande Guerre ensuite, ont remis en cause la certitude partagée depuis Hegel et Renan par les philosophies romantique et positiviste que l'histoire menait l'humanité vers une fin. Kessel et Malraux appartiennent à la première génération qui, livrée à une histoire plus imposante et plus pesante que jamais, entend montrer qu'elle est dépourvue de sens. À l'instar de Camus et de Gary leurs cadets, ils ne se reconnaissent pas dans le retour de l'hégélianisme qui, dans les années 1940, prépare l'avènement du marxisme et de l'existentialisme à la faveur notamment du séminaire d'Alexandre Kojève à l'École des Hautes Études¹¹⁸. Ni Kessel, ni Malraux, ni Gary ne cautionnent la relecture cynique et pragmatique de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave considérant que l'histoire donne raison aux vainqueurs, quels que soient les moyens qu'ils emploient. Tout au contraire, ils s'ingénient à faire d'une défaite survenue sur le plan historique

¹¹⁷ André Malraux, préface à Manès Sperber, *Qu'une larme dans l'océan*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, p. XI.

¹¹⁸ Alexandre Kojève (1902-1968) a tenu un séminaire sur *La Phénoménologie de l'esprit* de 1933 à 1939 auquel assistèrent notamment Hannah Arendt, Raymond Aron, Georges Bataille, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty ou Raymond Queneau. Ce dernier en publia le texte en 1947. Kojève relit Hegel en mettant en valeur la lutte à mort qui oppose le maître à l'esclave car elle fait avancer la raison dans l'histoire. Puisque tout ce qui arrive dans l'histoire est inévitable, la violence et le despotisme le sont aussi. Il n'y a alors de vérité que dans la réussite : le vaincu a toujours tort.

une victoire sur le plan métaphysique, transformant ainsi les vaincus en héros légendaires. Aucun d'entre eux ne fait non plus sienne la thèse hégélienne de fin de l'histoire, que Kojève envisage comme un empire universel et absolu et dont il voit une réalisation dans l'État soviétique puis dans l'*american way of life*. Les trois auteurs récusent la lecture selon laquelle l'histoire est régie par un ordre lisible qui permet d'en donner une explication causale. Pour eux comme pour Camus, l'absurde gouverne le monde et seule la révolte peut permettre à l'homme de ne pas être emporté par l'histoire. Contrairement à l'auteur du *Mythe de Sisyphe* cependant, aucun ne construit de système philosophique mais la révolte marque aussi bien leur engagement intellectuel, militaire et politique que leur engagement littéraire.

Kessel est celui des trois qui a l'image la moins négative de l'histoire car elle lui apparaît comme un moyen d'élection. En même temps qu'elle permet à l'homme de se révéler et de faire l'épreuve de sa virilité, l'histoire est l'occasion pour lui d'apprendre la fraternité. Kessel rejoint en cela Malraux et Gary pour qui cette valeur est également fondamentale¹¹⁹. Venu au monde juste avant la Première Guerre mondiale et à la littérature au cours de la Seconde, Gary est marqué par l'histoire, qu'il juge mortifère, estimant qu'elle compromet les valeurs humanistes. Avec ses aînés, il considère cependant qu'elle met autant en lumière la misère de l'homme que sa grandeur : bien qu'elle le confronte à la mort et à l'inhumanité, elle lui laisse les moyens de s'opposer à ce que Gary appelle la Puissance et Malraux l'absurde¹²⁰. Pour ce dernier, l'histoire s'apparente au destin en ce qu'elle écrase l'individu, mais il nomme antidestin tout ce qui contribue à relever l'homme. L'action des conquérants comme Alexandre, César et Mao mais surtout celle des libérateurs comme Antigone, Jeanne d'Arc ou de Gaulle transforme un destin subi en destin choisi : au lieu de souffrir l'histoire, ils la façonnent et, comme l'artiste impose un ordre au chaos du monde, s'affranchissent de la condition humaine, entraînant dans leur sillage une communauté nationale ou sociale, de sorte que Mao est lié à la paysannerie chinoise comme de Gaulle est attaché à la France. Malraux inverse ainsi la conception hégélienne de l'histoire : alors que le grand homme est réduit à n'être qu'un instrument emporté par le sens de l'histoire chez le philosophe allemand, c'est lui qui impose un sens humain à l'histoire chaque fois qu'il accomplit une grande action chez l'écrivain français. L'action apparaissant comme l'expression de la liberté humaine, elle prend une signification métaphysique que Malraux oppose à

¹¹⁹ Voir ci-dessous « La fraternité », p. 513-524.

¹²⁰ Voir ci-dessous le chapitre intitulé « Le combat éthique », p. 470-561.

« l'indépendance du monde¹²¹ » et à « l'intarissable fatalité des astres¹²² », c'est-à-dire au destin et à l'absurde. En cela Malraux a une conception de l'histoire comparable à celle de Michelet, bien qu'il n'envisage pas qu'elle ait un sens. Comme l'historien romantique, il pense que l'homme conquiert lentement sa liberté sur la fatalité et que le peuple, à la suite des grands hommes, fait l'histoire. Comme l'historien engagé, qui écrit au nom du peuple, de la nation et de la France, l'écrivain contribue à forger le roman national. Comme l'auteur de *l'Histoire de France*, Malraux, avec Kessel et Gary, confère aux événements une dimension romanesque, de sorte que la vision épique des grandes heures de l'histoire donnée dans le corpus le rapproche du roman historique.

2. Le roman historique

2.1. *Quel roman historique ?*

En dépit (ou en raison ?) de son succès jamais démenti, on reproche souvent au roman historique de n'être qu'une littérature de consommation qui phagocyte l'histoire. Ce genre hybride est d'autant plus difficile à circonscrire qu'il impose de définir également le roman et l'histoire, ce à quoi plusieurs spécialistes du genre se refusent¹²³. Les théoriciens s'accordent néanmoins à considérer comme fondamentale la tension entre la fabulation proprement romanesque et la prétention historique nimbée du prestige de la science qui régit le roman historique. Pour Claudie Bernard, le roman historique dépasse toutefois la « concurrence » entre fait vérifiable et fait vraisemblable car il repose également sur la « connivence »¹²⁴ entre deux domaines très proches : non seulement l'histoire a longtemps été un genre littéraire mais, comme le roman, elle est tributaire de la fiction, qui intervient dans la mise en récit de l'événement¹²⁵.

Si le genre est difficile à définir, c'est aussi parce qu'il n'a fait l'objet d'aucune théorisation de la part des écrivains. L'engouement provoqué par les romans de Walter Scott a suscité une vague d'imitateurs en France, mais jamais l'Écossais n'a édicté de

¹²¹ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 680.

¹²² André Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 793.

¹²³ « La notion d'histoire est en effet suffisamment vaste et imprécise pour que la définition d'un tel genre prête à confusion. Ajoutons à cela que le genre romanesque dans son ensemble peine à donner de lui-même une vision cohérente » (Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 9). « Savons-nous vraiment ce qu'est l'Histoire ? Et le roman ? Quant à celui-ci, avouons lâchement que nous n'aborderons pas la question de sa définition générique. » (Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, p. 10). « Dire que le roman historique c'est du roman plus de l'histoire, c'est supposer que nous savons ce qu'est l'histoire ; plus encore c'est supposer que roman et histoire sont des essences intemporelles qui se sont peu à peu incarnées dans leur vérité » (Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 195).

¹²⁴ Claudie Bernard, « Si l'histoire m'était contée... », dans Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 20-21.

¹²⁵ Pour un parcours sur le temps long des relations entre histoire, science, littérature et récit, voir ci-dessus « Introduction », p. 8-30.

principes : sa pratique a fait office de loi. À partir des œuvres de Scott et des romans historiques français, Georg Lukács a défini le genre selon une lecture marxiste identifiant son émergence à l'ascension politique de la bourgeoisie. Lukács considère que l'âge « classique » du roman historique couvre la période qui s'étend de la chute de Napoléon en 1814 à la Révolution de 1848 parce que ces trente années coïncident avec le bouleversement produit par la Révolution française, le développement du sentiment national et surtout « la conscience historique croissante du rôle décisif que joue dans le progrès humain la lutte des classes dans l'histoire¹²⁶ ». Après 1848, le « bon » roman historique serait devenu impossible car les écrivains en ont exclu le peuple¹²⁷.

Les théoriciens qui ont succédé à Lukács se sont détachés de son approche historiciste – le critique hongrois estime que le grand mérite de Scott a été de montrer l'enchaînement inéluctable des faits en faisant « revivre le passé comme la préhistoire du présent¹²⁸ » – et ils ont étendu les bornes chronologiques délimitant le roman historique, en incluant le XIX^e siècle plus tardif et le XX^e siècle, avec des œuvres comme *Les Misérables* (1862), *L'Éducation sentimentale* (1869), *Les dieux ont soif* (1912) ou encore *La Route des Flandres* (1960). Étudiant l'évolution du genre au XX^e siècle, Isabelle Durand-Le Guern distingue le roman historique « destiné à un public lettré » du roman historique « de masse ». Le premier est marqué « par l'érudition et par l'art littéraire de l'écrivain », qui font que Marguerite Yourcenar, selon Jean-Yves Tadié, « touche à la métaphysique [et] vise, par-delà l'histoire, à l'intemporel¹²⁹ » dans *Mémoires d'Hadrien* (1951). Le second permet au public de s'évader grâce à « la représentation colorée d'époques lointaines »¹³⁰, comme le fait Christian Jacq avec ses romans situés dans l'Égypte ancienne.

Dans les travaux sur le roman historique, Kessel et Gary ne sont presque jamais cités, même dans ceux qui portent sur le XX^e siècle, ce qui témoigne encore une fois du manque de crédit qu'on leur accorde¹³¹. Malraux à l'inverse, est mentionné par Claudie

¹²⁶ Georg Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000 [1937], p. 27.

¹²⁷ Après 1848, la tendance est « de priver le roman historique de son caractère populaire. Les écrivains n'ont plus la force (et souvent même pas la volonté) de faire l'expérience de l'histoire en tant qu'histoire du peuple ». (*Ibid.*, p. 232).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁹ Jean-Yves Tadié, « Les écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie », *Le Débat*, n° 165, 2011|3, « L'histoire saisie par la fiction », p. 145.

¹³⁰ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, *op. cit.*, p. 68.

¹³¹ Dans un article intitulé « Thèmes et perspectives des romans historiques français contemporains – 1945-1990 » (dans Gérard Laudin et Edgar Mass (dir.), *Représentations de l'histoire*, Cologne, Janus, 1993, p. 173-209), Gérard Laudin n'évoque ni Kessel ni Gary, tandis que Jean-Yves Tadié prend *Les Rois aveugles* (1925) de Kessel en exemple, en se méprenant d'abord sur le titre, qu'il confond avec celui d'un roman d'Alphonse Daudet : *Les Rois en exil* (Jean-Yves Tadié, « Les écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie », art. cit., p. 136).

Bernard¹³² et Gérard Gengembre¹³³, mais certains critiques répugnent à l'associer à ce genre méprisé. Jean Leblon et Claude Pichois refusent fermement de lui donner le titre de romancier historique, comme s'il était infâmant ou exclusif. Pour eux, *La Condition humaine* est un roman métaphysique, dans lequel Malraux prophétise le sort de l'Europe des années 1930-1940 à partir des événements de 1927¹³⁴. Cette interprétation légitime n'a cependant rien d'incompatible avec une lecture plus historique dont la contestation constitue même un contresens qui réduit la portée du roman. Michel Autrand est plus ouvert qui qualifie *Les Conquérants* de « roman historique contemporain¹³⁵ » du fait de l'ancrage de son intrigue dans l'histoire immédiate. Dans la mesure où cette dénomination n'est pas appliquée aux cycles de Balzac et de Zola qui regardent la société de leur temps, la Restauration et le Second empire, celle de *roman historique* prévaudra ici. L'argument selon lequel il faudrait une distance temporelle minimale – mais laquelle ? « une génération au moins¹³⁶ » ? « soixante ans¹³⁷ » ? – entre l'événement raconté et la date à laquelle se déroule l'intrigue pour que le roman soit qualifié d'historique est caduc. Pour Gérard Gengembre, les romans de Malraux sont l'exemple même que ce critère n'est pas formalisé et que « le roman historique peut prendre en charge une Histoire très récente ou contemporaine¹³⁸ ». Cela vaut bien sûr pour tous les romans du corpus, qu'ils aient été écrits pendant l'événement qu'ils rapportent, quelques années après ou des décennies plus tard. Pour Daniel Madalénat, le spectre du genre s'élargit encore à mesure que le temps passe car « tout roman est historique, ou, du moins, le devient avec le temps externe qui amène de nouvelles générations de lecteurs » : de même que *La Comédie humaine* et *Les Rougon-Macquart*

¹³² Claudie Bernard, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 305 (dans la bibliographie).

¹³³ Gérard Gengembre, *Le roman historique*, op. cit., p. 84.

¹³⁴ « Ainsi, *La Condition humaine*, roman métaphysique – ce qu'implique son titre –, n'est pas un roman historique, est à peine un roman de l'histoire et de l'actualité. Le poète tel que le conçoit Malraux – contre Mallarmé – est déjà un prophète. *La Condition humaine* est le roman de l'avenir, ce qui constitue la limite du roman historique au sens le plus large de l'expression. » (Jean Leblon, Claude Pichois, « *La Condition humaine*, roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 443).

¹³⁵ « Roman historique contemporain que *Les Conquérants* où la distance géographique et culturelle [...] supplée au manque d'éloignement temporel. » (Michel Autrand, « Notice des *Conquérants* », dans André Malraux, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 992).

¹³⁶ Jean-Yves Tadié, « Les écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie », art. cit., p. 138.

¹³⁷ « Quant à l'action, elle suppose que l'auteur adopte une position de mise à distance dans le temps [...] que le fondateur du genre, Walter Scott, fixe, dans ce roman historique inaugural qu'est *Waverley* (1814), à soixante ans. » (Brigitte Krulic, *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Autrement, 2007, p. 11). Pourtant rien dans les propos de Scott que Krulic rapporte (p. 37) n'a valeur de canon : « En fixant l'époque de cette histoire soixante ans avant celle où j'écris (1^{er} novembre 1805), je préviens le lecteur que je ne veux lui donner ni un roman de chevalerie, ni une nouvelle sur les mœurs du jour. »

¹³⁸ Gérard Gengembre, *Le roman historique*, op. cit., p. 88.

sont aujourd'hui « des documents pour une histoire du XIX^e siècle »¹³⁹, les romans de Kessel, de Malraux et de Gary apparaissent comme des reportages sur les deux guerres mondiales et la guerre d'Espagne¹⁴⁰.

Dès son origine, le genre tendait à se confondre avec des genres voisins, parmi lesquels le roman archéologique (*Salammbô*, 1862) ou le roman initiatique (*L'Homme qui rit*, 1869). Parce qu'il est à la fois rétrospectif et prospectif, le roman historique se rapproche surtout du roman d'aventures (*Les Trois mousquetaires*, 1844) car, en même temps qu'il plonge le lecteur dans une époque révolue – fût-ce de quelques jours pour un événement relevant de l'histoire la plus immédiate –, il procède de manière chronologique, de sorte qu'il laisse l'événement se dérouler en donnant l'illusion qu'il fait revivre le passé au présent, ce qui a pour conséquence de faire naître l'aventure au gré du hasard – même si cela repose sur la connivence du lecteur. Ainsi, pour Claudie Bernard, le roman historique « transform[e] l'advenu en aventure » en faisant oublier au lecteur ce qu'il sait « être accompli, pour le [lui] faire revivre dans son accomplissement¹⁴¹ ». Pour cette raison au moins, les romans du corpus s'apparentent à des romans d'aventures même si l'histoire n'y est plus un simple décor mais véritablement le moteur de l'aventure. C'est parce qu'ils sont traqués par les nazis que les héros de *La Passante du Sans-Souci* fuient l'Allemagne, tout comme Félix Kersten est contraint de se muer en espion pour survivre dans l'entourage de Himmler. C'est la nature de la guerre d'Espagne et de l'Occupation qui contraint républicains et résistants à mener une vie clandestine dans laquelle les duels si fréquents dans le roman de cape et d'épée sont remplacés par leurs équivalents modernes : duel au lance-flamme et à la grenade dans *L'Espoir*¹⁴², embuscades et infiltration des rangs ennemis dans *L'Armée des ombres*¹⁴³, attentat et meurtre de sang-froid dans *Éducation européenne*¹⁴⁴.

¹³⁹ Daniel Madalénat, « Roman historique », dans Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 3, Paris, Bordas, 1994, p. 2137-2138.

¹⁴⁰ Voir ci-dessus « Les romans-reportages », p. 126-148.

¹⁴¹ Claudie Bernard, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 98-99.

¹⁴² Le Négus se livre à un combat héroïque face à un fasciste armé d'un lance-flammes (André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 112-113) avant de mener des combats souterrains à la grenade dans lesquels il finit par trouver la mort (*ibid.*, p. 355).

¹⁴³ Félix éprouve deux hommes qui veulent entrer dans la Résistance en leur faisant tuer de sang-froid deux officiers S.S. au cours d'une embuscade (Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 149-151). Dans ses notes, Gerbier écrit : « Nous avons des amis partout chez l'ennemi », avant de détailler les « organismes de Vichy » dans lesquels des résistants sont infiltrés : « Il n'y a pas une sous-préfecture, une mairie, une gendarmerie, un office de ravitaillement, une prison, un commissariat, un bureau de ministre où les nôtres ne soient pas installés. » (*Ibid.*, p. 140).

¹⁴⁴ Janek fait sauter à la dynamite une cabane abritant des soldats allemands avant de tirer à bout portant sur un soldat désarmé qui patinait sans son uniforme (Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 266-270).

2.2. « Une esthétique de l'excès » : l'exemple de la division Das Reich

Du fait de sa proximité avec le roman d'aventures, le roman historique repose également sur ce que Brigitte Krulic appelle « une esthétique de l'excès » qui se caractérise par le choix d'une époque troublée – le Moyen Âge ou la Révolution au XIX^e siècle, les deux guerres mondiales et la guerre d'Espagne au XX^e – où la violence favorise « le recours aux “légendes noires” [à] l'efficacité dramatique [...] garanti[e] »¹⁴⁵. Héritée de l'épopée, l'esthétique de l'excès traduit le besoin épique qu'éprouve une nation en temps de guerre ou dans une période de cohésion nationale comme la Libération. À cet égard, le traitement que les trois écrivains réservent à la division S.S. Das Reich, dont ils alimentent la légende noire, fertile en ressorts dramatiques et à laquelle ils opposent la légende dorée de la Résistance, témoigne d'un désir d'épopée particulièrement vivace jusque dans les années 1970.

Dans un chapitre d'*Éducation européenne* ajouté en 1961¹⁴⁶, Gary met en scène la division allemande dont les hommes, à peine arrivés dans la ville fictive de Sucharki, enlèvent et séquestrent une vingtaine de femmes dans un pavillon de plaisirs pour attirer sous le feu de leurs mitrailleuses les maquisards polonais qui chercheront à les délivrer. Le narrateur affirme que « [l]a division “Das Reich” avait eu recours à cette ruse de guerre à plusieurs reprises, dans les territoires occupés, et presque toujours avec succès¹⁴⁷ », ce qui suggère que Gary s'est documenté, entre 1945 et 1961, sur les méthodes employées par la division sur le front de l'Est. Pour David Bellos, « l'opération “loup-du-bois”¹⁴⁸ » et l'attaque de la villa des comtes Pulacki décrites dans le chapitre « proviendraient également de sources historiques¹⁴⁹ », mais il ne les donne pas et le conditionnel empreint de prudence dont il use rend leur existence hypothétique. Contrairement à ce que Bellos affirme dans son travail pourtant remarquable sur l'histoire du texte en anglais et en français, les « connaissances historiques *post hoc* » que Gary mobilise ne sauraient « authentifier ce récit fictif »¹⁵⁰, d'autant que les notes de bas de page insérées dans l'épisode témoignent de la légèreté dont le narrateur fait preuve sur le plan historique : non seulement il persiste à attribuer une citation au

¹⁴⁵ Brigitte Krulic, *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*, op. cit., p. 40.

¹⁴⁶ La version française définitive du roman (1961) porte les traces des modifications apportées en 1960 à la version originale, parue en Angleterre sous le titre *Forest of Anger* (1944). Souhaitant faire découvrir au public américain son premier roman, qui n'avait pas été distribué aux États-Unis pendant la guerre, Gary le reprend en y ajoutant deux chapitres – le 3 et le 33 dans la version française définitive – qu'il traduit ensuite en français (David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 163-164).

¹⁴⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁹ David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 164.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Gauleiter Koch – qui n’entretenait aucun rapport avec la division Das Reich – après avoir appris qu’il ne l’avait pas prononcée¹⁵¹, mais il lui attribue encore une réflexion stratégique aussi badine qu’apocryphe pour expliquer le nom fantaisiste de l’opération menée par la division¹⁵². Gary ajoute une autre inexactitude à son récit : la division Das Reich a bien passé plusieurs « semaines [...] sur le front de Stalingrad d’où les soins paternels du Führer venaient enfin de la rappeler », mais ce n’était en rien « la première fois que la division allait au feu »¹⁵³. Avant de participer, entre juin 1941 et juin 1942, à l’attaque surprise de l’U.R.S.S. connue sous le nom d’opération *Barbarossa*, la division avait en effet déjà sillonné une partie de l’Europe, combattant notamment en Hollande, en Belgique et en France, d’octobre 1939 à avril 1941. Pour enrayer les pertes subies sur le front russe, la division fut envoyée en Allemagne puis en France, de juin 1942 à janvier 1943, où elle se renforça et se mécanisa avant de regagner le front de l’Est, où elle ne put aider à emporter Stalingrad. Au prix d’une retraite progressive, elle quitta définitivement le front soviétique en décembre 1943. C’est au cours de cette campagne que la division pratiqua une politique d’anéantissement de l’adversaire doublée d’une impitoyable répression menée contre la population civile au cours d’exécutions collectives prenant la forme de fusillades et de pendaisons¹⁵⁴, qui émaillèrent également son trajet du Tarn-et-Garonne à la Normandie après le débarquement. Dans *Éducation européenne*, Gary minore le rôle militaire de la division Das Reich en dénonçant les exactions dont elle s’est fait une spécialité pour insister sur son inhumanité. La cruauté et le cynisme d’une unité qui utilise épouses et filles comme appâts pour « uni[r] “l’utile à l’agréable”¹⁵⁵ » la discrédite et contribue à bâtir sa légende noire, qui retient moins les faits d’armes d’une unité combattante que le zèle avec lequel une troupe barbare traque les résistants et opprime les civils, ce dont témoigne l’euphémisme désignant ses basses œuvres – « besognes spéciales et délicates dont les unités régulières de l’armée allemande répugnaient parfois à s’acquitter¹⁵⁶ » – qui évoque aussi bien les crimes commis sur le front de l’Est que les massacres perpétrés les 9 et 10 juin 1944 à Tulle, où l’unité allemande pendit 99 personnes et en déporta 149, et à Oradour-sur-Glane, dont 642 habitants furent assassinés.

¹⁵¹ « J’apprends que ces propos ont en réalité été tenus par un autre. Je les maintiens cependant dans la bouche du Gauleiter Koch, par fidélité à sa mémoire. » (Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 17).

¹⁵² « “Ce n’est pas seulement la faim, c’est aussi l’amour qui fait sortir le loup des bois.” Gauleiter Koch. » (*Ibid.*, p. 18).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁴ Voir Guy Penaud, *La « Das Reich », 2e SS Panzer Division*, Périgueux, La Lauze, 2005, p. 26-27 et Fabrice Grenard, *Tulle. Enquête sur un massacre. 9 juin 1944*, Paris, Tallandier, 2014, p. 152-155.

¹⁵⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 17.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

À la différence de Gary, Kessel et Malraux exploitent la réputation et la puissance de feu de la division Das Reich pour dramatiser leurs récits, plus que pour dénoncer ses agissements. Dans *Le Bataillon du ciel*, la scène d'interrogatoire révèle la mission d'une division blindée dont les caractéristiques et les attributions rappellent celles de la division Das Reich. Lorsque le feldwebel interrogé par le colonel Bouvier lui répond dans un français approximatif : « Aller Normandie, division Oder [...] Les chars... les chars¹⁵⁷... », le lecteur comprend que le romancier évoque le soutien que la division Das Reich doit apporter aux troupes allemandes pour enrayer le débarquement, même si elle partit en réalité de Montauban en juin 1944 et non de Bretagne en juillet, comme c'est le cas dans le roman¹⁵⁸. C'est à la suite de cette découverte que les meilleurs éléments du bataillon sont envoyés aux renseignements et que Drobek, Quérec et Véran sont arrêtés par les Allemands. La façon dont est dramatisée leur équipée¹⁵⁹ est donc tributaire de la présence dans l'intrigue de la division blindée. Le combat que les résistants lui livrent pour retarder son avancée est également dramatisé par un rapport de forces très nettement déséquilibré : « Les trois cents parachutistes qui nous restent à peu près pour arrêter une division blindée, ce n'est évidemment pas gros¹⁶⁰ », concède Bouvier, d'autant que, si les Français peuvent compter sur le soutien de l'aviation anglaise, ce n'est qu'une heure après le début de la bataille¹⁶¹. L'enjeu est de mettre en valeur l'héroïsme des Français en rejouant le combat épique de David contre Goliath.

Malraux évoque la division Das Reich de manière plus complexe en faisant reposer la dramatisation sur des non-dits et sur la manipulation des événements. Dans un chapitre d'*Antimémoires* particulièrement romanesque, l'ancien colonel Berger affirme qu'il a « été pris, en uniforme, par les chars de la division *Das Reich*¹⁶² », alors qu'à la date de son arrestation dans le Lot, le 22 juillet 1944, elle était déjà en Normandie¹⁶³. Dans ce passage, c'est le nom de l'unité qui fonctionne comme un appât,

¹⁵⁷ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 180-181.

¹⁵⁸ Serge Linkès signale que la division Oder, créée en février 1945 et dissoute en avril, n'a officié qu'en Allemagne, et que d'autres divisions blindées qui stationnaient en Bretagne pouvaient rejoindre le front de Normandie : les XXV et LXXIV Armee-Korps (à Pontivy et à Guingamp), ainsi que la Fallschirm-Korps (à Dinan). Kessel a pu apprendre l'existence de la division Oder pendant le procès de Nuremberg, à l'occasion duquel fut jugé son commandant, le général Erich von dem Bach-Zelewski (Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, dans *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, note 7, p. 1883). Dans ces conditions, il semble bien que la division Oder serve de prête-nom dans le roman à la division blindée la plus connue du public français, la Das Reich.

¹⁵⁹ Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 156.

¹⁶⁰ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶¹ « La division se met en marche à 9 heures. [...] Les Anglais ne pourront être là qu'à 10 heures. Il faut donc bloquer la division pendant une heure. » (*Ibid.*, p. 207-208).

¹⁶² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶³ Malraux affirme avoir été arrêté « par les hommes de la Das Reich alors qu'elle avait quitté le département depuis un mois ». (Max Hastings, *La division Das Reich et la Résistance. 8 juin – 20 juin 1944*, trad. fr. R. Brest, Paris, Pygmalion, 2008 [1981], p. 100).

afin de faire anticiper au lecteur, à qui aucune date n'est donnée, le sort cruel qui ne manquera pas d'être réservé au chef résistant prisonnier. La stratégie de l'antimémorialiste consiste en effet à conduire le récit comme s'il avait été arrêté par la division Das Reich et donc comme s'il avait eu à craindre constamment pour sa vie. Le simulacre d'exécution et les scènes de torture avortées qui suivent son arrestation contribuent à dramatiser la situation selon les conventions du roman de Résistance¹⁶⁴ : n'est-ce pas parce qu'il croit être entre les mains de la division Das Reich de sinistre réputation que Malraux a « l'impression d'être à la recherche d'un décor de torture¹⁶⁵ » ? Et n'est-ce pas parce qu'il a prétendu avoir été arrêté par elle que les chars qui passent devant la prison de Toulouse à la fin du chapitre sont censés évoquer le départ de la division vers la Normandie ? Chaque fois il n'en est rien, et Malraux le sait, mais la puissance d'évocation du nom de l'unité qui martyrisa le sud-ouest de la France a une efficacité dramatique dont l'écrivain ne se prive pas de jouer. Le lecteur peut s'y laisser prendre s'il n'est pas attentif à tous les indices du texte. L'esquisse dessinée par le prisonnier, « nous allions toujours vers le sud, et toujours des villages brûlaient¹⁶⁶ », suggère les exactions commises par la division Das Reich mais l'image de désolation, rendue saisissante par l'anaphore, les pluriels et l'imparfait à la fois itératif et duratif, ne doit pas faire oublier que la direction suivie est à l'exact opposé du trajet de l'unité vers la Normandie. Malraux dilue des crimes avérés dans une métonymie qui n'en conserve que l'horreur, les villages en flammes représentant les massacres perpétrés par la division Das Reich à Tulle et à Oradour-sur-Glane. Tulle, à laquelle on pense parce que Malraux combattit en Corrèze pendant que la division blindée y sévissait, et Oradour, dont les femmes et les enfants furent brûlés vifs dans l'église, se mêlent dans l'image choisie par l'antimémorialiste alors même qu'il n'est question d'aucune de ces villes martyres dans le texte et que l'auteur, empruntant avec la division qui le retient prisonnier la route de Toulouse¹⁶⁷, leur tourne le dos. La légende noire prend ainsi le pas sur la vérité historique et sur la logique géographique pour produire un effet pathétique, comme si le matériau historique – réduit ici au seul nom de la division Das Reich – permettait en soi la dramatisation romanesque et comme si le recours à la légende noire autorisait la distorsion des événements – les faits étant ici subordonnés à l'imaginaire.

Dramatiser à ce point les passages dans lesquels la Das Reich est mentionnée permet à Kessel et à Malraux de célébrer en miroir la légende dorée de la Résistance. Le

¹⁶⁴ Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 157-158.

¹⁶⁵ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶⁷ Le trajet que suivent Malraux et ses geôliers part de Gramat (*ibid.*, p. 169), passe par Figeac, Villefranche-de-Rouergue (p. 170), Albi et Revel (p. 172), avant d'arriver à Toulouse (p. 175).

chapitre du *Bataillon du ciel* consacré à l'attaque de la division par les parachutistes et les F.F.I. met si bien en valeur l'action héroïque et l'efficacité des résistants, pourtant inférieurs en nombre et moins bien armés que l'ennemi, que l'« on eût cru que les assaillants étaient plusieurs milliers¹⁶⁸ ». Grâce à l'intervention ponctuelle des escadrilles anglaises, les résistants ont raison de la division blindée et c'est par une nouvelle hyperbole que le narrateur annonce la victoire alliée : « La division Oder était anéantie¹⁶⁹. » Dans la réalité, ni les F.F.I. ni l'aviation anglaise ne détruisirent la division Das Reich – ni même ne la ralentirent, si l'on en croit Guy Penaud¹⁷⁰ –, ce qui ne remet pas en cause le courage de ceux qui l'attaquèrent. Que l'exagération porte sur une phrase ou sur l'issue de la bataille, le recours à l'hyperbole, procédé épique par excellence, magnifie l'action des résistants et l'institue en victoire symbolique.

Bien que ses hommes, toujours selon Penaud, n'aient « guère [pu] s'opposer à la progression de la division S.S. "Das Reich"¹⁷¹ » et que lui-même ne l'ait pas combattue¹⁷², l'héroïsation est encore plus nette chez Malraux qui ne cesse, dans les discours des années 1960-1970 et dans « *Non* », de commémorer l'action des maquis en faisant de l'attaque de la division Das Reich un combat de titans mettant aux prises chars et bazookas à l'issue duquel « les chars n'arriveront pas à temps¹⁷³ ». Comme dans l'épopée ou le roman d'aventures, le registre merveilleux dote les objets d'une apparence et d'une capacité d'action formidables : « Un char qui se dresse est certes une

¹⁶⁸ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 215.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁷⁰ La division Das Reich « n'a pratiquement pas été retardée en Dordogne ou en Corrèze, et très peu sur le reste du parcours, puisqu'on ne signale aucun arrêt prolongé à part ceux provoqués par quelques alertes aériennes » (Guy Penaud, *André Malraux et la Résistance*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986, p. 125). La plupart des autres auteurs affirment le contraire, alimentant la légende dorée de la Résistance : « La quinzaine de jours de retard imposée à un déplacement qui n'en exigeait que trois peut avoir contribué d'une façon décisive au succès de la mise en place par les Alliés d'une tête de pont en Normandie. » (M. R. D. Foot, *SOE in France*, Londres, HMSO, 1966, cité sans pagination par Max Hastings, *La division Das Reich et la Résistance. 8 juin – 20 juin 1944*, op. cit., p. 14) ; « N'ayant échappé aux Résistants que pour être décimée par la RAF alors qu'elle quittait les territoires du Maquis, la division SS devait reprendre le combat, contre les Alliés, le 26 juin à Saint-Lô. Cela faisait dix-huit jours qu'elle avait quitté Montauban. » (Philip Vickers, *La division Das Reich. De Montauban à la Normandie. SOE – Résistance – Tulle – Oradour*, trad. fr. J.-L. Grillou, La Geneytouse, Lucien Souny, 2012 [2003], p. 164). On retrouve semblables affirmations dans les seuils de cet ouvrage : « la division blindée "Das Reich", retardée de plusieurs jours dans sa lutte contre les maquis, arrive trop tard pour rejeter les Alliés à la mer. » (Préface de Dominique Lormier, historien et écrivain, p. 5) ; « La Résistance a bien atteint son objectif car elle se battit admirablement et réussit à retarder de plusieurs jours la division allemande. » (Avant-propos de Jacques Poirier, chef du réseau Digger, p. 7).

¹⁷¹ Guy Penaud, *André Malraux et la Résistance*, op. cit., p. 121.

¹⁷² Même s'il suggère l'inverse en s'incluant dans le « nous » désignant les maquis de Dordogne dans le discours de Durestal : « Que l'on n'oublie pas ce que furent les premiers maquis. Ils n'étaient pas les régiments [...] que nous-mêmes avons opposés à la division *Das Reich*. » ("Discours pour la commémoration des maquis à Durestal (Dordogne)", op. cit., p. 607).

¹⁷³ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", op. cit., p. 954.

terrible bête ; mais pour lui, un bazooka invisible est un monstre caché¹⁷⁴. » Les métaphores animales inversent le rapport de force et, chaque fois, l'évocation de la division Das Reich marque le changement d'époque avec « les maquis de misère¹⁷⁵ » : grâce aux bazookas, les résistants sont désormais en mesure d'« arrêter avec leurs mains paysannes [...] l'une des premières divisions cuirassées de l'empire hitlérien, la division *Das Reich*¹⁷⁶ ». L'image est cependant trompeuse car, si les résistants ont dressé des barrages sur la route, saboté des ponts ou des voies ferrées et attaqué la division blindée au fusil-mitrailleur, aucun historien ne mentionne d'attaque au bazooka contre les chars. Ce combat qui revient comme une antienne dans les discours de Malraux et qui est annoncé dans « *Non* »¹⁷⁷ est donc largement fantasmé pour contribuer à bâtir la légende dorée de la Résistance.

En outre, si les chars de la division Das Reich sont arrivés en Normandie près de deux semaines après le débarquement, c'est parce que la mission de l'unité consistait à circonscrire et à réprimer l'action de la Résistance dans le sud-ouest. Penaud, qui s'appuie sur des messages du Commandement Suprême à l'Ouest dirigé par Rundstedt, révèle que la division « n'était pas envoyée en Normandie aussitôt après le débarquement mais était uniquement dépêchée dans le secteur Tulle-Limoges-Clermont-Ferrand pour lutter contre "les bandes de terroristes"¹⁷⁸ ». En raison des pertes matérielles et humaines sur le front de Normandie et parce que la Panzer-Division pouvait être mieux employée qu'à traquer les maquisards, l'unité reçut l'ordre de partir pour la Normandie le 10 juin 1944¹⁷⁹. Les premiers éléments y parvinrent à la mi-juin¹⁸⁰, avant que les régiments acheminés par voie ferrée y arrivent « dans la nuit du 19 au 20 juin » et que les unités qui avaient été maintenues dans la région toulousaine s'y dirigent « à partir de la seconde quinzaine du mois de juin 1944 »¹⁸¹. Le retard dont

¹⁷⁴ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 961. Les formules utilisées dans ce discours – « C'est le bazooka, non la mitraillette, qui a fait des vrais maquis une force supplétive considérable. Un char est plus fort qu'une compagnie de mitraillettes, il n'est pas plus fort qu'une torpille. » (*Ibid.*) – sont reprises du discours de Durestal quasiment à l'identique : « Comprendons bien que c'est le bazooka, non la mitraillette, non le plastic, qui a fait des maquis une force supplétive considérable. [...] Un char est plus fort qu'une compagnie armée de mitraillettes ; il ne l'est pas plus qu'une mine, pas plus qu'une torpille. » (André Malraux, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal (Dordogne)", *op. cit.*, p. 607-608).

¹⁷⁵ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 961.

¹⁷⁶ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954. Le passage est également cité dans *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 452.

¹⁷⁷ En écoutant l'annonce du débarquement à la radio de Londres, Gardet et Dumont échangent sur ce qu'il convient de faire. Ils décident d'attaquer la division Das Reich avec leurs deux compagnies et leurs soixante bazookas (André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 57-58).

¹⁷⁸ Guy Penaud, *La « Das Reich », 2e SS Panzer Division*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 467.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 471-472.

Malraux fait état et dont il attribue la responsabilité à la Résistance s'explique en réalité par un choix stratégique du haut-commandement allemand, ce qui oblige à reconsidérer le rôle joué par les maquis.

2.3. *Un combat incessant : élever l'homme et l'édifier*

L'esthétique de l'excès et le souci constant de la dramatisation propres au roman d'aventures et à l'épopée ont également pour effet de ne représenter que le temps de l'action, hors duquel « le héros n'existe pas¹⁸² », comme l'écrit Isabelle Durand-Le Guern. Parce que l'événement conditionne le sort des personnages, l'histoire n'est pas une simple toile de fond : elle constitue le cœur du récit, comme c'est la règle dans le roman historique. Dans le corpus, on ne sait presque rien de l'existence des personnages avant ou après l'événement auquel ils prennent part car c'est leur positionnement et leur action en son sein qui les rendent dignes d'intérêt. C'est ce qui explique par conséquent que les épisodes tenant le lecteur en haleine s'enchaînent en lui donnant l'impression que le déroulement des événements ne comporte aucun temps mort. Rares sont en effet les moments de pause et de confort octroyés aux combattants, comme la permission et le cantonnement évoqués dans *L'Équipage*¹⁸³. En plongeant Kersten dans une succession de périls toujours plus dangereux dans *Les Mains du miracle*, en multipliant les terrains d'opération dans *L'Espoir* ou en faisant de l'engagement de Morel une traque haletante dans *Les Racines du ciel*, Kessel, Malraux et Gary cherchent à montrer que les héros sont toujours en lutte et que leur combat est incessant. Même lorsque le rythme du roman n'a rien de frénétique, l'inaction des résistants dans *Éducation européenne*, la déchéance d'Elsa dans *La Passante du Sans-Souci* ou l'emprisonnement de Kassner dans *Le Temps du mépris* n'accordent aucun répit aux personnages car tout ce qui leur arrive est la conséquence de leur engagement idéologique contre les nazis. C'est ce qui leur vaut d'être clandestins dans la forêt polonaise, chanteuse de cabaret à Paris ou incarcéré dans un camp allemand. Victimes de l'histoire, ils ne trouvent le repos que dans la victoire ou dans la mort, qu'ils soient surpris par elle, comme Dobranski, ou qu'ils la choisissent, comme Elsa. Le destin des héros de Kessel, de Malraux et de Gary est donc lié à ce que Durand-Le Guern appelle « la résolution des crises politiques et sociales¹⁸⁴ » dans le roman historique. Loin de se limiter à leur visée documentaire, les romans du corpus dépassent le statut de simples

¹⁸² Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, op. cit., p. 97.

¹⁸³ Joseph Kessel, *L'Équipage*, op. cit., p. 95-108 (l'épisode de la permission occupe le chapitre 1 de la deuxième partie) et p. 133-195 (l'épisode du repos de l'équipage – conçu par Kessel comme un épisode autonome ajouté au roman déjà écrit – occupe les chapitres 5 à 9 de la deuxième partie).

¹⁸⁴ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, op. cit., p. 10.

chroniques car ils se fondent sur ces crises pour livrer des réflexions d'ordre politique ou philosophique qui les conduisent à interroger la place de l'homme dans le monde¹⁸⁵.

Déplorant que la répression ennemie soit dévastatrice, Gerbier se demande s'il est bien raisonnable de continuer à encourager des jeunes gens à courir à la mort. Mais alors qu'il reconnaît que le bilan comptable est défavorable à la Résistance, il refuse de cesser le combat : « Impossible de laisser à l'Allemand le souvenir d'un pays sans sursaut, sans dignité, sans haine¹⁸⁶. » Il faut opposer une révolte au vainqueur, non pas pour reconquérir le territoire de l'intérieur – c'est impossible sans l'aide des Alliés¹⁸⁷ – mais pour rendre à la France son honneur et sa fierté. Gerbier résout le dilemme moral qu'il a posé en faisant émerger un paradoxe sublime : malgré les pertes considérables qu'elle engendre, l'action menée contre l'occupant est nécessaire, précisément parce qu'elle est « matériellement peu utile¹⁸⁸ ». En perdant sur le plan comptable, la Résistance remporte une victoire morale par l'inutilité de son geste. C'est parce qu'il est matériellement vain qu'il est moralement indispensable. En même temps que cette émancipation du prosaïsme mythifie la Résistance en faisant de son action une mystique sacrée, ce retournement du point de vue amène le lecteur à réfléchir à l'engagement sur un plan philosophique.

Gary propose une réflexion analogue dans *Les Racines du ciel* en opposant les valeurs matérielles défendues par les nazis aux valeurs spirituelles incarnées par les résistants. Lorsque Robert, un camarade de détention de Morel, invente une femme imaginaire pour remonter le moral du block et lui faire retrouver sa dignité, le commandant du camp de concentration exige que la dame lui soit livrée « pour satisfaire les besoins *matériels* [des] soldats¹⁸⁹ ». Les italiques marquent la volonté du nazi d'effacer toute trace d'idéal pour briser la résistance des prisonniers. En insistant sur l'air goguenard de Robert, « tout heureux, l'œil frétilant¹⁹⁰ », face à l'ultimatum du commandant qui semblait pourtant placer le nazi en position de force, le narrateur révèle que c'est le détenu qui conserve l'ascendant moral. La posture de Robert, prisonnier politique, le distingue des prisonniers de droit commun, ces « réalistes qui savent s'arranger en bonne intelligence avec leur condition¹⁹¹ ». En cédant aux injonctions du

¹⁸⁵ Ce dernier point fera l'objet de la troisième partie : « La condition humaine. Écrire l'homme dans l'histoire », p. 363-563.

¹⁸⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸⁷ « Impossible de laisser à d'autres le soin et le poids entier de nous défendre, de nous sauver. » (*Ibid.*, p. 155).

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 209. Ce type de distinction est une constante dans les récits de prisonniers. Dans *Les Grandes Vacances* (1946), Francis Ambrière condamne « la bourgeoisie des camps » qui collabore avec les

commandant, Robert et les autres prisonniers politiques renonceraient à leur dignité et rien ne les distinguerait plus des prisonniers de droit commun car ils perdraient le bénéfice de leur supériorité spirituelle sur des hommes internés pour des actions matérielles, alors qu'eux-mêmes ont été arrêtés pour leurs idées. Par extension, les prisonniers politiques deviendraient criminels en accomplissant une action scélérate, si bien qu'ils n'auraient « plus aucune raison de ne pas adhérer au Parti [nazi]¹⁹² ». La forme particulière de résistance engagée par Robert est à rapprocher de la résistance menée par les écrivains, dont l'insoumission est avant tout intellectuelle et qui combattent l'ennemi sur le terrain spirituel. En inventant la femme imaginaire et en refusant de livrer « cette création immatérielle de son esprit¹⁹³ », Robert montre que c'est aussi par le biais de la fable que la force brute peut être vaincue.

Comme la fable chez Gary, l'art alimente la réflexion de Malraux sur le rapport de l'homme à l'histoire¹⁹⁴, notamment dans le dialogue entre les deux professeurs d'histoire de l'art de *L'Espoir*. Après avoir admis que *Don Quichotte* « n'allait pas¹⁹⁵ » avec les fusillades de rue, Alvear contredit Scali, pour qui « aucun tableau ne tient en face des taches de sang¹⁹⁶ ». Pour le vieil homme, il suffirait d'opposer « d'autres toiles¹⁹⁷ » à la douleur née de la guerre car, quoi qu'il arrive, l'art reste une nécessité qui révèle la quintessence de l'homme : « Le plus pur de nous, ce ne sont pas toujours les mêmes œuvres qui permettent d'y accéder, mais ce sont toujours des œuvres¹⁹⁸... » En prenant l'exemple de lanciers polonais, alliés de Napoléon au siège de Saragosse en 1808, qui prièrent « parmi les blessés, devant les vierges de Murillo », alors qu'ils « ne priaient pas devant les vierges populaires »¹⁹⁹, il prouve la force de l'art en face de la douleur car c'est l'élévation spirituelle produite par les toiles du peintre espagnol qui toucha les soldats et les mit à genoux, plus que leur foi. Il y a donc un accord possible entre l'émotion que l'on ressent devant une toile et celle que l'on éprouve au retour de la bataille. C'est pourquoi, pour Alvear, l'art continuera d'incarner « [l]a qualité de

autorités en échange d'avantages et il leur oppose « les hommes de la route » et « les hommes du refus », évadés et réfractaires, qui manifestent leur révolte. Dans *Le Caporal épinglé* (1947), de Jacques Perret, cette bourgeoisie est incarnée par Monsieur Mercadier, négociant en pétrole dans le civil et policier volontaire dans le camp, qui se targue de retrouver Paris le premier quand les prisonniers s'ingénient à s'évader. De même dans un récit de survivant des camps de la mort comme *Si c'est un homme* (1947), Primo Levi distingue « les élus et les damnés » : les premiers occupent des fonctions qui leur procurent des avantages leur permettant de survivre, les seconds succombent pour n'avoir pas recherché les grâces des autorités.

¹⁹² *Ibid.* p. 209.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Voir ci-dessous « L'art », p. 554-562.

¹⁹⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 272.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 273.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 274.

l'homme »²⁰⁰ que Scali et lui ont enseignée, c'est-à-dire ce par quoi l'homme fait l'épreuve de sa dignité et de son humanité, même au milieu des combats.

Dans tous ces exemples se retrouve la vocation pédagogique que Brigitte Krulic attribue au roman historique, cet « instituteur du peuple²⁰¹ » qui participe à la « vulgarisation du savoir historique²⁰² » en mêlant savoir scientifique et agrément romanesque. Conformément à ce que Claudie Bernard établit, le roman est marqué par une « volonté [...] d'explication²⁰³ » qui problématise la période évoquée. Le roman historique apparaît alors, pour Jean Molino, comme « le témoin et le créateur de l'intelligibilité de l'histoire²⁰⁴ ». C'est particulièrement net lorsque Gary – celui des trois romanciers qui écrit le plus après l'événement, surtout lorsqu'il traite de la Seconde Guerre mondiale – dénonce le renouveau passéiste de l'Allemagne dans *La Danse de Gengis Cohn*²⁰⁵. Le roman fournit peu d'informations sur les camps d'extermination, mais il évoque les atrocités commises par le régime nazi pour mettre en perspective la politique allemande de la fin des années 1960. À ce titre, il porte moins sur le génocide que sur la dénazification et le souvenir qu'elle a laissé en Allemagne vingt ans après. Le passé éclairant le présent, le roman historique explique le monde exactement contemporain du lecteur et le lui rend intelligible. C'est la raison pour laquelle les trois romanciers apparaissent comme des historiens du temps présent. Bartolomé Bennassar, historien lui-même, reconnaît cette qualité à « la meilleure littérature de la guerre d'Espagne », celle de Hemingway ou de Malraux, qui ne s'est complu ni dans « la chronique de l'ignoble » ni dans « la simplification réductrice », prenant ainsi « une avance importante sur le travail des historiens »²⁰⁶. Si le roman historique peut apparaître comme un prélude à l'histoire, c'est parce qu'il transcende l'événement pour transformer l'expérience vécue en « une aventure essentielle²⁰⁷ », dit encore Bennassar. Le romancier et l'historien ont ceci de commun qu'ils cherchent, avec leurs moyens propres, à abstraire d'une situation historique particulière ce qu'elle révèle de l'homme. Dans *L'Espoir*, Malraux rend compte de l'événement en l'analysant à la lumière de questions plus générales, certaines militaires et politiques – comment devient-on un chef ? comment accorde-t-on sa stratégie avec ses idéaux ? – et d'autres

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 277.

²⁰¹ Brigitte Krulic, *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*, *op. cit.*, p. 70.

²⁰² *Ibid.*, p. 72-73.

²⁰³ Claudie Bernard, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁴ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *art. cit.*, p. 234.

²⁰⁵ Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents "historiques" », p. 98-100.

²⁰⁶ Bartolomé Bennassar, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, *op. cit.*, p. 482-483.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 483.

métaphysiques – comment défendre sa liberté ? comment se comporter face à la mort²⁰⁸ ?

Il arrive également que les romanciers, secondant les historiens, délivrent des cours d'histoire. Dans le premier chapitre de *L'Armée des ombres*, l'histoire de la Résistance est racontée selon le principe de la double énonciation : en même temps que Gerbier instruit le jeune Legrain de ce que la Résistance accomplit depuis qu'il a été arrêté, Kessel expose au lecteur ses moyens d'action et ses premiers faits d'armes :

Comment cela s'est fait, je n'en sais rien, disait Gerbier. Je pense que personne ne le saura jamais. Mais un paysan a coupé un fil téléphonique de campagne. Une vieille femme a mis sa canne dans les jambes d'un soldat allemand. Des tracts ont circulé. Un abatteur de la Villette a jeté dans la chambre froide un capitaine qui réquisitionnait la viande avec trop d'arrogance. Un bourgeois donne une fausse adresse aux vainqueurs qui demandent leur chemin. Des cheminots, des curés, des braconniers, des banquiers, aident les prisonniers évadés à passer par centaines. Des fermiers abritent des soldats anglais. Une prostituée refuse de coucher avec les conquérants. Des officiers, des soldats français, des maçons, des peintres, cachent des armes²⁰⁹.

Le personnage qui s'exprime est effacé puisque son nom n'est mentionné que dans une incise pour ne pas entraver le développement du propos. Ce qui importe, c'est que le lecteur apprenne, en même temps que Legrain, comment est née la Résistance et quel souffle la fait vivre et s'étendre. L'énumération qui préside à l'écriture du passage se charge de signifier l'élan invincible qui la porte.

Cette pratique dépasse le cadre strict du roman. À l'image de Malraux déclarant : « L'histoire des Glières est une grande et simple histoire, et je la raconterai simplement²¹⁰ », certains textes factuels délivrent également des leçons d'histoire en prenant la couleur du roman. De même qu'il rapporte les combats des Glières par le menu dans le discours de 1973, Malraux raconte, dans la plus pure tradition de l'histoire-bataille, la Longue Marche de Mao et de ses partisans dans *Antimémoires*²¹¹. Le récit a ceci de romanesque que les faits sont dramatisés par l'hécatombe qui frappe la

²⁰⁸ En même temps que les romanciers font un travail d'historiens, certains historiens se livrent à la démarche inverse en écrivant des romans historiques. Peu développé en France (Janine Garrisson, *Ravaillac, le fou de Dieu*, 1993), le phénomène est plus répandu au Québec (Gérard Bouchard, *Mistouk*, 2002) et dans le monde anglo-saxon (Alison Weir, *Innocent Traitor*, 2007), comme le relève Gengembre (« Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, « L'histoire saisie par la fiction », n° 165, 2011|3, p. 126). D'autres historiens recourent à une écriture mêlant fiction et histoire au sein de textes qui se présentent comme des dialogues imaginaires fondés sur des rencontres réelles entre personnages historiques (Patrick Boucheron, *Léonard et Machiavel*, 2008).

²⁰⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 32-33.

²¹⁰ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 956.

²¹¹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 363-369.

troupe et par des notations pathétiques qui mettent en valeur l'héroïsme des combattants malgré leur dénuement. Dans « les files haillonneuses [avançant] avec leurs drapeaux rongés comme ceux de nos maquis²¹² », on retrouve l'éloquence et le lexique avec lesquels le ministre célèbre la Résistance, si souvent qualifiée de « France en haillons » attachée à son « drapeau fait de mousselines nouées »²¹³. La leçon est moins lyrique dans le reportage catalan de Kessel, où l'article intitulé « Historique » rappelle les velléités d'autonomie de la Catalogne depuis le début du siècle, aussi bien sous la dictature de Primo de Rivera (1923-1930) que depuis la proclamation de la République espagnole en 1931, tout en brossant un tableau des forces politiques en présence en 1934. Le reporter ne néglige cependant pas de solliciter la mémoire de son lecteur en l'impliquant dans l'incise « on s'en souvient²¹⁴ », dès lors qu'il évoque le passé récent. La dimension pédagogique des articles de Gary recueillis dans *Ode à l'homme qui fut la France* est sensible, elle, dans les analogies qu'il présente à son public américain pour lui faire comprendre les fondements de la V^e République. À la mort du Général, il n'hésite pas à écrire qu'« il n'y a pas de différence entre ce que [les Américains appellent] “le rêve américain” et ce que de Gaulle appelait “la grandeur de la France” » car les deux expressions désignent « une foi [...] en la capacité de l'homme à se transcender, à s'élever au-dessus de lui-même et à étendre son règne »²¹⁵. Grâce à l'analogie, le lecteur américain peut prendre toute la mesure de la définition qui n'est donnée que dans un second temps. Comme Kessel et Malraux, Gary facilite la réception de son texte en aménageant la conduite du récit de manière à ce que les informations soient clairement énoncées et directement adressées à son public.

C'est ce qui explique l'attention que tous trois portent au rôle du narrateur dans leurs romans historiques. Lucie Bertrand note que le recours à une narration à la troisième personne « qui se veut objective et qui livre des éléments précis de

²¹² *Ibid.*, p. 369.

²¹³ « [...] au jour du débarquement, l'armée en haillons de la Résistance attendra les divisions blindées de la Libération » ("Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 952) ; « Qu'auraient fait, dans nos bois de chênes nains ou dans les massifs du Vercors, ceux qui n'étaient plus que la France en haillons ? » ("Discours pour la commémoration des maquis à Durestal (Dordogne)", *op. cit.*, p. 607) ; « [...] comme tous les combattants de la France en armes et de la France en haillons, nos camarades vous parlent [...] » ("Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 957). L'expression revient encore dans *Antimémoires* (« Nous avons été la France en haillons », p. 85) et dans « *Non* » (« “Nous serons la France en haillons”, leur a dit naguère Berger. » (p. 58). L'image du « drapeau fait de mousselines nouées » ("Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954) revient elle aussi comme une antienne, à l'identique dans *Antimémoires* (*op. cit.*, p. 452) ou avec des variantes : « un drapeau fait de trois mousselines nouées » ("Discours pour la commémoration des maquis à Durestal (Dordogne)", *op. cit.*, p. 607) ; « trois mousselines nouées – une bleue, une blanche, une rouge – drapeau invisible aux avions. » (« *Non* », *op. cit.*, p. 55).

²¹⁴ Joseph Kessel, « Historique », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 262.

²¹⁵ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 10-11.

l'Histoire²¹⁶ » est fréquent. C'est le mode de narration le plus présent dans le corpus, mais cela n'empêche pas qu'un narrateur homodiégétique renseigne le lecteur. Le journaliste de *La Passante du Sans-Souci* et Gerbier dans le chapitre cinq de *L'Armée des ombres* ont beau s'exprimer à la première personne, ils ne s'en effacent pas moins pour raconter la vie d'Elsa Wiener confrontée aux bourreaux nazis ou les exploits des résistants. Lorsque le narrateur est hétérodiégétique, le problème de sa présence ne se pose pas et des événements comme l'insurrection barcelonaise, la guerre d'Espagne ou la résistance polonaise « semblent se raconter eux-mêmes²¹⁷ », comme le dit Benveniste du récit historique. À la première ou à la troisième personne, la narration prend en charge le récit historique et sa fonction pédagogique. Le narrateur hétérodiégétique de *L'Espoir* précise ainsi, à propos d'un combattant russe engagé dans les rangs républicains : « Beaucoup de Russes, blancs autrefois, qui servaient en Espagne, le faisaient pour prouver leur loyalisme, espérant regagner ensuite leur pays²¹⁸. » Ce détail a vocation à expliquer le choix politique surprenant de Sibirsky qui prouve cependant qu'un blanc peut combattre avec les rouges. Outre qu'il permet au lecteur de comprendre une donnée implicite dans le dialogue entre Magnin et Sibirsky, il a pour fonction de donner du crédit à la parole d'un personnage dont le lecteur aurait eu des raisons de douter de la fiabilité car, bien qu'il se présente comme fidèle à la démocratie, ce mercenaire n'est pas un politique comme Magnin, d'autant plus que ce n'est « pas comme communiste²¹⁹ » qu'il aspire à rentrer en Russie. Des interventions plus discrètes d'un narrateur peuvent également avoir une fonction didactique importante. Ainsi de la première phrase des *Cerfs-volants* : « Le petit musée consacré aux œuvres d'Ambroise Fleury, à Cléry, n'est plus aujourd'hui qu'une attraction touristique mineure²²⁰. » Dans cet incipit, l'adverbe de temps pris dans une tournure restrictive, propice à l'analepse, suggère au lecteur un passé qui n'est pas encore défini. Bien qu'il ne soit associé à aucune date, on peut supposer que l'adverbe renvoie au moment d'écriture du roman ou à une période relativement éloignée de celle qui fera l'objet du récit. Le fait qu'il implique à la fois une distance temporelle et la nécessité d'un retour en arrière a pour intérêt de mettre, déjà, la mémoire au cœur du propos. Non seulement Ludo, quand il raconte, se souvient, mais surtout il raconte pour que le lecteur apprenne

²¹⁶ Lucie Bertrand, « Histoire et fiction dans *Le Grand Voyage* de Jorge Semprún et *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary », dans Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, op. cit., p. 263.

²¹⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 241.

²¹⁸ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 61.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 9.

ou se rappelle ce qu'il lui raconte. L'adverbe porte les visées que le romancier s'est assignées et qu'il a déléguées à son narrateur hypermnésique : lutter contre l'oubli, de manière à ce que le roman, comme le petit musée de Cléry, remplisse son office de lieu de mémoire. Dans ce cas, le narrateur a un rôle de passeur qui fait de lui, plus que jamais, un « instituteur du peuple ».

Puisque « le roman historique se veut un outil d'éducation du peuple, et donc de libération²²¹ », comme le note Isabelle Durand-Le Guern à propos des œuvres de Hugo, la dimension didactique des romans historiques implique que le narrateur prenne position sur les événements qu'il décrit, ce qui remet en cause son objectivité prétendue. Dans tous les textes du corpus qui ont l'Occupation pour cadre, il est évident que le narrateur s'exprime au nom du camp résistant, celui de la libération chère à Hugo. C'est l'une des raisons pour lesquelles *Éducation européenne* ou *L'Armée des ombres* ne donnent presque jamais d'autre point de vue que celui des maquisards. De même dans *L'Équipage* et dans *L'Espoir*, le narrateur parle au nom des Français engagés dans la Première Guerre mondiale et des républicains luttant contre les putschistes. En dépit de leur propension à tirer le récit du côté du mythe²²², les propos partisans de ces narrateurs ne sont pas dépourvus d'un caractère documentaire²²³ qui rend compte des réalités de la guerre de manière fiable.

En outre, les narrateurs sont secondés dans la présentation des événements par les personnages, dont les dialogues naturalisent l'insertion du matériau historique dans la diégèse, comme c'est le cas des remarques anglophobes qui émaillent les romans de Résistance²²⁴. Cette polyphonie, en même temps qu'elle éloigne les œuvres du roman à thèse, permet de déléguer aux personnages l'annonce d'événements importants, comme la grève générale et ses enjeux dans *Une Balle perdue* :

« Tu connais les nouvelles, je pense ? [...] La grève sera générale dans tout le pays, cria Vicente [...].

« Tu crois, vrai, à une insurrection ? » [...]

« [...] Le parti décidera de la tactique. Vous autres, anarchistes, vous n'avez de tête que pour les bombes.

– Possible, mais sans nous, répliqua le cireur, sans nous il ne se fait rien de sérieux²²⁵...

²²¹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, op. cit., p. 120.

²²² Voir ci-dessus « Le mythe au risque de la propagande », p. 194-208.

²²³ Voir ci-dessus « La portée documentaire des textes fictionnels », p. 133-142.

²²⁴ *Idem*, p. 134-137.

²²⁵ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 31-32.

Au cours de ce dialogue, le lecteur apprend le déclenchement de l'insurrection et il se familiarise avec les forces en présence : les Somatenes prennent la tête du mouvement mais ils auront besoin des anarchistes. Les discordances politiques à venir entre les deux amis sont déjà sensibles et les faits donneront raison à Alejandro : l'insurrection sera très rapidement écrasée parce que les anarchistes seront restés en retrait.

Dans *L'Espoir*, les dialogues évoquent les particularités du siège de l'Alcazar, à commencer par la préoccupante question des otages :

- [...] beaucoup de ceux qui attaquent [l'Alcazar] sont de Tolède ; et les gosses que les fascistes ont enfermés sont ceux des miliciens de Tolède, que voulez-vous...
- Combien y a-t-il d'otages ?
- Impossible de le savoir... [...] Ce qui nous paralyse, ce ne sont pas les otages, c'est la légende des otages... Peut-être ne sont-ils pas aussi nombreux que nous le craignons tous...
- Il est tout à fait impossible de savoir à quoi s'en tenir²²⁶ ? »

Malraux rend bien compte ici non seulement de l'incertitude concernant le nombre précis des otages – qui vaut toujours aujourd'hui, les historiens ne s'accordant pas sur leur nombre ni même sur leur proportion²²⁷ – mais aussi du caractère paralysant de la question pour les assaillants dont une partie refuse de faire sauter l'Alcazar où sont détenus leurs femmes et leurs enfants, raflés par les futurs assiégés pour garantir la vie de leurs proches restés dans la ville mais hors de la forteresse.

Dans *Éducation européenne*, les dialogues retranscrivent l'évolution et l'issue de la bataille de Stalingrad :

- [...] Votre fils, Dimitri Krylenko, a reçu le titre de « Héros de l'Union Soviétique » pour la part qu'il a prise à la libération de Stalingrad. [...]
- Tu es sûr ? [...] Ils ont bien dit : libération ?
- Libération, Savieli Lvovitch ! Et ils ont ajouté : le général Dim...
- *Svolotch* ! coupa sèchement le vieux Krylenko. Ça ne m'intéresse pas. [...] Ce n'est pas mon fils. C'est le peuple qui a libéré Stalingrad. [...] Mon fils [...] traçait sur la carte des flèches et des cercles [...]. Puis, un jour, il s'est dit : « Ce cercle-là sera le dernier. Compris ? » [...]. Et le peuple répondit : « Compris. » Qui faut-il remercier ? Celui qui a tracé un petit signe sur la carte ou celui qui a arrosé la terre de son sang²²⁸ ?

²²⁶ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 108.

²²⁷ Voir la note 2, p. 1416 de *L'Espoir* (*op. cit.*) dans laquelle François Trécourt fait un état de la question en indiquant que les estimations vont de « quelques » otages à plusieurs centaines. Bartolomé Bennassar ne se risque pas, lui, à donner de chiffre : « À Tolède, la garnison [...] s'enferma dans l'Alcazar avec un certain nombre d'otages » (*La guerre d'Espagne et ses lendemains*, *op. cit.*, p. 86).

²²⁸ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 226-227.

L'enjeu de ce dialogue est moins d'annoncer la libération de Stalingrad, espérée depuis le début du roman, que de célébrer l'action et le sacrifice du peuple trop souvent éclipsés par le culte de l'officier. Pour ce faire, Gary met en scène l'annonce de la victoire en jouant du ressort dramatique formé par le conflit qui oppose un père et son fils. Le rôle du général est désacralisé en même temps qu'est confirmée la nouvelle et ce qu'elle révèle d'important, à savoir le rôle du peuple.

Parce qu'ils traduisent les préoccupations de leurs auteurs, les romans historiques du corpus apparaissent comme des romans engagés. Mais si le propos des romanciers s'inscrit dans un contexte historique contemporain du moment où ils écrivent et où ils publient, la contemporanéité apparaît quelquefois en trompe-l'œil, tant ils sont tributaires du décalage temporel qui sépare leurs textes des événements dont ils rendent compte.

3. La contemporanéité en trompe-l'œil

Bien que le décalage temporel entre un événement et son récit soit minimal lorsque les écrivains entendent chroniquer l'histoire immédiate, il est irréductible. De sorte qu'il est utopique, pour le journaliste comme pour le romancier, de prétendre rendre compte des faits alors même qu'ils se déroulent et ce d'autant plus que le délai qui sépare le texte de l'événement qui l'inspire s'allonge encore du temps nécessaire à la publication. C'est la raison pour laquelle, condamnés à trouver des accommodements avec l'écriture du contemporain, Kessel, Malraux et Gary écrivent et publient bien souvent à contretemps, ce qui produit sur leurs œuvres des effets qu'ils n'ont pas toujours recherchés.

La publication de *L'Espoir* est déjà anachronique : parce que les événements relatés sont passés, l'appel de Malraux à remplacer l'illusion lyrique par l'exercice de l'apocalypse est obsolète. Lorsque le roman paraît – du 3 novembre au 7 décembre 1937 en feuilleton dans *Ce Soir* et en librairie le 18 décembre –, la fougue désordonnée des républicains aux premiers temps de la guerre civile n'est plus qu'un souvenir car l'emprise des communistes staliniens sur le camp républicain est établie depuis que, au printemps 1937, ils ont éradiqué le P.O.U.M. après avoir écrasé une insurrection anarchiste et marxiste à Barcelone. Bien que l'issue de la guerre soit encore incertaine à la fin de l'année 1937, le roman arrive trop tard et l'évolution de la situation n'incite pas ses premiers lecteurs à l'espérance. Les franquistes, qui ont échoué à prendre Madrid, contrôlent en effet toute la moitié occidentale de l'Espagne, obligeant le gouvernement à s'installer à Barcelone. Les républicains prennent bien la ville de Teruel en janvier

1938 après un mois de combats, mais ils la reperdent à la fin du mois suivant. Après la bataille de Teruel, le cours de l'année 1938 rend le dénouement du conflit toujours moins indécis car les franquistes atteignent la Méditerranée en avril, coupant l'Espagne républicaine en deux. Malraux en est conscient qui poursuit son travail de propagande au service de la République en réalisant un film qui reprend certaines scènes du roman et dont il espère qu'il mobilisera l'opinion internationale.

Le tournage de *Sierra de Teruel*, de juillet 1938 à avril 1939, est des plus chaotiques²²⁹ : le matériel est rare et cher, les coupures d'électricité sont fréquentes et l'équipe compose constamment avec le danger, que le plateau soit bombardé ou que l'avion de tournage soit exposé à l'aviation ennemie²³⁰. Pendant ce temps, la dernière grande offensive républicaine menée sur l'Èbre en juillet 1938 est repoussée par les franquistes en novembre ; Barcelone et la Catalogne tombent en janvier 1939 ; la France et le Royaume-Uni reconnaissent Franco en février et les troupes républicaines se rendent fin mars. Compte tenu de la situation, Malraux poursuit le tournage de son film en France, dans les studios de Joinville en mars 1939 et en extérieur à Villefranche-de-Rouergue en avril, ajoutant même des extraits d'actualité au montage²³¹. Il ne parvient toutefois pas à tourner plus des deux-tiers des scènes qu'il avait écrites²³² et le film n'est pas encore terminé que Franco entre triomphalement dans Madrid le 1^{er} avril 1939.

Autant le roman pouvait laisser croire qu'il racontait les premiers combats des futurs vainqueurs, autant le film apparaît comme le chant du cygne des vaincus. L'histoire éditoriale de l'œuvre en atteste à plusieurs égards : son tournage pendant les derniers mois de la guerre, alors que la défaite approche inéluctablement, contredit à la

²²⁹ Les conditions du tournage ont été racontées notamment par Max Aub dans sa préface à la traduction de *Sierra de Teruel*, Mexico, Ediciones Era, 1968, p. 10-14 ; par Denis Marion dans *André Malraux*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1970, p. 18-26 et 58-79 ; par Louis Page dans Pierre Galante, *Malraux*, Paris, Plon, « Paris-Match », Presses de la Cité, 1971, p. 159-169.

²³⁰ Louis Page, le directeur de la photographie, se souvient : « Un jour on filmait un village qui ressemblait à Teruel. Nous faisons du rase-motte avec l'avion, on tournait très bas. Tout à coup, Berlinguer se jette au fond de l'avion ; on était sous une escadrille de bombardement qui bombardait le village en-dessous. On était pris entre les deux. On est rentré à Barcelone indemne. » (Louis Page, « Souvenirs de tournage », *Présence d'André Malraux*, « *Espoir* : du roman au film », n° 1, mars 2001, p. 11). Gérard Malgat rapporte un souvenir comparable de Max Aub, qui assistait Malraux : « Une fois on est monté dans un vieux Potez ; à la place des mitrailleuses, on avait mis des caméras. C'était pour prendre des vues de Cervera – peut-être n'y en a-t-il que dix images dans le film. On filmait et tout d'un coup on a regardé en haut et j'ai vu trois Messerschmit [*sic*]. Alors j'ai couru prévenir Malraux qui était à l'avant ; il était tout seul en train de réciter du Corneille ! Je lui ai montré... Alors on est descendu et on s'est faufilé entre les gorges de Cervera vers Barcelone et les Messerschmit [*sic*] ne nous ont rien fait. » (Gérard Malgat, « André Malraux et Max Aub : L'Espagne au cœur de l'amitié. 1^{ère} partie : La guerre est infinie (1936-1956) », *ibid.*, p. 52).

²³¹ François Trécourt, « Notice de *Sierra de Teruel* », dans André Malraux, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1587.

²³² Onze séquences, sur la quarantaine que contient la transcription du film, sont données entre crochets à la place qu'elles auraient dû occuper si elles avaient été tournées. Il s'agit des séquences V, XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXII bis et XXXVII (André Malraux, *Sierra de Teruel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 458-556).

fois le message d'espoir que portait le roman et l'élan de la bataille de Teruel qui lui donne son titre. Surtout, sa réception est plus anachronique encore que celle de *L'Espoir* car, après quelques projections privées pour le gouvernement espagnol en exil en juillet 1939, le film est interdit par la censure à l'automne. Il prend cette année-là un sens tout différent de celui que Malraux lui avait conféré, exaltant la noblesse des combattants républicains moins pour les mener à la victoire grâce à une aide providentielle venue de l'étranger que pour faire état de la dignité des vaincus, défaits les armes à la main. Lorsque le film est projeté à nouveau, en juin 1945, son sens est encore modifié. Outre qu'il a changé de titre – le distributeur a remplacé *Sierra de Teruel* par *Espoir* pour rendre le lien avec le roman plus évident – et que dix-neuf plans ont été coupés dans la dernière scène²³³, le film est désormais précédé d'un prologue de Maurice Schumann, porte-parole de la France libre à la B.B.C. pendant la Seconde Guerre mondiale. Associé à la résistance au nazisme dans le prologue, *Espoir – Sierra de Teruel* invite à rendre hommage aux premiers opposants du fascisme, ces résistants vaincus en Espagne qui ont précédé les résistants vainqueurs des forces de l'Axe²³⁴.

Les anachronismes et les changements de sens affectent également la publication des *Maudru* et de *L'Armée des ombres*. Les deux œuvres de Kessel écrites pendant la Seconde Guerre mondiale s'inscrivent chacune dans l'une des deux catégories que James Steel définit en séparant les écrits clandestins de 1940-1943 et ceux de 1943-1945²³⁵ : en 1941, *Les Maudru* relève de la catégorie des écrits de vaincus, alors que, fin 1943, *L'Armée des ombres* appartient déjà au camp des futurs vainqueurs, comme Gerbier le reconnaît, « puisque la victoire est assurée même sans [le] concours [des maquis]²³⁶ ». Mais comme le roman rapporte les hauts faits de la Résistance, il est symboliquement important qu'il paraisse en France. C'est la raison pour laquelle Kessel le confie au libraire algérois Edmond Charlot, l'éditeur de *L'envers et l'endroit* (1937) et de *Noces* (1939) du jeune Camus²³⁷. Alger étant devenue la capitale provisoire de la

²³³ Voir Ferran Alberich, « Dix-neuf plans », trad. fr. J. Bras, *Présence d'André Malraux*, « *Espoir* : du roman au film », *op. cit.*, p. 27-29.

²³⁴ Pour une analyse du prologue et de son incidence sur le sens du film de Malraux, voir ci-dessous « L'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur », p. 328-331.

²³⁵ James Steel, *Littératures de l'ombre*, *op. cit.*, p. 17.

²³⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 155.

²³⁷ Conjointement libraire et éditeur, Edmond Charlot (1915-2004) publie notamment Max-Pol Fouchet (*Simple sans vertu*, 1937), Jean Grenier (*Santa Cruz et autres paysages africains*, 1937), Emmanuel Roblès (*La Vallée du paradis*, 1941) ou Jules Roy (*Trois prières pour des pilotes*, 1942). En 1941, il accueille l'une des principales revues de la résistance intellectuelle, *Fontaine*, dirigée par Max-Pol Fouchet depuis 1939 et, après le débarquement allié en Afrique du Nord, il devient l'éditeur de la France libre. En 1943, il réédite *Le Silence de la mer* et, en 1944, il publie le premier numéro de *L'Arche*, sous la direction de Jean Amrouche et le patronage d'André Gide, qui ambitionne d'être la grande revue de l'après-guerre à la place de *La N.R.F.* compromise. Après la guerre, Charlot s'installe à Paris où il espère contribuer au renouvellement du paysage éditorial avec Seghers et Vercors (qui dirige les Éditions de

France²³⁸, y publier *L'Armée des ombres* est une marque de patriotisme. En dépit de son tirage limité et bien qu'il décrive les premières années de l'Occupation, le roman est actuel en 1943 car son contenu s'accorde avec ce que les Français vivent au quotidien. C'est encore vrai en mars 1944 lorsqu'il paraît à New York, chez Pantheon Books, mais ce n'est plus le cas en 1945 lorsque, réédité par Julliard²³⁹, le roman bénéficie enfin d'un tirage important. Yves Courrière note que *L'Armée des ombres* avait beau avoir connu « une diffusion honorable²⁴⁰ » en 1943-1944, « seuls, quelques privilégiés d'Afrique du Nord ou d'Amérique avaient pu se [le] procurer²⁴¹ », si bien qu'il était « encore peu conn[u] en France²⁴² » en 1945. L'ampleur de la réception du roman est ainsi inversement proportionnelle à son actualité : plus ses tirages lui assurent « un vif succès²⁴³ », moins il correspond aux préoccupations immédiates de ses lecteurs. Mais, ce faisant, il accomplit la mission que son créateur lui a fixée : écrit et publié pendant la guerre, le roman s'adresse surtout à la postérité. Kessel a conçu *L'Armée des ombres* comme un texte de propagande pour construire la mémoire de la Résistance à la Libération et après. Le roman sanctifie l'action des résistants non seulement pour inciter le lecteur à s'engager dans les maquis mais aussi et surtout pour témoigner de ce que la Résistance a été. Cette façon de procéder n'est pas dénuée d'arrière-pensées politiques car il s'agit pour Kessel de faire une place de choix aux résistants dans la France de l'après-guerre tout en érigeant la Résistance en mythe.

La publication des *Maudru* est elle aussi déjà anachronique – indépendamment de la volonté de Kessel cette fois –, de sorte que la contemporanéité en trompe-l'œil du texte et de sa réception permet un feuilletage de lectures. Comme le rappelle très justement Steel en ouverture de son ouvrage sur les *Littératures de l'ombre* : « [é]crire n'implique pas publier²⁴⁴ », surtout pendant l'Occupation. Écrite en janvier et en février

Minuit). Il publie Henri Bosco (*Le Mas Théotime*, 1945), Jules Roy (*La Vallée heureuse*, 1946) ou Emmanuel Roblès (*Les Hauteurs de la ville*, 1948) mais, en butte à des problèmes financiers et à la concurrence féroce des anciennes maisons d'édition parisiennes, qui ont toutes poursuivi leur activité dans Paris occupé, il est contraint de retourner à Alger en 1950, où il continue d'éditer tout en exposant les principaux artistes algérois dans sa librairie, mais son influence décline.

²³⁸ Le 3 juin 1943, de Gaulle y a instauré le Comité Français de Libération Nationale (C.F.L.N.), qui devient le Gouvernement Provisoire de la République Française (G.P.R.F.) le 3 juin 1944.

²³⁹ En 1945, Julliard coédite *L'Armée des ombres* avec Charlot et publie *Les Maudru*. La nouvelle paraît le 15 janvier 1945 et le roman à l'automne de la même année (Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 614). En 1947, Julliard publie encore *Le Bataillon du ciel* : « Trois Kessel en deux ans ne pouvaient qu'épauler sa jeune maison » (*ibid.*, p. 626). La renommée des éditions Julliard, créées en 1942, s'établit également grâce à trois prix Goncourt obtenus successivement pour *Histoire d'un fait divers* (1946) de Jean-Jacques Gautier, *Les Forêts de la nuit* (1947) de Jean-Louis Curtis et *Les Grandes Familles* (1948) de Maurice Druon, le neveu de Kessel.

²⁴⁰ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 592.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 613.

²⁴² *Ibid.*, p. 614.

²⁴³ *Ibid.*, p. 626.

²⁴⁴ James Steel, *Littératures de l'ombre*, *op. cit.*, p. 12.

1941, la nouvelle *Les Maudru* fut gardée secrète pendant toute la durée de la guerre. Au moment de son écriture, elle transcrit l'attitude et la division de certaines familles françaises ainsi que leurs sentiments à l'égard de la Résistance, de l'occupant et de l'Angleterre. De ce point de vue, c'est un témoignage documentaire à portée historique qui met en scène les interrogations que tout Français peut se poser avant de choisir son camp en 1941. La fiction est très fortement ancrée dans l'histoire immédiate. La deuxième étape de la vie de la nouvelle est sa publication, le 15 janvier 1945. Le décalage de quatre ans entre l'ancrage de la fable et la date de sa parution fait de la nouvelle un texte du passé, puisqu'il n'a pas pu être lu dans la période qui l'a vu naître. La nouvelle apporte donc, en 1945, un témoignage documentaire sur l'année 1941 et, au plan génétique, elle constitue un témoignage indirect sur le statut d'un auteur juif et résistant entré dans la clandestinité, à qui toute publication était interdite et qui risquait la mort en conservant des textes hostiles au pouvoir en place. Kessel avait en effet brûlé l'un des deux exemplaires des *Maudru* et il avait recommandé à sa mère de détruire le second dès qu'elle l'aurait lu – ce qu'elle ne fit pas, espérant que la nouvelle pourrait être publiée après guerre²⁴⁵. Ce décalage entre le moment de l'écriture et celui de la publication infléchit le sens de la nouvelle, puisqu'elle ne concerne plus le choix que doivent faire les Français de 1941 : elle célèbre à présent ceux qui ont choisi le bon camp et qui ont contribué à gagner la guerre. Cette relecture est possible, en 1945, uniquement parce que l'issue de la guerre est connue, ce dont Kessel ne pouvait rien savoir en 1941. Si le camp résistant avait été écrasé, la nouvelle n'aurait pas eu le même sens, puisqu'elle aurait célébré la noblesse d'un geste vain – à condition, bien sûr, qu'elle fût autorisée à paraître. À la publication de *Pour l'honneur* (1964) enfin, l'infléchissement du sens de la nouvelle est nul – si l'on ne considère pas son appariement avec *Une Balle perdue*²⁴⁶ –, bien que la dimension testimoniale et documentaire ait pris encore plus de place et qu'elle continue à en prendre à mesure que l'éloignement temporel avec l'année 1941 augmente. Le lecteur doit cependant être capable de dater les événements racontés car aucune date complète n'est donnée par le narrateur, qui ne procède que par allusion pour évoquer la chute de l'avion de Désiré, le « 1^{er} juin²⁴⁷ », l'armistice (22 juin 1940)²⁴⁸ et l'attaque de Mers el-Kébir (3 juillet 1940)²⁴⁹. Les événements sont tellement proches de Kessel au moment où il écrit qu'en préciser la date n'est pas nécessaire, comme ce serait superflu pour l'hypothétique

²⁴⁵ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, op. cit., p. 612-613.

²⁴⁶ Voir ci-dessous « Sur-imprimer », p. 739, 745 et 748.

²⁴⁷ Joseph Kessel, *Les Maudru*, op. cit., p. 183.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 174.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 213.

lecteur de 1941. L'effacement des dates permet aussi de romancer l'histoire en fondant les événements historiques et les événements fictifs, comme en atteste le coup de théâtre de Mers-el-Kébir, aussi inattendu pour les Français de 1940 que pour Désiré qui s'interroge alors sur la pertinence de s'engager auprès des Anglais. Cependant, à mesure que l'on s'éloigne des événements – quasi contemporains du temps de l'écriture –, les allusions historiques deviennent moins claires et le lecteur doit mener des recherches pour les comprendre. Si ce qui est évident en 1941 l'est encore en 1945, ce n'est plus le cas en 1964 – c'est pourquoi Kessel éprouve la nécessité de rédiger une préface pour ancrer la nouvelle dans son cadre historique – et *a fortiori* au XXI^e siècle.

L'histoire éditoriale des *Maudru* et de *L'Armée des ombres* n'est pas unique, puisque la plupart des œuvres littéraires de la Résistance sont publiées tardivement, ce qui entraîne souvent « un décalage très net entre [leur] contenu [...] et la réalité du moment²⁵⁰ », comme le rappelle James Steel. C'est le cas notamment du *Silence de la mer* qui, lorsqu'il est parachuté en France par les avions de la R.A.F. en août 1942, est déjà « largement dépassé par les événements²⁵¹ », ce que Sartre souligne lui aussi dans *Qu'est-ce que la littérature*²⁵² ? La fierté et la fermeté de l'oncle et de sa nièce qui refusent toute discussion et tout contact avec l'officier allemand poli et cultivé qui loge chez eux n'auraient pas été dénuées de noblesse au début de l'Occupation mais, anachroniques à la parution du roman, elles ne sauraient entraîner la population française dans une résistance active. La dignité et le silence prônés par Vercors pour s'opposer à l'occupant ne sont en effet plus de saison après l'exécution des vingt sept otages de Châteaubriant, le 22 octobre 1941, en représailles de l'assassinat d'un officier allemand, et après la rafle du Vélodrome d'Hiver, les 16 et 17 juillet 1942.

Le cas d'*Éducation européenne* est plus complexe encore que celui des romans de Kessel à cause des circonstances dans lesquelles il a été écrit et retouché plusieurs fois par Gary lors de ses parutions successives en Angleterre, en France et aux États-Unis. En ouverture de son article qui établit « l'histoire cachée » du roman, David Bellos prévient son lecteur que « Gary a mis plus de dix huit ans à terminer le récit tel que nous le lisons aujourd'hui²⁵³ ». Les nombreuses modifications que le romancier a fait subir à son texte établissent une contemporanéité en trompe-l'œil sur le temps long et provoquent un malentendu lors de la réception du roman. En même temps qu'il inventorie les différents états du texte en les datant, Bellos expose les raisons pour

²⁵⁰ James Steel, *Littératures de l'ombre*, *op. cit.*, p. 38.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 120-123.

²⁵³ David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », *art. cit.*, p. 150.

lesquelles Gary a apporté les changements qui apparaissent d'une version à une autre²⁵⁴. Paru en anglais chez Cresset Press sous le titre *Forest of Anger* en décembre 1944, puis en français chez Calmann-Lévy sous le titre *Éducation européenne* en juin 1945, le roman a été composé en français entre février et novembre 1943, sous le titre *La Forêt engloutie*. Bellos en veut pour preuve les allusions fréquentes à la bataille de Stalingrad qui structurent le récit, dont la nouvelle enchâssée intitulée « Les Environs de Stalingrad » constitue la pièce centrale²⁵⁵ : pour lui, Gary ne peut avoir envisagé d'accorder une si grande place à ce tournant de la guerre qu'après avoir eu connaissance de l'issue de la bataille. Il aurait été inenvisageable d'en parler autant si cette bataille majeure avait été une défaite. Le roman ne peut donc avoir été écrit qu'après la reddition du maréchal von Paulus aux Soviétiques le 9 février 1943 et non dès 1940 comme plusieurs critiques l'ont affirmé²⁵⁶ en dépit du fait qu'Allemands et Soviétiques étaient alors liés par un pacte de non-agression, que Wilno n'était pas en Pologne mais en Lituanie et qu'elle ne pouvait pas être occupée par la Wehrmacht. La démonstration de Bellos invalide également la datation établie par Gary lui-même dans *La Promesse de l'aube* où il affirme qu'en août 1943 « [l]a moitié d'*Éducation Européenne* était déjà terminée²⁵⁷ ». Selon Bellos le romancier a inventé ce « bobard²⁵⁸ » pour brouiller les pistes. Ce qui est sûr, en revanche, c'est qu'à Londres, au début de l'année 1943, Gary fréquente des résistants polonais en exil. Il n'est donc pas anodin que la version originale du roman soit consacrée à la résistance polonaise. Mais pendant les quelques mois qui séparent la publication de *Forest of Anger* de celle d'*Éducation européenne*, Gary corrige le texte qu'il appelle encore par son titre original, *La Forêt engloutie*, en procédant à « la dépolonisation » et à « l'eupéanisation »²⁵⁹ du roman : il n'est plus question de la libération de la Pologne, outre le polonais et l'allemand les personnages émaillent leurs propos d'expressions en ukrainien, en russe ou en yiddish et le romancier ajoute des invocations à l'Europe absentes de la version anglaise. La « Babel européenne²⁶⁰ » ainsi créée impose alors le titre français définitif, *Éducation*

²⁵⁴ Pour l'interprétation de chacune des versions successives, d'*Éducation européenne* comme des autres œuvres du corpus, voir ci-dessous « Rééditions palimpsestes », p. 691-749.

²⁵⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 230-245.

²⁵⁶ Bellos renvoie en note à Dominique Bona, *Romain Gary*, Paris, Belfond, 1987, p. 88-89, à Fabrice Larat, *Romain Gary. Un itinéraire européen*, Chêne-Bourg, Georg, 1999, p. 60, à Alain Tassel, « Réverbérations du titre dans *Éducation européenne* », *Roman 20/50*, n° 32, décembre 2001, p. 15, à Myriam Anissimov, *Romain Gary. Le caméléon*, Paris, Denoël, 2004, p. 155.

²⁵⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 373.

²⁵⁸ David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », *art. cit.*, p. 151.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 161.

²⁶⁰ *Ibid.*

européenne, « dernière touche à la réécriture du roman²⁶¹ ». Si Bellos qualifie ces transformations de « tactiques de sauvetage d'un roman dépassé par les événements²⁶² », c'est parce que la situation politique de la Pologne a changé depuis la parution de *Forest of Anger*. L'insurrection de Varsovie, entamée le 1^{er} août 1944, a été écrasée par les nazis le 2 octobre sans que les Soviétiques, pourtant aux portes de la ville, interviennent. Staline, ainsi débarrassé de résistants non communistes, a obtenu de Churchill et de Roosevelt lors de la conférence de Yalta en février 1945 le déplacement des frontières de la Pologne vers l'ouest ainsi que la mise en place d'un gouvernement sous emprise soviétique. En conséquence, l'AK – l'*Armia Krajowa*, littéralement l'« armée du pays », principale organisation de la résistance nationaliste polonaise – a été liquidée au printemps 1945 et nombre de ses membres ont été déportés en Sibérie. Si *Éducation européenne* paraît en phase avec l'actualité de 1945, c'est donc au prix de modifications d'un texte publié en anglais que le lecteur français ne connaît pas : l'impression de contemporanéité est factice tant Gary a fait en sorte de rendre son roman lisible pour des Français de 1945. Elle fait naître également un malentendu puisque, comme l'a montré Fabrice Larat, la version française du roman a inspiré les idéalistes du mouvement européen et les partisans de l'union²⁶³, alors que son titre et les références qu'il fait à l'Europe sont aussi ironiques et désabusés que l'éducation sentimentale de Frédéric Moreau dans le roman de Flaubert. Pour Bellos en effet, la leçon d'*Éducation européenne* est la même que celle de *L'Éducation sentimentale* : « une déception sans fond²⁶⁴ ». Le pessimisme de la version anglaise du roman est encore accentué dans la version française mais comme ses raisons – le sort de la Pologne – sont moins visibles, il n'a pas toujours été perçu, ce contresens ayant fait en partie la fortune du livre.

L'étude des œuvres de Kessel, de Malraux et de Gary montre que chroniquer l'histoire immédiate peut relever de la gageure tant la temporalité de l'écriture et de la publication peine à s'accorder à celle des événements. Le temps long de la création artistique n'est guère propice en effet au compte rendu des soubresauts de l'actualité. Dans *L'Armée des ombres*, Kessel ménage volontairement un effet de trompe-l'œil, à la différence des *Maudru* et de *L'Espoir*, dont les conditions d'écriture sont tributaires de la situation politique et militaire, alors qu'*Éducation européenne* présente un cas

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*, p. 162.

²⁶³ Fabrice Larat, « L'idée d'Europe et la résistance au nazisme, le témoignage méconnu de la fiction romanesque », *Storia e memoria*, n° 2, 1997. Cité par David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 162.

²⁶⁴ David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 161.

intermédiaire où, bien que volontaire, le trompe-l'œil dépend surtout de l'évolution de la situation historique. *Espoir – Sierra de Teruel* est quant à lui réalisé et projeté à contre-courant de l'histoire, dans la mesure où l'espoir du titre est contredit par la défaite et par une diffusion confidentielle et anachronique, en 1939 comme en 1945.

Au-delà de l'histoire éditoriale des œuvres, la contemporanéité en trompe-l'œil concerne également la façon dont un événement perçu comme fondateur se superpose à l'actualité politique, au point de l'éclipser, ce qui n'est pas sans rapport avec la propension qu'ont les auteurs à ériger une personne ou un fait en mythe. Il en est ainsi de la façon dont Gary et Malraux considèrent le général de Gaulle. Quelle que soit l'époque à laquelle ils en parlent, tous deux voient en lui l'homme du non, c'est-à-dire l'homme du 18 juin 1940. La plupart des articles d'*Ode à l'homme qui fut la France* peignent le général des années de guerre pour ajuster le portrait de l'homme politique des deux décennies suivantes. Que les articles datent de 1958, de 1961 ou de 1969, Gary ramène toujours de Gaulle à 1940 et aux « seize mois qu'il a passés au pouvoir entre 1944 et 1946²⁶⁵ » pour mettre en évidence son rôle prépondérant dans la libération du pays et dans sa reconstruction. Dans le même temps, il oppose sa propre constance à l'ingratitude dont il accuse les Français en rappelant qu'il porte depuis « plus de vingt cinq ans [...] sur la poitrine cet emblème gaulliste, la croix de Lorraine²⁶⁶ » alors que la France, cette « nation qui ne pensait qu'en termes de salaires, de prix, d'emplois, de logements, de voitures, d'impôts, de congés, et qui n'avait plus rien de la "princesse des contes" ni de la "madone des fresques"²⁶⁷ » que le Général évoque dans ses mémoires, fait preuve de mesquinerie et manque de reconnaissance en contraignant le président de la République à démissionner en 1969. Si le destin de Gary continue d'être lié au de Gaulle de 1940, c'est que l'écrivain, gaulliste de la première heure, prend ses distances avec le gaullisme politique. À cet égard, Julien Roumette suggère de lire *La Promesse de l'aube*, où l'homme du 18 Juin a une place éminente, comme « une réaction au retour au pouvoir de De Gaulle²⁶⁸ » en 1958. Que Gary commence à écrire *La Promesse de l'aube* à cette date serait une manière de signifier qu'il refuse de faire de la politique, comme tant d'autres Compagnons de la Libération, car il entend rester fidèle au mythe de l'homme de 1940 en ne tolérant pas ce que Roumette appelle la

²⁶⁵ « Il faut se rappeler que durant les seize mois qu'il a passés au pouvoir entre 1944 et 1946, il était personnellement en charge de l'échelonnement et de l'application de nombreuses réformes sociales et économiques. Il nationalisa des secteurs fondamentaux de l'industrie, il introduisit un des programmes de sécurité sociale les plus ambitieux du monde, et il donna aux femmes le droit de vote pour la première fois. » (Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 40).

²⁶⁶ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁷ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 66.

²⁶⁸ Julien Roumette, « Avant-propos : devoir d'imagination », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 10-11.

« chute du mythe dans l'histoire²⁶⁹ » à laquelle contraint invariablement la carrière politique.

Comme Gary, Malraux associe le Général de 1940 à sa vie personnelle aussi bien qu'à l'histoire de la V^e République. Alors qu'il raconte les premiers examens médicaux qu'il a subis en raison de troubles neurologiques dans *Lazare*, l'antimémorialiste remarque une ressemblance entre son médecin et « [le] général de Gaulle en 1940, au temps de son képi à feuilles de chêne²⁷⁰ ». Il est significatif que la comparaison, qui sert à « rendre méconnaissable²⁷¹ » le docteur Louis Bertagna, jamais nommé, évoque précisément la figure du sauveur de la patrie. L'écrivain attribue la même fonction thaumaturge au chef de la France libre et à son médecin, le premier œuvrant pour la France, le second pour l'un de ses anciens ministres. La mention du « képi à feuilles de chênes » est plus étonnante. Outre qu'il symbolise l'autorité militaire du Général, ce couvre-chef évoque de Gaulle par métonymie à la fois parce qu'il s'en est souvent coiffé en public, pendant la guerre et une fois devenu Président de la République, et parce que le grand homme a été associé au chêne dans l'imaginaire populaire à cause du dessin de Jacques Faizant le représentant en chêne abattu soutenant une Marianne éplorée à la une du *Figaro* le 11 novembre 1970, au surlendemain de sa mort. L'hémistiche que Malraux emprunte au « Tombeau de Théophile Gautier » composé en 1872 par Victor Hugo pour donner un titre à son dernier entretien avec de Gaulle – *Les chênes qu'on abat...* – reprend exactement la même image. Le lien entre le tombeau, le chêne, de Gaulle et Malraux s'établit à une époque où l'écrivain est proche du trépas. À la Salpêtrière en 1972, il a l'impression de revenir d'entre les morts après avoir éprouvé un évanouissement de vingt cinq minutes sans perdre tout à fait conscience, ce qu'il appelle « un je-sans-moi²⁷² » dans *Lazare*, et lorsqu'il reprend *Les chênes qu'on abat...* en 1976, quelques mois avant de mourir, il ajoute une trentaine de pages à la fin de l'œuvre dont les toutes dernières sont consacrées au décès et aux funérailles de De Gaulle. Qu'il sente sa propre mort arriver ou qu'il songe à celle du Général, Malraux revient à la figure tutélaire et vitale de son mentor qui incarne aussi la renaissance de la France : le de Gaulle de 1940. À la fois fondateur et guérisseur, ce personnage anachronique apparaît à contretemps jusqu'après sa mort pour combattre

²⁶⁹ Julien Roumette, dans la discussion consécutive aux communications de Jean-Marie Catonné et de Mireille Sacotte recueillies dans *Littératures*, n° 56, 2007, p. 107.

²⁷⁰ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 820-821.

²⁷¹ *Ibid.*, note 6, p. 1278.

²⁷² *Ibid.*, p. 838.

tout ce qu'il y a de mortifère en Malraux ou en la France²⁷³. C'est ainsi que l'auteur des *Chênes qu'on abat...* en fait, en 1958 comme en 1940, le trait d'union qui permet à la France d'éviter de sombrer dans la guerre civile. Alors que la situation en Algérie menace l'unité du pays, de Gaulle apparaît comme « le général de la Libération, non le président du R.P.F.²⁷⁴ », c'est-à-dire comme « [l]e “suprême recours”, le seul qui pût parler au nom de la France sans faire hausser les épaules²⁷⁵ ». Désireux de surmonter les querelles partisans, ces ferments de la guerre civile qui font ressurgir le spectre du 6 février 1934 et de la guerre d'Espagne²⁷⁶, le Général se place au-dessus des partis et s'oppose « à la création de tout parti unique », appliquant ainsi « la décision la plus grave qu'il eût prise depuis le 18 juin 1940 »²⁷⁷. Malraux rappelle cette date symbolique pour montrer que le rassemblement est au fondement de toute l'action politique du Général²⁷⁸ et que, s'il a donné son nom au parti créé par de Gaulle en 1947, le Rassemblement du Peuple Français, il est surtout attaché à la démarche du chef de la France libre depuis le premier jour. Pour Malraux il est donc clair que c'est l'homme de 1940 qui reprit du service en 1958, parce que le rassemblement était moins pour lui une tactique politicienne qu'une ligne de conduite, la seule qui permit à la France de se libérer de l'occupant et la seule qui empêcha le pays de sombrer dans une guerre fratricide en 1958. À la fin de sa vie, Malraux s'emploie à présenter le général de Gaulle comme un homme de conviction plutôt que comme un homme de parti, dont toute la vie politique découle de son engagement de 1940, comme si la V^e République était née le 18 Juin de cette année-là avant de connaître une longue éclipse entre 1946 et 1958.

Qu'elle soit ménagée volontairement ou non, la contemporanéité en trompe-l'œil produit des effets de sens qui éclairent la réception des œuvres réalisées au cœur de l'événement. Les auteurs jouent également d'autres décalages temporels pour enrichir la part documentaire contenue dans leurs textes les plus tardifs et pour dilater le temps, de sorte que l'histoire immédiate s'inscrit dans une temporalité qui la dépasse.

²⁷³ Sur l'anachronisme du général de Gaulle revendiqué, sinon par lui, du moins par ses admirateurs, voir « Hérauts de combats sans héros », p. 184-186 et « Les anachronismes », p. 348.

²⁷⁴ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 667.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 668-669.

²⁷⁶ « Depuis le 6 février, la guerre d'Espagne surtout, le risque de guerre civile [...] a été l'un des puissants facteurs de notre Histoire » (*ibid.*, p. 667). Le 6 février 1934, une manifestation antiparlementaire organisée par des groupes de droite et des ligues d'extrême-droite pour protester contre le limogeage du préfet de police Jean Chiappe à la suite de l'affaire Stavisky entraîna des émeutes meurtrières sur la place de la Concorde à Paris. Cette date témoigne de la radicalisation de la droite et de son inclination pour le fascisme dans l'entre-deux-guerres.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 669.

²⁷⁸ « [...] rassembler fut pour le général de Gaulle l'un des mots les plus lourds [...] » (*ibid.*, p. 666).

CHAPITRE 2 : LE DÉCALAGE TEMPOREL ET SES EFFETS

« [...] faire sentir le passage du temps, présence de l'histoire¹ [...] ». (Annie Ernaux)

Puisque l'écriture est en retard sur l'événement, même lorsqu'elle s'efforce de rendre compte de l'actualité la plus immédiate, il est naturel que l'écoulement du temps renforce la distance irréductible entre les faits et leur retranscription. Cette distance n'est pourtant pas un écueil pour qui sait en tirer parti. Jouant du décalage temporel entre leurs œuvres plus tardives et les événements qu'elles relatent, Kessel, Malraux et Gary s'ingénient à faire sentir à la fois le passage du temps et la présence de l'histoire lorsqu'ils reviennent à des épisodes qui leur sont chers. Qu'ils enrichissent la part documentaire du corpus en exploitant un surcroît de connaissances nouvelles ou qu'ils distendent la chronologie pour créer des effets saisissants, tous trois ont conscience d'écrire l'histoire à la croisée des temps.

1. Enrichir la part documentaire en dépit des erreurs

Dans la préface de *Pour l'honneur* qu'il rédige en 1964 à l'occasion de la réunion d'*Une Balle perdue* et des *Maudru*, Kessel explique que la parenté entre les deux nouvelles lui est apparue « avec le recul du temps² ». Ce décalage temporel qui révèle le lien unissant des œuvres anciennes préside également à une relecture des événements passés. Loin de cantonner leurs connaissances nouvelles aux préfaces ultérieures qu'ils chargent d'actualiser des textes déjà édités, les auteurs les distillent en effet dans leurs œuvres suivantes de sorte que celles qui ne sont pas écrites au cœur de l'événement comportent une part documentaire bien plus riche que leurs devancières, même si elles ne sont pas toujours dénuées d'erreurs factuelles. Il n'est que de penser aux camps de concentration et aux camps d'extermination dans la partie la plus tardive du corpus.

1.1. Décrire un camp français et prendre conscience du génocide (1943-1947)

Il paraît banal, voire tautologique, de dire que le temps apporte une meilleure connaissance du passé mais l'exemple choisi est éloquent. Alors qu'ils étaient démunis pour distinguer clairement le camp de concentration d'une prison ordinaire au milieu des années 1930³, Malraux et Kessel peuvent se livrer à des évocations bien plus

¹ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, p. 51.

² Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 9.

³ Voir ci-dessus « La portée informative des textes fictionnels », p. 131.

informées à partir de la décennie suivante. À la différence des camps qui apparaissent avant guerre dans *Le Temps du mépris* et *La Passante du Sans-Souci*, ceux qui sont peints pendant et après la guerre dans *L'Armée des ombres*, *Les Mains du miracle*, *Antimémoires* et *Oraisons funèbres* sont véritablement décrits, même si c'est avec des inexactitudes et si les textes ne sont pas comparables avec les récits de survivants. Cette précision accrue dans *L'Armée des ombres* vient de ce que Kessel a recueilli et transposé des témoignages de déportés français qu'il n'avait pas en 1936 puisque les camps étaient alors en Allemagne et réservés essentiellement aux Allemands. Dans les textes de Malraux, qui avait interrogé Manès Sperber et Willy Bredel en 1935, les détails supplémentaires tiennent à la cruauté exacerbée des bourreaux nazis et aux entretiens vraisemblablement plus précis qu'il a eus avec Edmond Michelet et Brigitte Friang, revenus respectivement de Dachau et de Ravensbrück, au moment où il rédigeait *Antimémoires*. Le procès de Nuremberg (1945-1946), dont Kessel a rendu compte, a en outre révélé au monde l'ampleur des atrocités perpétrées par les nazis dans les camps de concentration et les camps d'extermination.

La plus grande précision qui préside aux œuvres de Kessel et de Malraux répond à une gradation qui suit peu ou prou un ordre chronologique. À l'époque où sont écrits *Le Temps du mépris* et *La Passante du Sans-Souci*, les images manquent et les représentations sont des plus floues : on sait seulement que les geôliers sont cruels. Quand paraît *Le Bataillon du ciel* en 1947, les camps ont été libérés par les armées alliées et les premières images ont été diffusées mais, puisque ce n'est pas son objet dans ce roman, Kessel reste évasif. Le dépit des parachutistes mis au secret à quelques jours du débarquement dans ce qui leur apparaît comme un « camp de concentration » repose sur ce qu'ils savent de l'internement des républicains espagnols : un personnage remarque que le « camp immense entouré de multiples réseaux de barbelés [...] ressemble drôlement à Miranda »⁴. La mention de ce camp de concentration franquiste⁵ permet à l'auteur de noter les principales caractéristiques d'un camp, composé de « grande[s] baraque[s] en planches [où se trouvent] des centaines de lits superposés⁶ ». Le progrès par rapport aux années 1930 est minime mais la disposition du camp n'est plus celle d'une prison classique.

Si les précisions étaient plus abondantes dans *L'Armée des ombres*, c'est parce que Gerbier est interné dans un camp français. En 1943 comme en 1945, selon qu'on

⁴ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 64.

⁵ Le camp de Miranda fonctionna de 1937 à 1947. Les nazis l'utilisèrent pour interner des résistants, parmi lesquels Georges Bidault, directeur du Conseil National de la Résistance après l'arrestation de Jean Moulin, et Daniel Cordier, le secrétaire de ce dernier.

⁶ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 64.

envisage la réception de l'édition originale du roman ou celle de l'édition qui fut largement diffusée à la Libération, on connaît encore mal le rôle joué par les camps et on a peu conscience du sort qui fut réservé aux Juifs. Inaudibles, les survivants du génocide sont éclipsés par les résistants qui sont érigés en héros. Dans ce contexte, les camps apparaissent comme un outil de répression utilisé contre la Résistance : les évoquer revient donc à célébrer ceux dont on pense qu'ils furent les principales victimes. Contrairement au secret qui entoure les camps allemands et polonais, où furent déportés les Juifs, les camps français sont en outre relativement connus au début des années 1940. Certains ont accueilli les républicains espagnols en fuite et d'autres étaient réservés aux « ressortissants de puissances ennemies » à partir de septembre 1939 – ce qui valu aux immigrés allemands et autrichiens réfugiés en France pour leur antinazisme d'être internés –, avant que la loi du 15 mai 1940 consécutive à l'entrée des nazis en Belgique concerne tous les ressortissants allemands⁷. L'auteur de *L'Armée des ombres* se fonde sur cette réalité historique, non sans la déformer puisqu'il applique aux soldats une mesure visant les civils, pour répéter au début du roman que Gerbier est conduit dans « le camp des Allemands⁸ », celui qui était destiné aux prisonniers de guerre que l'armée française ne fit jamais. Lorsque le personnage s'en évade, le camp est désigné par l'initiale de son nom. Ce « camp de L⁹... » est probablement celui de Limoges car le fourgon qui y mène Gerbier sillonne « la campagne limousine¹⁰ ». Il semble en outre, compte tenu du rôle politique de son héros, que Kessel ait fondu le camp de Limoges, utilisé pour interner les ressortissants de puissances ennemies, avec le camp voisin de Saint-Paul-d'Eyjeaux, l'un des « deux grands camps de politiques¹¹ », où, d'ailleurs, fut détenu Jean Cavaillès¹², l'un des modèles de Luc Jardie, mentor de Gerbier dans le roman.

Parce que Kessel a plus d'éléments pour peindre un camp de concentration français dans *L'Armée des ombres* qu'il n'en avait pour représenter le camp allemand de

⁷ Voir Anne Grynberg, *Les camps de la honte, les internés juifs des camps français, 1939-1944*, Paris, La Découverte, 1999, p. 64-83 et Denis Peschanski, *La France des camps, l'internement 1938-1946*, Paris, Gallimard, 2002, p. 72-81.

⁸ L'expression apparaît trois fois en trois pages et une quatrième fois un peu plus loin (Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 12-14 et p. 19).

⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Denis Peschanski, *La France des camps, l'internement 1938-1946*, *op. cit.*, p. 124 et carte p. 167.

¹² Jean Cavaillès (1903-1944) : normalien, agrégé de philosophie, il soutient une thèse sur le fondement des mathématiques et une thèse complémentaire sur la formation de la théorie des ensembles où il conteste Leibniz et se réclame de Spinoza. Enseignant la logique et la philosophie à l'université de Strasbourg, il est mobilisé en 1939 et s'évade après avoir été fait prisonnier en juin 1940. Il s'engage alors dans la Résistance en créant avec Emmanuel d'Astier de La Vigerie le mouvement Libération-Sud (1940). Nommé professeur à la Sorbonne l'année suivante, il rejoint Libération-Nord, puis s'en détache pour fonder le réseau Cohors en 1942. Arrêté le 28 août 1943, il est fusillé le 17 février 1944.

La Passante du Sans-Souci, il détaille minutieusement tout ce qui touche à la vie des détenus. Par l'intermédiaire de Gerbier, qui observe les lieux pour préparer son évasion, la description est donnée en focalisation interne et le lecteur découvre ce dont le personnage est témoin. Les gardiens n'apparaissent plus comme de simples geôliers, bien que leur brutalité soit encore rendue par une formule générale, vague et brève dans le ton du roman de 1936 : « Ils se montraient féroces¹³. » On les reconnaît à leur « uniforme » réduit à « un béret et un brassard », on apprend qu'ils font « argent de tout », de sorte que « [l]a corruption [est] le seul moyen d'agir » sur eux, et Gerbier précise qu'ils ont été recrutés « au hasard, en hâte, parmi les chômeurs de la plus pauvre espèce, les bons à rien, les alcooliques, les dégénérés »¹⁴. Ces caractéristiques expliquent qu'ils n'ont aucun scrupule à brimer les détenus afin d'éprouver leur pouvoir et de compenser leur modeste solde. Sur la question du recrutement, Malraux affirme dans le discours de Chartres : « Il fallait choisir la chiourme : n'était pas abjectement sadique qui veut ! Le hasard n'eût fourni qu'une brutalité plus simple¹⁵. » Si le contexte diffère – ce discours prononcé trente ans après la parution du roman de Kessel porte sur un camp de concentration allemand –, les deux auteurs insistent également sur la violence paroxystique déployée par les rebuts de la société qui font office de bourreaux pour les nazis. Il n'y a qu'une différence de degré entre les deux textes, l'orateur se montrant plus virulent que le romancier. Leur apparente divergence sur la place faite au hasard s'évanouit si l'on considère un texte plus tardif de Kessel. Dans *Les Mains du miracle*, Kersten obtient confirmation de l'existence des camps allemands et apprend une partie de leur fonctionnement administratif de la bouche de Himmler : pour échapper à une punition qui lui interdirait tout avancement, un soldat ou un sous-officier S.S. coupable d'une infraction au règlement se voit proposer la charge de gardien dans un camp de concentration ; là, son chef lui demande de torturer et d'exécuter un détenu ; pour éviter d'être puni, le soldat obéit à contrecœur, puis il finit si bien par s'habituer à la besogne qu'il devient nécessaire de le supprimer et de le remplacer afin qu'il ne s'en vante pas¹⁶. Entre le moment où il écrit sur le camp de concentration français du début de la guerre et celui où il décrit un camp de concentration allemand qui tourne à plein régime, Kessel a bénéficié d'une source d'information inestimable qui lui permet d'être bien plus précis, mais le propos reste le même car les textes montrent que tout était calculé pour que les gardiens soient impitoyables envers les détenus.

¹³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 966.

¹⁶ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 169-170 (Folio, p. 213).

La différence significative entre *L'Armée des ombres* et *Les Mains du miracle* est plutôt à chercher dans l'identité des victimes. Himmler admet sans ambages à Kersten ce que Kessel ne faisait que suggérer en 1943, à savoir « les tortures et l'extermination des Juifs et autres prisonniers des camps¹⁷ ». Alors qu'il ne disposait que de connaissances relativement maigres, l'auteur de *L'Armée des ombres* évoquait déjà discrètement le sort réservé aux Juifs dans les camps. D'abord dans le camp de concentration français où Gerbier voit « un vieil ingénieur autrichien d'origine juive¹⁸ » molesté et emmené par un officier S.S. sans qu'on sache si c'est pour être exécuté ou pour être déporté vers l'est. Puis dans un camp de concentration allemand rapidement mentionné à la fin du roman par un jeune Breton, ancien « prisonnier civil¹⁹ », révolté au souvenir d'un Juif martyrisé par ses codétenus allemands. L'adolescent qui garde en mémoire le « pauvre vieux tout blanc de cheveux et de barbe [qui] s'est ratatiné dans un coin et [qui] s'est mis les mains devant la figure²⁰ » pour se protéger des coups qu'il s'attend à recevoir de sa part rapporte aussi que les prisonniers étaient obligés de battre et de pendre leurs « meilleurs copains²¹ » quand ils étaient punis ou condamnés à mort et qu'ils enterraient les corps dans une fosse commune sur laquelle ils jetaient de la chaux vive. Bien que le texte n'en dise rien, ce dernier détail relève du travail des *Sonderkommandos* dans les camps d'extermination, ces unités composées de déportés, juifs pour la plupart, qui devaient extraire les dépouilles des chambres à gaz, raser les cheveux des cadavres, collecter leurs dents en or, les enterrer dans des fosses communes ou les incinérer dans les fours crématoires. Dans la mesure où les nazis se sont ingéniés à cacher l'existence des camps d'extermination, Kessel ne pouvait rien en savoir en 1943. Il ne pouvait donc nommer les *Sonderkommandos* ni savoir que leurs membres, qui ne devaient avoir aucun contact avec les autres déportés, contrairement à ce que raconte le jeune Breton du roman, étaient régulièrement assassinés et remplacés par de nouvelles équipes. L'un des témoins qu'il a consultés pour écrire son roman lui a pourtant nécessairement appris que des prisonniers étaient forcés d'enterrer les défunts pour faire disparaître leurs corps. Dans la mesure où Kessel a mêlé les anecdotes pour protéger ses sources et puisque ses archives personnelles n'ont pas été entièrement

¹⁷ *Ibid.*, p. 171 (Folio, p. 215).

¹⁸ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

²⁰ *Ibid.*, p. 214.

²¹ *Ibid.*, p. 213.

conservées, il est impossible de savoir comment et par qui il a été informé de cette pratique²².

Il n'en demeure pas moins que, même dans le chapitre augural de *L'Armée des ombres*, le traitement réservé aux détenus s'apparente aux sévices infligés aux déportés dans le système concentrationnaire nazi. Comme eux, les internés du camp français doivent échanger leurs vêtements civils contre une tenue réglementaire, « des sabots et un bourgeron de bure rouge²³ ». Comme eux, Gerbier et ses codétenus n'ont droit qu'à une « gamelle d'eau sale [en guise] de repas²⁴ ». Comme eux, ils sont reconnaissables aux stigmates d'un internement qui laisse « [l]es échines aiguës, les côtes saillantes, les peaux flasques, les bras réduits à la forme des os²⁵ ». Quoique discrets, ces détails éloignent résolument le roman de l'abstraction qui prévalait dans *La Passante du Sans-Souci*.

Un nouveau palier est franchi à la Libération lorsque Kessel appelle clairement cet internement par son nom en affirmant à quel point la déportation visait les Juifs. À l'occasion du procès de Nuremberg, le reporter révèle l'ampleur de la folie génocidaire des nazis. Dans son premier article, il s'attarde en effet sur la figure de Streicher, jugé pour les écrits antisémites qui firent de lui un cadre du parti nazi. Au détour de son portrait, Kessel rappelle qu'un an avant le procès, « Streicher disposait encore du sang de tous les juifs à qui les chambres à gaz, les fours crématoires et les camps infernaux avaient laissé un souffle précaire et toujours menacé²⁶ ». La métaphore employée pour qualifier les camps s'applique au dispositif d'extermination qui n'existait pas encore en 1936 et dont le romancier n'avait pas connaissance en 1943. Mais dans cet article où il se souvient du retour de Marie-Madeleine Fourcade des « charniers secrets [où] elle avait recherché et trouvé les corps martyrisés de ses camarades²⁷ », Kessel ne distingue pas les déportés comme il le fera plus tard. En raison de leur destin commun, il rapproche Juifs et résistants. Preuve que le recul historique manque encore six mois après la libération des camps, il confond camps de concentration et camps d'extermination. Évoquant les crimes commis à Dachau, Buchenwald et Auschwitz, Kessel rapporte les atrocités révélées par un film projeté au procès :

²² Il n'y a en tout cas aucune indication à ce sujet dans les notes du roman en Pléiade, établie à partir du fonds Kessel conservé à La Rochelle.

²³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁶ Joseph Kessel, « Le crépuscule des faux demi-dieux », article daté du 27 novembre 1945, dans "Le procès de Nuremberg", *Jugements derniers*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2007, p. 94.

²⁷ *Ibid.*, p. 95. Après l'arrestation de Georges Loustanaou-Lacau en juillet 1941, Marie-Madeleine Fourcade (1909-1989) prend la tête du réseau Alliance. C'est la seule femme à avoir dirigé un grand réseau de résistance en France.

La faim... les matraques... le travail inhumain... les expériences médicales à vif... les appels du matin par trente degrés au-dessous de zéro, tandis que la chair sous-alimentée, grise et souillée, n'a pour se couvrir qu'un haillon de toile... la faim... la dysenterie... la cravache... la faim... le typhus... les grabats surpeuplés... les chambres à gaz... les abat-jour délicats taillés par les gardiens du camp dans la peau humaine... la faim... l'humiliation... l'humiliation... le four crématoire²⁸.

La parataxe, les points de suspension et la répétition obsédante de « la faim » rendent bien le caractère désespérant du quotidien des déportés en même temps qu'ils ménagent l'effet de chute terrible et glaçant qui sonne comme le couperet mettant fin à la litanie de leurs souffrances. Mais en nommant les chambres à gaz et les fours crématoires pour rendre compte de ce qu'était un camp de concentration, Kessel décrit en réalité sans le savoir un camp d'extermination. À la différence d'Auschwitz, qui avait la particularité d'être à la fois un camp de concentration et un camp d'extermination, Dachau et Buchenwald n'avaient pas pour vocation première d'éliminer massivement les Juifs. Cette confusion entre les centres de mise à mort et les centres de détention où les conditions sanitaires étaient précaires et la mortalité importante, explique le sort commun que Kessel réserve aux Juifs et aux résistants, alors que les premiers étaient généralement promis aux camps d'extermination quand les seconds étaient surtout internés en camps de concentration.

1.2. Décrire le système concentrationnaire nazi grâce aux témoins (1960-1976)

Kessel s'attache plus précisément aux déportés juifs au début des années 1960 après sa rencontre avec le docteur Kersten, qui lui fait part de ce qu'il a appris en soignant Himmler²⁹. La plupart des nombreuses allusions aux camps qui émaillent *Les Mains du miracle* s'arrêtent en effet sur le sort funeste qui frappe les Juifs, des lois scélérates qui leur sont imposées à l'extermination dont ils sont victimes³⁰ :

²⁸ Joseph Kessel, « Cinéma », article non daté, dans "Le procès de Nuremberg", *op. cit.*, p. 125.

²⁹ À la fin de la décennie, Kessel affine encore sa connaissance du sujet à la lecture de l'ouvrage de Claude Lévy et Paul Tillard, qu'il préface : *La Grande Rafle du Vél' d'Hiv'*, Paris, Robert Laffont, 1967.

³⁰ Parce que Kersten s'est intéressé au sort des Témoins de Jéhovah, le récit s'attarde également sur leur internement mais les conditions de leur détention ne sont rendues qu'au discours narrativisé. S'il est dit qu'« [i]ls furent les premiers à instruire Kersten avec précision et en détail des atrocités qui étaient en usage dans les camps de concentration » (Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 164 – Folio, p. 206-207), le narrateur préfère au détail de ces atrocités la description métaphorique de la vie au camp que les Témoins de Jéhovah ont faite à Kersten où tout repose sur un lexique biblique : « Pour eux, Kersten, qui les avait tirés de l'enfer et leur donnait tous ces biens, ne pouvait être qu'un messager des anges » (*ibid.*, p. 162-163 – Folio, p. 204). Alors que le décalage temporel entre le récit et les événements aurait dû conduire Kessel à être plus précis, il ne détaille pas les supplices perpétrés dans les camps parce qu'il entend de relater les faits du point de vue de Kersten lorsque celui-ci y était plongé. Parce que le docteur devait s'assurer de la véracité du récit des Témoins dont il avait remarqué l'« exaltation »

[...] étoile jaune, mise hors la loi commune, rafles atroces dans la nuit ou le jour levant, convois interminables où voyageaient ensemble les vivants et les cadavres, et les camps, la schlague, la faim, la torture, la chambre à gaz, le four crématoire³¹.

Ici encore l'effet de liste et l'issue tracent un parcours linéaire univoque pour dire le caractère inéluctable du destin des « six millions d'ombres [et de] squelettes³² » dont Himmler est comptable. L'attention portée aux Juifs par Kersten conduit Kessel à préciser que le docteur a obtenu du *Reichsführer* qu'un convoi de 2 700 Juifs soit épargné en février 1945³³ et que les camps ne soient pas dynamités dans les mois suivants. En convaincant Himmler de signer un « Contrat au nom de l'humanité » qui stipulait notamment que « [l]es camps de concentration ne seraient pas dynamités », qu'« [o]n n'exécuterait plus un seul Juif et [que] les Juifs seraient traités comme les autres prisonniers »³⁴, Kersten permit que soient épargnés les 800 000 déportés encore détenus dans les camps. Au contact du médecin plongé au cœur du pouvoir nazi, Kessel affine la vision qui était la sienne au procès de Nuremberg en prenant conscience de l'ampleur du génocide, qu'il ne confond plus avec la déportation des résistants.

La différence entre ses articles de 1945 et ceux de 1961, écrits à l'occasion du procès Eichmann, est évidente. Cette fois, la spécificité du génocide est répétée tout au long du reportage et l'identité juive des victimes est clairement affirmée dès le premier article :

L'accusé avait pour nom Adolf Eichmann. Son crime dépassait toute mesure humaine. Il avait pris part – et une part majeure – à l'anéantissement de *six millions* de vies.

Les victimes, hommes, femmes, adolescents, enfants à la mamelle – étaient juives³⁵.

La sobriété avec laquelle Kessel présente les faits est d'une grande efficacité. Dans ces deux paragraphes juxtaposés, l'accusé fait face à ses victimes sur le plan de

religieuse (*ibid.*, p. 165 – Folio, p. 207) et parce qu'il était censé ne rien avoir appris sur les camps, Kersten a interrogé Himmler de manière à ne pas compromettre ses hôtes. Kessel s'interdit donc d'intervenir dans son récit pour en bouleverser la chronologie ou pour parler à la place de son personnage. Il place le lecteur dans la peau de Kersten au temps de la guerre, avec ce que cela comporte d'incertitudes et d'invéraisemblances sur les supplices qui sont alors, littéralement, incroyables.

³¹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 296 (Folio, p. 382).

³² *Ibid.* (Folio, p. 381).

³³ *Ibid.*, p. 273-274 (Folio, p. 350-352).

³⁴ *Ibid.*, p. 280 (Folio, p. 359).

³⁵ Joseph Kessel, « La belle saison », article non daté, dans "Le procès Eichmann", *Jugements derniers*, *op. cit.*, p. 132. C'est lui qui souligne.

l'énonciation avant d'être confronté à celles qui ont survécu dans le prétoire. Nommé simplement, Eichmann est ensuite ramené au chiffre qui matérialise l'ampleur du crime nazi par des moyens rhétoriques exprimant la démesure : l'hyperbole de la deuxième phrase, l'épanorthose placée en incise et les italiques sont autant de façons de dénoncer le caractère monstrueux du crime pour lequel il comparaît. Anonymes, ses victimes sont classées par ordre croissant de vulnérabilité dans une énumération qui traduit le caractère systématique et révoltant de leur extermination dont la seule justification est religieuse. Tout dans ce passage exprime le violent contraste qui oppose un homme seul et vivant aux six millions d'absents qu'il a contribué à décimer impitoyablement pour une raison arbitraire.

En dépit des précisions que Kessel apporte sur la nature du génocide, ses articles comportent des inexactitudes qui témoignent du fait que ce qu'on n'appelle pas encore la Shoah ou l'Holocauste intéresse peu. Signe de ces temps où un phénomène médiatique ne brise pas tous les silences issus de la guerre, le procès Eichmann permet à l'historien Raul Hilberg de publier enfin son ouvrage de référence sur *La destruction des Juifs d'Europe*, six ans après qu'il a soutenu la thèse qui en est à l'origine, mais, malgré sa consonance avec l'actualité, l'ouvrage n'est pas lu en 1961 et il ne sera traduit en français qu'en 1988. Ainsi Kessel comme la plupart de ses contemporains n'ont-ils qu'une connaissance approximative du système concentrationnaire nazi. La différence entre les camps de concentration et les camps d'extermination ne leur apparaît pas encore nettement car le reporter mêle « Dachau, Treblinka, Maïdanek, Belsen [et] Auschwitz » sous le nom de « camps de concentration »³⁶, alors que Treblinka et Maidanek étaient des camps d'extermination. L'article original, paru dans *France-Soir* le 22 juin 1961, était lui aussi imprécis alors que la liste était réduite à Dachau, Treblinka et Auschwitz³⁷. Cela signifie non seulement que la distinction n'était pas claire à cette date mais que l'éditeur du volume qui regroupe les procès couverts par Kessel confond encore camps de concentration et camps d'extermination. Si en 1961, la connaissance n'était pas encore partagée, elle semble ne l'être plus guère en 2007. D'une ignorance l'autre.

Lorsque, dans un autre article, les six camps d'extermination sont correctement identifiés, le nom de certains d'entre eux est mal orthographié. L'édition la plus récente du reportage en volume, qui devrait bénéficier de la connaissance apportée par les travaux des spécialistes et être la plus fiable, est la plus inexacte. On lit en effet

³⁶ Joseph Kessel, « Monsieur le témoin », article non daté, dans "Le procès Eichmann", *op. cit.*, p. 172.

³⁷ *France-Soir*, 22 juin 1961, p. 6. L'article porte la mention : « Jérusalem le 21 juin, par câble ».

« Chelmo » à la place de « Chelmno », « Silibor » à la place de « Sobibor » et « Belsen » à la place de « Belzec »³⁸. Si la première erreur peut aisément passer pour une coquille, les deux autres sont bien plus graves puisque « Silibor » est un barbarisme et « Belsen » le nom incomplet du camp de concentration de Bergen-Belsen, au sud de Hambourg, distant de plus de 900 km du camp d'extermination de Belzec, à l'est de Cracovie. Curieusement, l'article original était moins fautif : l'inexplicable « Silibor » était bien présent mais « Chelmno » était écrit en toutes lettres et « Belsek » pouvait passer pour une orthographe acceptable compte tenu du fait que les noms polonais n'étaient pas nécessairement familiers à un scripteur francophone³⁹. La traduction simultanée dont bénéficiaient tous les acteurs du procès, journalistes compris, et le caractère exotique de ces toponymes pour une oreille et un œil français peuvent expliquer les erreurs de 1961, sans que l'on sache si la faute en incombe à Kessel lui-même, au préposé à la transmission par câble de ses articles ou au typographe de *France-Soir*. Les erreurs de l'éditeur du volume sont en revanche impardonnables et démontrent la désinvolture de Francis Lacassin qui, bien que spécialiste de littérature populaire, avait toute latitude pour se renseigner sur le génocide pour annoter le texte.

Trois ans après le procès Eichmann, Malraux aborde à son tour la déportation dans le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" sous forme d'allusions à « tous les rayés et tous les tondus des camps de concentration », aux « huit mille Françaises qui ne sont pas revenues des bagnes » et à « la dernière femme morte à Ravensbrück »⁴⁰. En 1964, l'orateur ne commet pas d'erreur, mais ce ne sera plus le cas par la suite chaque fois qu'il évoquera les camps. C'est d'autant plus remarquable que, dans les années 1960 et 1970, d'*Antimémoires* à *Oraisons funèbres*, Malraux cite presque exclusivement Ravensbrück en exemple, comme si ce nom incarnait à lui seul l'horreur des camps. Parce qu'il a recueilli le témoignage de rescapées de ce camp-là, parmi lesquelles les résistantes Geneviève de Gaulle-Anthonioz et Germaine Tillion, l'écrivain lui confère le statut emblématique qui sera dévolu à Auschwitz, le plus grand complexe concentrationnaire nazi, à partir des années 1980⁴¹. Il le fait en confondant lui

³⁸ Joseph Kessel, « Quand chantent les squelettes », article non daté, dans "Le procès Eichmann", *op. cit.*, p. 154. Ces erreurs n'ont pas été corrigées par l'éditeur dans la réédition qu'il a faite de l'ouvrage en 2018 (Joseph Kessel, « Quand chantent les squelettes », *Jugements derniers*, *op. cit.*, p. 183).

³⁹ *France-Soir*, 20 avril 1961, p. 9. L'article porte la mention : « Jérusalem le 19 avril, par câble ».

⁴⁰ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

⁴¹ Le camp de Ravensbrück est mentionné à l'envi par Malraux dès lors qu'il évoque la répression nazie. Outre les textes cités ici, il en est question dans *Antimémoires* (« la bonne femme qui sait que son chocolat peut la conduire à Ravensbrück », *op. cit.*, p. 351) et dans deux épisodes de « *Non* » qui se répondent (la tante de Jacques et celle de Gardet meurent à Ravensbrück pour avoir caché un poste émetteur. La parenté entre les deux résistantes – le fait que la première soit juive est anecdotique : elle a

aussi camp de concentration et camp d'extermination⁴². Dans le discours des Glières, il fait parler en une prosopopée « les vieilles des camps d'extermination, celles dont on rasait les cheveux blancs », celles « qui ne sont pas revenues de Ravensbrück »⁴³. La formule reprend le passage de l'oraison funèbre de Jean Moulin mais le statut du camp a changé d'un texte à l'autre. La confusion va plus loin dans le discours de Chartres qui commémore pourtant le trentième anniversaire de la libération des camps de déportation : pour mettre un nom sur les camps d'extermination, dont il précise qu'ils étaient dotés d'un « service du crématoire⁴⁴ », Malraux ne donne que celui de Ravensbrück et affirme avec aplomb : « Ce que furent les camps d'extermination, on le sut à partir de 1943⁴⁵. » S'il y avait effectivement un four crématoire à proximité du camp de concentration de Ravensbrück, il ne fut installé que tardivement pour remplacer les exécutions par balle et les injections létales et il n'eut jamais le rendement de ceux qui fonctionnaient dans les camps d'extermination, où étaient transférées les détenues à éliminer. Les approximations dont Malraux se rend coupable montrent qu'en 1975 il ne sait pas plus qu'en 1943 ce qu'étaient les camps d'extermination, alors qu'il prétendu avoir contribué à leur libération. Dans *Antimémoires* en effet, il s'invente un souvenir à la vue de Nuremberg en ruine :

L'horreur que nous connaissions trop (nous avons ouvert des camps d'extermination) était restée sur le stade avec les villes transformées en tas de cailloux et les morceaux déchiquetés du grand aigle de bronze⁴⁶.

Mise en évidence par les parenthèses qui l'encadrent, l'allégation est grossièrement inexacte. Non seulement la brigade Alsace-Lorraine commandée par le colonel Berger n'est jamais montée jusqu'à Nuremberg lorsqu'elle a pénétré en Allemagne, mais surtout l'armée française est la seule armée alliée à n'avoir libéré aucun camp : ni celui du Struthof, près de Strasbourg, que les Allemands évacuèrent en septembre 1944, avant que les Américains y entrent le 25 novembre, ni surtout les camps d'extermination, tous situés en Pologne. Ce sont les troupes d'Eisenhower qui libérèrent les camps de

été déportée pour fait de résistance – est signalée par l'écho qui annonce leur mort : « Tatouche est morte à Ravensbrück. » (*op. cit.*, p. 21), « La tante Marie aussi est morte à Ravensbrück. » (*ibid.*, p. 39).

⁴² De même, à la fin de la trentaine de pages que Malraux ajoute en 1976 en épilogue aux *Chênes qu'on abat...*, il est question de Buchenwald, de Dachau et de « la multitude suppliciée des camps d'extermination » (André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 689) alors que, tout comme Ravensbrück, Buchenwald et Dachau sont des camps de concentration.

⁴³ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 962.

⁴⁴ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 964.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 965.

⁴⁶ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 43.

concentration du sud de l'Allemagne (Buchenwald, Dachau, Mauthausen), tandis que les Britanniques entrèrent dans les camps du nord du pays (Neuengamme, Bergen-Belsen) et les Soviétiques dans ceux du nord-est (Ravensbrück) après avoir ouvert les camps d'extermination, à l'exception de Chelmno, détruit par les nazis avant l'arrivée de l'Armée rouge.

Couplée aux imprécisions involontaires et à l'élection de Ravensbrück au détriment d'Auschwitz, cette réécriture de l'histoire a pour but de valoriser la Résistance – et, incidemment, son chef, le général de Gaulle – mais dans le même temps elle a pour conséquence d'évacuer le génocide juif. Les textes de Malraux ont en effet la particularité de prolonger l'occultation d'Auschwitz qui avait eu cours à la Libération⁴⁷ – à cause de l'éloignement du camp polonais derrière le rideau de fer et par souci d'ériger Buchenwald, haut-lieu du martyre de la Résistance européenne, en symbole – pour les mêmes raisons politiques. Lorsqu'il affirme avoir « lu sur la déportation ce qu'on peut lire, notamment les récits des rescapés des camps », et lorsqu'il prétend avoir « interrogé tous [s]es amis sauvés »⁴⁸, Malraux ne songe qu'à celles et ceux qui ont été déportés pour faits de résistance, comme Edmond Michelet et Brigitte Friang, qu'il fréquente dans les cercles gaullistes et dont il a lu *Rue de la liberté*⁴⁹ et les notes de ce qui paraîtra sous le titre *Regarde-toi qui meurs*⁵⁰. Il est frappant de constater que chez lui la déportation ne concerne jamais les Juifs. Lorsque l'antimémorialiste détaille « l'origine des prisonniers » en fonction des « triangles d'étoffe cousus [à leurs] vêtements », c'est uniquement pour évoquer la relation antagoniste et hiérarchique opposant les triangles rouges des politiques aux triangles verts des droits communs : « il fallait que le résistant sût qu'il était soumis à un assassin ou à un souteneur, et que chaque Allemand, qu'il fût S.S. ou détenu, reconnût les “terroristes” »⁵¹. Lorsque Malraux élargit le spectre des prisonniers, c'est tantôt pour associer aux « combattants de la Résistance » des citoyens insoumis – « des paysans qui avaient refusé de

⁴⁷ Voir Michel Leter, *Figures de l'occultation d'Auschwitz dans les "Oraisons funèbres" de Malraux*, Le Perreux, Presses du Centre de recherches heuristiques, 1997. La question de l'occultation du génocide juif divise les historiens dont la plupart ont longtemps considéré que les Juifs n'étaient pas audibles à leur retour des camps et qu'ils ont commencé à être écoutés à partir du procès Eichmann et plus encore à partir des années 1980. C'est ce qu'Annette Wieviorka a appelé « l'ère du témoin » (Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998). François Azouvi remet en cause cette lecture en avançant que le génocide a été révélé dès la Libération (*Le mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015 [2012]). Très documenté, son ouvrage a été salué par Éric Conan et Henry Rousso, qui s'étonnent de ce que « ce livre [ait] été accueilli par un étrange... silence, sans doute parce qu'il dérangeait trop des situations acquises et des préjugés solidement ancrés. » (Éric Conan, Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, op. cit., p. 319).

⁴⁸ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 459.

⁴⁹ Edmond Michelet, *Rue de la liberté*, Paris, Le Seuil, 1955.

⁵⁰ Brigitte Friang, *Regarde-toi qui meurs*, Paris, Laffont, 1970. Malraux en a repris de nombreux détails dans *Antimémoires*. Marius-François Guyard les a tous signalés en note dans l'édition de la Pléiade.

⁵¹ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 468.

dénoncer, des jeunes qui avaient dessiné des croix de Lorraine sur les murs, des instituteurs qui avaient fait chanter *La Marseillaise*, des otages » –, tantôt pour rappeler le sort fait aux marginaux « qui portaient le triangle noir des “asociaux” », c’est-à-dire « des demi-fous [ou] des tziganes »⁵². En reprenant la classification par triangles de couleur et la terminologie nazie signalée entre guillemets, Malraux efface la Shoah de son texte et de l’histoire. S’il ne s’agit aucunement d’une marque d’antisémitisme, ce parti-pris est une constante et l’orateur va même plus loin dans le discours de Chartres en ne dénombrant que des « mortes politiques⁵³ » à Ravensbrück, en assimilant à « la Résistance organisée⁵⁴ » les résistantes occasionnelles et, surtout, en identifiant « les huit mille personnages de la cathédrale [aux] huit mille prisonnières qui ne sont pas revenues⁵⁵ ». Faisant de ce rapprochement un « [s]ymbole mystérieux⁵⁶ », Malraux célèbre ainsi la mystique résistante, cette nouvelle religion qui a sauvé la France grâce au sang rédempteur de ses martyrs. Cette entreprise consciente de falsification de l’histoire s’inscrit dans un contexte où la Résistance est dénigrée et son action désacralisée. L’ancien ministre reconduit donc le geste pragmatique du général de Gaulle qui fit primer la Résistance sur toute autre considération à la Libération. C’est pour cette raison que la seule mention de déportés juifs dans *Antimémoires* est avant tout affaire de résistance. En demandant à ses interlocuteurs privilégiés, Edmond Michelet et Brigitte Friang, s’il y a eu « d’autres révoltes réussies que celle des juifs de Treblinka⁵⁷ », l’auteur ne s’intéresse pas au génocide mais à la possibilité de poursuivre la lutte à l’intérieur des camps. Puisqu’à ses yeux la Résistance est la seule foi susceptible d’avoir entraîné la déportation, Malraux n’envisage la question que sous cet angle : les Juifs de Treblinka comme les rescapées comparées aux personnages ornant la cathédrale de Chartres ne peuvent avoir été que des résistants. L’appartenance et la comparaison religieuses s’effacent devant ce statut.

En dépit de ses erreurs et de sa vision éminemment politique, Malraux décrit avec précision les sévices qu’ont subis les déportés. Le dernier chapitre d’*Antimémoires*, qui comporte plus de scènes de camp que *L’Armée des ombres*, inscrit l’œuvre dans la

⁵² *Ibid.*

⁵³ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 964.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 966.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 968.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 968.

⁵⁷ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 478. Cette mention atteste que Malraux avait connaissance de l’existence du génocide juif. Il est inconcevable qu’il n’en ait rien su. Dans la préface qu’il avait donnée en 1952 au roman de Manès Sperber sur le massacre des Juifs polonais de Wolin, il écrit « que ce livre est un des hauts récits d’Israël » (André Malraux, préface à Manès Sperber, ... *Qu’une larme dans l’océan*, *op. cit.*, p. IX). Préfacier, Malraux reconnaît une réalité historique qu’il s’interdit d’évoquer dans son œuvre propre puisqu’elle entrerait en concurrence avec sa peinture de la Résistance. Il s’agit donc d’un choix idéologique de sa part.

même phase que les textes de Kessel contemporains du procès Eichmann. Grâce à la mémoire commune née lors de ce procès et grâce aux témoins qu'il a interrogés, Malraux est en mesure de représenter ce que furent les camps. Ainsi évoque-t-il l'« épaisse fumée du crématoire⁵⁸ » et les « squelettes de peau parcheminée qui dépassent les loques rayées⁵⁹ ». Les notes de Brigitte Friang lui permettent de résumer, dans une énumération aussi lancinante que celles que Kessel a composées, le quotidien mortifère des détenus : « Les plaies, la neige, la faim, les poux, la soif ; puis la soif, la faim, les poux, la neige, les maladies et les plaies⁶⁰. » Bien qu'imparfait, le chiasme exprime à la fois l'inexorable recommencement auquel sont soumis les déportés et l'impossibilité absolue d'échapper au cercle infernal qui régit leur enfermement. À la différence de Kessel cependant, Malraux ne s'arrête pas aux vexations physiques infligées aux détenus ; il insiste sur le fait que la déshumanisation est au fondement du recours à la déportation par les nazis. Parce qu'elle repose sur « l'organisation de l'avilissement⁶¹ », la vie au camp conduit à « la démence⁶² », c'est-à-dire à un univers où toutes les valeurs communes sont renversées. Les mots changent de sens et seuls les déportés capables de s'adapter au lexique nouveau peuvent espérer sortir vivants d'un lieu de réclusion dont « [l]a voie principale s'appelait la rue de la Liberté⁶³ ». La formule, qui rappelle le slogan antiphrastrique apposé à l'entrée d'Auschwitz ou de Dachau, « *Arbeit macht frei* », donne son titre au témoignage d'Edmond Michelet, signe que l'ancien détenu a su s'approprier les conventions édictées par ses bourreaux, à l'image de ces déportés qui se sont si bien habitués au « chaos *organisé* » qu'ils ont eux aussi inventé un sens à cet adjectif mis en valeur par l'auteur. Comme s'il rédigeait une notice de dictionnaire, Malraux précise qu'il signifie « subtilisé à l'ennemi » avant de donner un exemple où le terme est employé en contexte : « les morceaux de sucre volés pour les mourants étaient "organisés" »⁶⁴. À cet égard, la description qu'il fait des camps est plus complète que celle de Kessel car il rend compte d'un aspect capital du processus de déshumanisation et d'une pratique au moyen de laquelle les détenus y résistaient. En restituant la logique du camp et son jargon, Malraux inscrit le surcroît de précision qu'il apporte dans la lutte politique entre oppresseurs et opprimés, alors que Kessel ne confère à ses textes qu'une valeur informative.

⁵⁸ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 462.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 463.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 460.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 461.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

1.3. L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary

Si elle a été laissée de côté jusqu'à présent, c'est parce que l'œuvre de Gary se distingue de celle de ses devanciers de trois façons. Le romancier ayant commencé sa carrière pendant la guerre, il ne pouvait avoir évoqué les camps dès les années 1930. Pour autant, il a pris conscience de la spécificité du génocide juif et en a parlé bien avant Kessel et Malraux et il l'a fait d'une manière si originale que ses textes devaient être abordés à part. Pour ces trois raisons, les textes de Gary ne suivent pas la gradation chronologique dégagée jusqu'ici.

Comme ses aînés pourtant, l'auteur des *Cerfs-volants* confond les différents types de camps. À la fin de ce roman, quelques semaines avant le débarquement, Ludo apprend que son oncle Ambroise a été envoyé à Buchenwald, qu'il classe à tort dans « les camps de la mort⁶⁵ ». S'il est possible de mettre l'erreur sur le compte du personnage, qui « savai[t] fort peu de choses, à cette époque, [car le] mot "déportation" n'avait pas encore pris dans [s]on esprit tout son poids d'horreur⁶⁶ », Gary aurait dû être plus au fait du système concentrationnaire en 1980. Il aurait dû savoir en effet que seuls les camps d'extermination sont appelés « camps de la mort » et qu'utiliser l'expression pour désigner de façon hyperbolique le taux de mortalité très élevé de Buchenwald revient à dire que les camps de concentration fonctionnaient comme des centres de mise à mort. La volonté de produire un effet saisissant sur le lecteur ne justifie pas la confusion, surtout à une date où la question commence à être bien étudiée. L'erreur révèle que Gary n'écrit pas à l'aide d'ouvrages spécialisés, ce que prouve encore son obsession pour la production de savon à partir de restes humains que les historiens réfutent depuis Hilberg. Également relatée par Kessel dans un article écrit au procès Eichmann où le reporter notait que l'Allemagne offrait à Israël les produits de sa production industrielle « en compensation des crimes d'Eichmann, comme si les cadavres qu'il avait transformés en graisse et en savon [avaient] été prédestiné[s] pour servir à l'édification prodigieuse d'Israël⁶⁷ », l'anecdote revient comme une antienne dans son œuvre. Gengis Cohn note que la différence entre les Allemands et la tribu des Simbas tient à ce que « les Simbas mangeaient leurs victimes, tandis que les Allemands les transformaient en savon⁶⁸ ». C'est pourquoi le *dibbuk* tourmente son ancien bourreau en se présentant à lui avec un savon à la main lorsque Schatz exige d'être « lavé de toutes les accusations [passées] ». Éluant la question de l'ancien S.S. qui lui demande

⁶⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 317.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Joseph Kessel, « L'état de solitude », article non daté, dans "Le procès Eichmann", *op. cit.*, p. 148.

⁶⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 79.

qui est dans le savon, Cohn répond qu'il n'en sait rien car « [c]'était de la production en masse »⁶⁹. De même, les os de M. Piekielny, l'ancien voisin du Romain de *La Promesse de l'aube*, ont été « transformés à la sortie du four en savon [et] ont depuis longtemps servi à satisfaire les besoins de propreté des nazis⁷⁰ ». Dans *Les Racines du ciel*, Morel saccage une fourrière qui tue des chiens « à la chambre à gaz » et récupère leurs os pour faire « de la gélatine et du savon »⁷¹ : les victimes ont changé mais l'allusion aux Juifs, traités en chiens par les nazis, est évidente. Elle apparaît encore dans *Les Cerfs-volants*, où M^{me} Julie avertit Ludo que « les nazis sont en train de faire du savon avec les ossements des Juifs⁷² ». Alors qu'il a été établi au procès de Nuremberg qu'une seule expérimentation fut tentée à l'Institut d'Anatomie de Dantzig en 1944 – encore n'est-on pas certain que la graisse humaine entrât dans la préparation de ce savon –, Gary accrédite la légende d'une fabrication industrielle de savon dans les camps d'extermination. Non seulement aucune production massive ne fut envisagée, encore moins à partir d'os humains, mais rien n'indique que la tentative faite à Dantzig ait abouti. Le romancier s'est donc fondé sur des rumeurs propagées à partir de 1942 par des « civils allemands qui travaillaient à Auschwitz [et qui] en menaçaient, par un humour sadique, les prisonniers⁷³ », comme l'écrit Gilles Karmasyn. Au procès de Nuremberg et dans l'ouvrage fondateur de Hilberg, ces rumeurs ont été traitées comme telles.

Combinées au fait que Gary ne livre aucune description détaillée des camps, ces erreurs pourraient laisser penser qu'il connaît mal leur histoire. Pourtant, comme ses aînés, il en mentionne les éléments caractéristiques. Il est ainsi question de « block », de « baraque » et de « Kapo »⁷⁴ dans *Les Racines du ciel*, de « pyjama rayé » et d'« étoile jaune réglementaire »⁷⁵ dans *La Danse de Gengis Cohn* ou encore de « fours crématoires » et de « débris humains qui ne tenaient à la vie que par ce qui n'a pas de corps »⁷⁶ dans *Les Cerfs-volants*. Ces indices prouvent que Gary s'attache autant aux résistants qu'aux Juifs même si, dans le premier de ces trois romans, le pianiste polonais au nom à consonance juive, Rotstein, est un politique comme tous ses codétenus. Le fait

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 60.

⁷¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 221.

⁷² Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 332.

⁷³ Gilles Karmasyn, « Le savon humain : rumeur, réalité et histoire » [en ligne], *Pratique de l'Histoire et Dévoilements négationnistes*, [mis à jour le 09/01/2002], [consulté le 09/06/2018]. URL : <http://www.phdn.org/negation/savon.html> Comme Gary, Perec propage la rumeur à la fin de *W ou le souvenir d'enfance*, où la liste des traces laissées dans les camps s'achève par « des stocks de savon de mauvaise qualité » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 218).

⁷⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 206-207.

⁷⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁶ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 320.

que sa description soit minimale et qu'elle ne soit pas exempte d'approximations tient à son souci de dénoncer l'abomination de l'extermination mais, parce qu'il lui importe de faire connaître les raisons et les moyens du génocide, il se montre sensible à une légende qu'il colporte. C'est que, avant même d'avoir eu connaissance de l'existence des camps et de peupler son œuvre de personnages de rescapés juifs comme Gengis Cohn, Gluckman⁷⁷ ou Madame Rosa, le romancier était obnubilé par le sort réservé aux Juifs, comme le montre une nouvelle parue en juillet 1944 dans *La France libre* sous le titre « Le continent englouti⁷⁸ », reprise quelques mois plus tard dans *Éducation européenne*. Dans ce texte, Dobranski lit à ses camarades la nouvelle qu'il a intitulée « Les Bourgeois de Paris⁷⁹ » qui raconte comment les locataires d'un immeuble parisien bernent le dignitaire nazi chargé de les amener à collaborer, sans faire grand cas de M. Lévy, sommé de quitter cette France en miniature en voie d'aryanisation. Alors que tous les locataires s'emploient à tromper la vigilance de l'occupant pour imprimer un journal clandestin et pour faire passer des messages sur un poste émetteur, ils éconduisent le Juif venu leur faire ses adieux. De sorte que lorsque la concierge entreprend de saluer M. Lévy, elle le découvre pendu chez lui :

Un peu calmée, elle monte chez M. Lévy pour lui dire adieu convenablement. Elle sonne. M. Lévy ne répond pas. « Il est parti ! » pense Mme Laitue. Elle prend son passe et ouvre la porte. Elle entre. Oui, M. Lévy est parti. Son corps chétif pend au bout d'une corde, au milieu du salon. Il est parti. Sans permis, il a traversé la frontière. Il est passé dans la zone libre. Il a mis sa carte d'identité sur la table, en évidence, comme pour bien préciser qui il est et pourquoi il est parti. Sans doute a-t-il hésité quelque peu, avant de partir. Sans doute redoutait-il quelque peu de trouver les portes de l'au-delà fermées devant lui, avec, au-dessus, une pancarte : « Entrée interdite aux juifs⁸⁰. »

La dénonciation de la politique antisémite menée en France repose sur le double sens et l'euphémisme qui président à l'écriture de toute la scène. La reprise par le narrateur de la pensée formulée par la concierge produit un effet de surprise puisqu'elle retarde l'explication réelle du silence de M. Lévy en même temps qu'elle désigne sa mort de façon voilée. La métaphore filée du voyage étant inscrite dans le contexte de

⁷⁷ La nouvelle intitulée « La plus vieille histoire du monde » a paru dans *Gloire à nos illustres pionniers* (1962). Elle raconte comment Gluckman, un rescapé établi en Bolivie qui croit que la défaite allemande et la création de l'État d'Israël sont une ruse destinée à préparer une nouvelle extermination, approvisionne l'ancien commandant S.S. Schultze dont il a été le souffre-douleur au camp parce qu'il lui « a promis d'être plus gentil la prochaine fois » (Romain Gary, *Les oiseaux vont mourir au Pérou (Gloire à nos illustres pionniers)*, Paris, Gallimard, 1975 [1962], p. 251). C'est lui qui souligne. Dans la nouvelle, « camps de concentration » et « camps d'extermination » apparaissent comme des synonymes.

⁷⁸ Romain Gary, « Le continent englouti », *La France libre*, vol. VIII, n° 45, juillet 1944, p. 204-209.

⁷⁹ Cette nouvelle apparaît dans le chapitre 16 d'*Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 90-102.

⁸⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 101-102.

l'Occupation, le recours à l'appellation administrative souligne le sens symbolique qu'il faut conférer à « la zone libre ». Compte tenu de l'antisémitisme d'État, la liberté pour les Juifs ne saurait être matérialisée par un espace géographique qui échappe au contrôle des nazis. Ils doivent donc la conquérir en la payant de leur vie, mais le suicide ne la leur garantit même pas, comme l'indique la pancarte imaginée par le narrateur pour évoquer la crainte qui a pu animer M. Lévy avant qu'il se pendre. La chute qui clôt le passage brutalement ménage la révélation de ce que le lecteur a déjà compris : le personnage s'est pendu parce que, en tant que Juif, il ne lui était plus permis de vivre. Outre qu'à travers lui Gary dénonce les persécutions antisémites, le fait que M. Lévy soit relégué au second plan par ses voisins résistants suggère que la question juive a été négligée au profit de la Résistance. Sa mort plane donc comme une ombre dont les nazis sont comptables mais dont les résistants sont aussi, pour une part, responsables.

Après *Éducation européenne*, l'écrivain a appris l'existence des camps et l'ampleur du génocide⁸¹. Dès lors, il y fait constamment et conjointement référence. Dans la suite de son œuvre, il n'est en effet plus question de suicide mais d'assassinat. Tandis que les parents du reporter américain des *Racines du ciel* ont été « gazés à Auschwitz⁸² », M. Piekielny a « terminé sa minuscule existence dans les fours crématoires des nazis, en compagnie de quelques autres milliers de Juifs d'Europe⁸³ ». Dans les deux cas, les instruments emblématiques du génocide sont cités, et chaque fois le sort individuel des personnages est dépassé par la destinée collective de leurs coreligionnaires. Ainsi le motif obsédant de l'extermination revient-il sous forme de souvenir chez Abe Fields, à qui une photo de défenses « encore ensanglantées » arrachées aux éléphants africains rappelle les photos de « dents en or “récupérées” par les nazis sur les victimes des chambres à gaz et des fours crématoires »⁸⁴ dans lesquelles il a cherché le sourire constellé de couronnes de sa mère. De M. Lévy aux Fields et à M. Piekielny, il y a une gradation car ces derniers incarnent une extermination de masse qui s'est accompagnée de pratiques abjectes. Hanté par elles, le romancier les rappelle

⁸¹ Gary évoque les camps dès son deuxième roman. Le personnage éponyme de *Tulipe* (1946) est un rescapé de Buchenwald mais il n'associe pas encore la déportation au génocide. Ce n'est que dans l'édition définitive de 1970 que sont ajoutées des références à la Shoah : Oncle Nat, qui était un Noir authentique dans l'édition originale, devient un survivant « pourchassé comme juif par les nazis » qui se maquille en Noir pour pouvoir effacer le cirage dont il se grime le jour où les persécutions contre les Noirs commenceront (Romain Gary, *Tulipe* [1946, édition définitive 1970], Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 32). La première allusion au génocide apparaît dans son troisième roman, *Le Grand Vestiaire* (1948), dans lequel Vanderputte entrepose, dans un appartement dont il a dénoncé les propriétaires pour se l'approprier, les vêtements qu'il a volés dans d'autres logements vides. La situation condense les dénonciations et les spoliations dont les Juifs ont été victimes ainsi que les vêtements dont ils étaient dépouillés à l'entrée des chambres à gaz.

⁸² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 437.

⁸³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 391-392.

régulièrement. Il n'est pas seulement question chez lui des chambres à gaz et des fours crématoires, mais des procédés qui ont mené le plus loin la déshumanisation des déportés, assassinés pour être transformés en objets utilitaires ou en accessoires de décoration. S'il n'y a jamais eu de production de savon à partir de restes humains, Gary évoque une autre atrocité dont il existe des preuves. Dans le passage où Ludo apprend qu'Ambroise a été déporté, on lui dit aussi que son oncle a refusé d'« assembler un cerf-volant en peau humaine » comme le lui avait demandé Ilse Koch, l'épouse du commandant de Buchenwald, qui, friande de « beaux tatouages », « se faisait fabriquer des abat-jour en peau de détenus morts »⁸⁵. Cette lubie monstrueuse apparaissait déjà deux fois dans *Les Racines du ciel*, où Minna révèle à Saint-Denis que les Allemands faisaient « des abat-jour avec de la peau humaine »⁸⁶, avant qu'un de ses concitoyens surpasse « les fabricants d'abat-jour en peau humaine de Belsen »⁸⁷ en confectionnant des corbeilles à papier, des vases, des porte-parapluies et des seaux à champagne dans des pattes d'éléphants, de rhinocéros et d'hippopotames. Cette pratique qui pousse la déshumanisation à son paroxysme n'a cette fois rien de fantaisiste. Gary a beau être imprécis lorsqu'il situe la fabrique à Belsen, les faits qu'il rapporte ont été attestés par la justice après la guerre. Au procès de Nuremberg, Kessel a inclus les abat-jour en peau humaine dans la litanie des sévices infligés aux déportés⁸⁸ et ils ont été retenus par le tribunal américain de Dachau (1947) et le tribunal ouest-allemand d'Augsbourg (1950-1951) pour condamner Ilse Koch à la détention à perpétuité⁸⁹.

Outre qu'il tient compte de l'identité juive des victimes en permanence, Gary se distingue résolument de Malraux et de Kessel par sa façon de relater les pires horreurs commises dans les camps par les nazis. Il n'hésite pas à substituer à la distance du reporter et à la grandiloquence de l'orateur un humour corrosif qui n'a pourtant rien d'obscène. Cohn se réapproprie l'humour sadique de ses bourreaux et le retourne contre eux lorsqu'il vante les qualités du savon prétendument produit à Auschwitz :

⁸⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 320.

⁸⁶ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁸ Joseph Kessel, « Cinéma », article non daté, dans "Le procès de Nuremberg", *op. cit.*, p. 125. Voir ci-dessus p. 278 dans le présent chapitre.

⁸⁹ Pierre Durand, *La chienne de Buchenwald*, Paris, Temps actuel, 1982, p. 175-184. Parmi les chefs d'inculpation du procès d'Augsbourg, on lit : « A un moment non exactement déterminé, mais sans doute durant l'été 1940, tous les détenus tatoués furent photographiés. Par la suite, la plus grande partie d'entre eux furent "piqués", c'est-à-dire assassinés par injection de poison. Leur peau fut livrée à la "Pathologie" pour y être transformée en cuir et autres préparations. L'inculpée montrait le plus grand intérêt pour les beaux tatouages. Elle-même possédait des objets en peau humaine. Dans un grand nombre de cas, elle a également noté (*le numéro matricule*) de certains détenus en raison de leurs tatouages ou les a fait relever par ses accompagnateurs SS. Ces détenus connaissaient alors le sort décrit plus haut. » (*Ibid.*, p. 180-181). L'auteur de l'ouvrage, Pierre Durand (1923-2002), était un résistant communiste déporté à Buchenwald, où il a aidé Marcel Paul à organiser la résistance du camp et l'insurrection d'avril 1945. À la Libération, il est devenu journaliste et historien.

C'est du savon de luxe. J'ai entendu un SS à Auschwitz le reconnaître lui-même, avec un bon gros rire : « *C'est du savon de luxe, il est fait avec le peuple élu.* » En allemand, une *khokhmé*, ça se dit un *witz*⁹⁰.

L'ordre des propositions, l'emploi du verbe concessif *reconnaître* et la répétition de la première phrase indiquent que c'est la victime qui a l'initiative de la dénomination. La plaisanterie de mauvais goût du S.S. soulignée par son rire vulgaire et offensant est promue au rang de *witz*, le mot allemand signifiant « blague » mais aussi « esprit » et, par extension, « pointe » ou « mot d'esprit ». Mais là encore le référent allemand est second, puisque *witz* apparaît comme la traduction de *khokhmé*, le terme yiddish désignant le mot d'esprit à partir de l'hébreu *khokhma* qui signifie « sagesse, savoir, intelligence ». Dégradante dans la bouche d'un S.S., la formule témoigne de l'autodérision du narrateur : elle apparaît donc comme une marque de l'humour juif, dans la mesure où elle en a la caractéristique et le nom⁹¹. Puisque le *dibbuk* occupe la conscience de son assassin, il pousse la logique à son comble en occupant à la fois la langue et l'esprit allemands, dépossédant les nazis de leurs spécificités pour les remplacer par des particularismes juifs. Rien de tout cela n'est gratuit ni anodin sous la plume d'un auteur juif. L'humour de Gary inverse le processus de dépossession et d'éradication mis en place par les nazis à l'encontre des Juifs pour le leur appliquer : les séides de Hitler font donc de l'humour juif sans le savoir au moment même où ils exterminent le peuple qu'ils honnissent. Comme le dit Cohn en pervertissant le sens d'un mot-clé de la propagande nazie, « l'Allemagne est un pays entièrement enjuivé⁹² » parce que Schatz et ses anciens comparses, croyant avoir éliminé les Juifs qu'ils accusaient de gouverner le monde, sont en réalité mus par eux au point de perdre leur système de pensée et leur langue propres. Le grand œuvre du III^e Reich n'aura finalement consisté qu'en la réalisation exactement inverse de ses objectifs. Toute la saveur de l'ironie déployée ici par Gary tient à ce que, pris à la lettre, le raisonnement est aussi absurde que celui qui servait de fondement idéologique aux nazis.

Bien qu'il n'ait pas été lui-même déporté, le romancier a bien saisi l'impérieuse nécessité de témoigner qui animait les rescapés. Cette obsession est exprimée par l'un des camarades de détention de Morel qui affirme : « Pour nous, ici, il s'agit de survivre,

⁹⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 117. C'est lui qui souligne.

⁹¹ Dans *La Promesse de l'aube*, Gary définit l'humour comme une « façon habile et entièrement satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus[,] une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive » (Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 160).

⁹² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 30.

de sortir vivants d'ici, pour tout raconter aux autres, pour rendre cette cochonnerie impossible à l'avenir⁹³ ». Gary définit dans cette phrase ce que Frédérik Detue et Charlotte Lacoste appellent la fonction d'éducation du témoignage⁹⁴, qui consiste à informer le lecteur de ce qu'ont subi les victimes afin que leur sort serve de leçon historique aux vivants. N'étant pas témoin lui-même, Gary salue pourtant la mémoire des disparus en inventant des personnages qui représentent les défunts. Il confère ainsi au roman une dimension testimoniale qui, conformément à la fonction d'hommage du genre du témoignage, a valeur de tombeau⁹⁵. L'implication de l'écrivain dans la dénonciation des crimes nazis s'explique en partie par des raisons biographiques. S'il manifeste le besoin obsessionnel de témoigner, c'est parce qu'il fait du génocide une affaire personnelle.

Dans *La Promesse de l'aube*, où il est par ailleurs très peu question de son père, Gary raconte qu'à l'époque où il venait de remporter le prix Goncourt pour *Les Racines du ciel*, une lettre lui parvint qui lui « donnait des détails sur la mort de celui [qu'il] avai[t] si peu connu ». Alors qu'il pensait que l'homme qui l'avait abandonné pour se remarier « était mort pendant la guerre dans une chambre à gaz, exécuté comme Juif, avec sa femme et ses deux enfants », il apprend que « [son] père n'était pas arrivé jusqu'à la chambre à gaz et qu'il était tombé raide mort de peur, avant d'entrer ». Sidéré par cette révélation, l'auteur apparaît effondré dans les locaux de la *N.R.F.* à Camus⁹⁶. Tout ou presque, dans cette scène pathétique, est inventé et Gary s'emploie à lui ôter tout réalisme, sur le fond comme sur la forme. D'une part, cette lettre qu'il n'a jamais reçue n'aurait pas pu avoir été écrite dix ans après les faits par celui qu'il nomme « le préposé à la porte, le réceptionniste » de la chambre à gaz parce que les membres des *Sonderkommandos* étaient tués régulièrement par les nazis. D'autre part, la désinvolture avec laquelle il qualifie son correspondant, dont il dit qu'il « ne sai[t] comment lui donner un nom, ni quel est le titre officiel qu'il assumait », inscrit la scène dans un contexte hôtelier très éloigné de la réalité des camps d'extermination. Gary prête en outre à cet homme la motivation étonnante de lui apporter une forme de réconfort : il lui aurait fait sa révélation « pour [lui] faire plaisir »⁹⁷. Dernière invention : Arieh-Leïb Kacew n'est pas mort dans une chambre à gaz, ni même devant. Comme le montre l'enquête de Myriam Anissimov, « il a probablement été fusillé dans les fosses de

⁹³ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 210.

⁹⁴ Frédérik Detue et Charlotte Lacoste, « Ce que le témoignage fait à la littérature », art. cit., p. 14.

⁹⁵ *Ibid.* Dans l'œuvre de Gary, le tombeau est également érigé aux camarades tombés au combat. Voir ci-dessous « Gary « porte-mémoire » dans ses textes autobiographiques », p. 622-630.

⁹⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 106-107.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 107.

Ponary lors de la liquidation finale du ghetto [de Wilno], le 24 septembre 1943⁹⁸ », comme tous les Juifs de Lituanie, victimes des *Einsatzgruppen* dans ce qu'on appelle aujourd'hui la Shoah par balles.

Dans ces conditions, pourquoi faire de ce récit fictif un témoignage ? La scène, souvent commentée selon un axe biographique et psychologique attaché à définir la relation entre un fils et son père⁹⁹, est construite comme une dénonciation emblématique du génocide. Méconnue en France en 1960, l'action des *Einsatzgruppen* apparaît moins immédiatement « révoltant[e] » et « tragique »¹⁰⁰ que les chambres à gaz, plus familières à un public auquel elles ont été présentées à la Libération comme le comble de l'horreur et de l'abjection. L'efficacité dramatique de cet instrument de mort est encore renforcée par le décès humiliant du père qu'il est moins intéressant de considérer comme une vengeance du fils abandonné que comme une façon hyperbolique de représenter l'avilissement des victimes effrayées par le raffinement de cruauté des bourreaux. Pour montrer à quel point les chambres à gaz avaient de quoi terrifier, Gary s'autorise à inventer la mort de son père en jouant sur les mots. Les deux formules qu'il utilise pour décrire le décès – « Il était mort de peur » et « il était tombé raide mort de peur »¹⁰¹ – sont semblables et toutes deux sont formées sur une expression idiomatique dont le sens est détourné. Exclusivement employée au sens figuré pour qualifier une frayeur hyperbolique, la première est à entendre ici au sens propre¹⁰². Le caractère inhabituel de cette acception dit toute la force de destruction, hyperbolique elle aussi, de l'entreprise nazie. La seconde occurrence de cette formule se combine avec une expression évoquant une mort instantanée, toujours de façon hyperbolique. Dans la mesure où Gary invite à lire ces formules de manière tout à fait littérale, on peut envisager que la posture du père « raide mort de peur » transcrit la raideur et le rictus de douleur visibles sur les cadavres des gazés. Dès lors, bien qu'Arieh-Leïb Kacew soit mort à l'extérieur des chambres à gaz – pas exactement devant, mais certainement pas dedans –, on peut considérer que l'écrivain fait de sa mort un symbole. Le tombeau du

⁹⁸ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁹ Myriam Anissimov suggère que Gary invente la scène pour se venger du fait que son père l'a abandonné mais que, en affirmant qu'il n'est pas entré dans la chambre à gaz, il « arrach[e] l'âme et le corps de son père aux nazis » (*ibid.*, p. 70-71). Mireille Sacotte propose une lecture psychanalytique de cette scène « fantasmatique » : « Comme il a inventé et racheté sa mère, il a condamné et sauvé son père *in extremis* dans un même élan de générosité fantasmée. » (*La Promesse de l'aube de Romain Gary*, *op. cit.*, p. 143-144).

¹⁰⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Au moment de se présenter, Gengis Cohn détourne de façon similaire une expression voisine : « Un jour, à Auschwitz, j'ai raconté une histoire tellement drôle à un autre détenu qu'il est mort de rire. C'était sans doute le seul Juif mort de rire à Auschwitz. » (Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 12).

père vaut ici pour les six millions de victimes du génocide, quelle qu'ait été leur mort. Ce qui légitime les libertés que Gary prend avec la réalité, c'est qu'une grande partie de sa famille a été exterminée par les nazis¹⁰³. Il parle donc en connaissance de cause et invente la scène, en quelque sorte, pour la bonne cause. Puisque sa famille a été décimée, il fait du génocide une affaire personnelle qu'il entend mener d'une façon toute personnelle. C'est pourquoi la dénonciation sans ambages de la Solution finale repose sur une fable et des jeux sur le langage¹⁰⁴.

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, l'évocation du génocide prend un tour encore plus intime. Le dénouement représente un écrivain évanoui dans le ghetto de Varsovie¹⁰⁵ : il se prénomme Romain et son épouse lui parle en anglais. Daté « Varsovie, 1966¹⁰⁶ », le roman se referme sur la scène qui en serait à l'origine. D'après le récit que Gary en fit à une revue polonaise, le romancier, qui se trouvait en mars 1966 sur le site de l'ancien ghetto en compagnie de Jean Seberg, aurait fait un malaise qui l'aurait laissé inconscient plusieurs minutes. David Bellos doute de l'authenticité de la scène car le cicérone du couple, une fonctionnaire du ministère de la Culture polonaise chargée de veiller sur les visiteurs, ne lui fit part d'aucun incident de cet ordre¹⁰⁷. Voici cependant comment Gary raconta l'épisode dans l'entretien qu'il accorda aux journalistes littéraires polonais, en insistant sur son caractère fondateur :

Je ne me suis plus senti le même depuis. [...] Je savais tout sur le meurtre des six millions de Juifs, j'avais lu tous les livres, j'avais vu tous les documents. Mais si je parlais souvent de mes origines juives, au fond, je ne me sentais pas juif [...]. Or, devant la section du musée consacrée à la révolte du Ghetto, je me suis soudain écroulé et je suis resté évanoui vingt minutes. Je ne m'étais peut-être pas

¹⁰³ Myriam Anissimov révèle que « sept membres de sa famille maternelle avaient été exterminés [et] que plusieurs membres de sa famille paternelle – son père, sa femme et leurs deux enfants, ainsi que son oncle Borukh, le mari de sa tante Rivka – figuraient aussi parmi les victimes » (Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 67-68).

¹⁰⁴ Les valeurs chères à Gary sont souvent défendues au moyen de l'imagination et de l'humour. Voir ci-dessous « L'imagination », p. 536-542, et « L'humour », p. 542-553.

¹⁰⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 350-352.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 353.

¹⁰⁷ « Gary n'a probablement pas visité le mémorial de l'Insurrection du Ghetto en 1966. Il ne l'a certainement pas fait en compagnie de son guide Orbis, Jolanta Sell, dont la tâche consistait en réalité – en tant que fonctionnaire au ministère de la Culture – à ne jamais quitter des yeux les éminents invités étrangers. Elle a bien accompagné Gary et Seberg au Musée historique de Varsovie, qui contient beaucoup de photographies du ghetto, de sa destruction et de la persécution envers les Juifs. Mais l'éminent invité du camarade Sell ne s'est pas évanoui, pas plus qu'il n'a pleuré ou qu'il ne s'est répandu en jurons polonais. » (David Bellos, *Romain Gary: A Tall Story*, *op. cit.*, p. 338. Traduction personnelle. "Gary probably did not visit the memorial to the Ghetto Uprising in 1966. He certainly did not do so in the company of his Orbis tour guide, Jolanta Sell, whose real task (as a functionary of the Ministry of Culture) was to keep close watch on distinguished foreign visitors at all times. She did accompany Gary and Seberg to the Warsaw Historical Museum, which contains many photographs of the ghetto, its destruction and of the persecution of the Jews. But Comrade Sell's distinguished visitor neither fainted, nor wept, nor broke out in Polish curses." L'auteur mentionne comme source, en note (p. 486), l'entretien téléphonique qu'il eut avec Jolanta Sell en octobre 2003).

rendu compte du poids qu'avait eu pour moi, dans cette ville où j'ai été élevé, cette immense, cette massive absence : celle des Juifs¹⁰⁸.

Que l'épisode soit authentique ou non, seule importe la manière dont il est raconté. Comme dans *La Promesse de l'aube*, l'apparition du génocide est de l'ordre de la révélation. La connaissance théorique devient concrète et, paradoxalement, elle prend chair au moment où Gary réalise qu'elle est fondée sur l'absence. C'est dans des termes comparables que la scène est transcrite dans le roman. L'« écrivain¹⁰⁹ », devenu le narrateur à la place de Cohn, voit un Juif qui a survécu à tout alors que lui-même est « tombé au pied de son monument, au milieu de la place, là où se dressait jadis le ghetto qui l'avait vu naître¹¹⁰ ». En mentionnant le monument construit à Varsovie sur le site de l'ancien ghetto, Gary utilise encore une fois le motif du tombeau pour préparer le mausolée de papier qu'il érige aux victimes dans le dialogue qui suit :

- Il a peut-être perdu quelqu'un dans le ghetto de Varsovie...
- Madame, est-ce que votre mari est... Est-ce qu'il est...
- Je l'avais supplié de ne pas revenir ici...
- Il a perdu quelqu'un dans le ghetto ?
- Oui.
- Qui ça ?
- Tout le monde.
- [...]
- Ah ! Nous ne savions pas qu'il était juif...
- Lui non plus¹¹¹.

La révélation provoque ce que Kerwin Spire appelle « la rencontre de l'intime et du collectif¹¹² » à l'origine de l'écriture du roman : en prenant conscience de sa judéité, l'écrivain porte le deuil de l'ensemble des victimes du génocide. La formule résomptive employée par son épouse pour désigner l'identité des disparus doit être interprétée à plusieurs niveaux. Ce « Tout le monde » désigne d'abord les membres de la famille

¹⁰⁸ Konstanty Andrzej Jelenski, entretien avec Romain Gary, *Livres de France*, mars 1967, 18^e année, n° 3. Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 556. En 1966, il n'existe pas encore de musée consacré au ghetto, mais deux monuments érigés sur son ancien emplacement dont un qui commémore le soulèvement du 19 avril 1943. Alors que les autorités allemandes avaient entrepris de liquider le ghetto de Varsovie en accélérant les déportations vers les camps d'extermination à partir de janvier, les habitants se soulevèrent pendant un mois. La révolte fut matée le 16 mai 1943 : 7 000 personnes furent abattues, 7 000 furent déportées à Treblinka et 40 000 à Lublin et dans d'autres camps (Georges Bensoussan, *Histoire de la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 103).

¹⁰⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 350.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 351.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 352.

¹¹² Kerwin Spire, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) » [en ligne], *Diasporas*, 2013|22, [mis en ligne le 01/09/2013], [consulté le 10/03/2018]. URL : <http://journals.openedition.org/diasporas/240>

maternelle de Gary déportés à Treblinka depuis le ghetto¹¹³ puis, par extension, toutes les victimes de la déportation et de la répression du ghetto et enfin l'intégralité des six millions de victimes de la Solution finale citées dans l'entretien accordé à la revue polonaise. Comme dans *La Promesse de l'aube*, la révélation du génocide est si violente qu'elle incommoder le personnage que le lecteur identifie à Gary. Si le poids du deuil est trop lourd à porter, c'est qu'il ne concerne pas un défunt ou un lieu martyr isolés. Chaque individu et chaque lieu de mémoire est emblématique, de sorte que Gengis Cohn est le symbole des six millions de *dibbuks* qui habitent l'humanité. C'est aussi ce qui explique que Gary soit hanté par le génocide et qu'il lui accorde une si grande place dans son œuvre.

Exploité différemment par les trois auteurs, le décalage temporel entre l'écriture et l'événement est exemplaire de leur façon d'écrire l'histoire. Kessel utilise le surcroît d'informations qu'il a recueilli dans les textes factuels que sont les comptes rendus de procès et la biographie de Kersten pour dénoncer avec plus de précision le scandale des exactions commises par les nazis dans les camps, en particulier à l'égard des Juifs. Chez Gary, l'uniformité de l'évocation est tout entière tendue vers ce but : dès ses premiers romans, il dénonce le sort fait aux Juifs et il n'a de cesse d'évoquer ensemble toutes les victimes du génocide perpétré dans les camps. Malraux, lui, exploite ses connaissances nouvelles dans des textes officiels qui reparaissent dans *Le Miroir des limbes*, l'ensemble mémorial chargé d'assurer la mémoire des événements et la sienne propre : *Antimémoires*, qu'il publie quand il est ministre, et les discours, qu'il prononce alors qu'il ne l'est plus, alimentent son résistancialisme et contestent la désacralisation de la Résistance dans les années 1960 et 1970. À la vision humaniste empreinte des scrupules du reporter de Kessel et de la conscience juive de Gary, il oppose une ambition politique pragmatique qui témoigne de sa fidélité à l'héritage gaullien.

Ce choix ne concerne pas uniquement le traitement qu'il réserve aux camps mais tout ce que Malraux écrit sur la Seconde Guerre mondiale, de sorte que la mythification de la Résistance a pour incidence de faire se superposer deux strates temporelles. Lorsque le romancier se remet aux ébauches de « *Non* » dans les années 1970, le titre provisoire de son projet incarne certes le refus de la défaite qui anima de Gaulle et les résistants des années 1940, mais il s'adresse également à tous ceux qui, trente ans plus tard, dégradent à ses yeux l'image de la France de cette époque. En même temps qu'il continue de chanter la geste de la Résistance, Malraux répond à ses détracteurs. Le décalage entre l'événement et le temps de l'écriture produit une superposition semblable

¹¹³ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 288. Voir la note 103 du présent chapitre.

dans *La Danse de Gengis Cohn* puisque le personnage de Schatz symbolise à la fois la domination hitlérienne des années de guerre et l'imposture de la dénazification qui a valu aux néonazis leurs premiers succès électoraux dans les années 1960. Tandis que Malraux fait tout pour que le présent n'efface pas le passé, Gary met en garde contre ce présent qui menace de le faire revivre. Kessel cherche quant à lui à exhumer les traces du passé sous « les marques du temps » : s'il peut décrire la cure de Himmler « avec le sentiment d'y avoir assisté », c'est parce qu'il a observé attentivement le docteur Kersten lorsqu'il a lui-même bénéficié de ses soins en 1960. Au moment d'écrire *Les Mains du miracle*, il n'a plus « qu'à dépouiller sa figure [...] de quelques rides, ses membres de quelques lourdeurs » pour être « en mesure de [se] représenter et de suivre »¹¹⁴ la scène qui avait été récurrente vingt ans plus tôt. Ces exemples montrent que les auteurs ne s'arrêtent pas à la dimension linéaire et figée du temps mais qu'ils s'emparent de sa malléabilité pour approfondir leur lecture de l'histoire.

2. Dilater le temps

La superposition des strates temporelles contribue à dilater le temps en produisant des effets de sens qui auraient été inenvisageables dans des œuvres relevant de l'histoire la plus immédiate. Le décalage temporel permet alors de revenir sur les événements et de les présenter sous un autre jour que celui qui domine quand les faits se déroulent encore ou quand ils sont à peine achevés.

2.1. Libérer la parole

Avant tout, le décalage temporel libère la parole. Avec le temps, la propagande est un peu mise en sommeil et les auteurs s'autorisent à traiter des sujets qu'ils avaient auparavant passés sous silence. Alors qu'il était impératif de mettre en valeur la Résistance française pendant la guerre et à la Libération, Kessel et surtout Gary font une place à la Résistance allemande dans leurs œuvres les plus tardives. Dans *Les Cerfs-volants*, deux officiers allemands fomentent un attentat contre Hitler¹¹⁵, mais leur échec contraint Hans von Schwede et le général von Tiele à contacter la Résistance française pour tenter de gagner l'étranger, ce dont le héros s'amuse :

¹¹⁴ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 54-55 (Folio, p. 63).

¹¹⁵ Ralph Schoolcraft note que Gary situe cet attentat imaginaire avant celui que Claus von Stauffenberg avait fomenté, le 20 juillet 1944, et qu'il crée deux personnages à partir de l'un des meneurs de cette opération Walkyrie, le « général Thiele, connu par un sobriquet d'enfance, Hans » (Ralph Schoolcraft, « Dialogue de la mémoire et de l'histoire chez Romain Gary : effets de *Cerfs-volants* », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 154).

Je dus me secouer, m'ébrouer, respirer un bon coup. Et puis j'ai eu le fou rire. Hans voulait emmener le général von Tiele en Angleterre pour qu'il y fondât la France Libre. L'Allemagne Libre, je veux dire. Avec la Croix de Lorraine comme symbole, peut-être¹¹⁶.

La truculente irrévérence de Ludo – qui rappelle la note provocatrice que Gary avait ajoutée au début de *Tulipe* en 1970 pour définir la Résistance en inversant les rôles qu'ont joués de Gaulle et Hitler afin de dénoncer la falsification de l'histoire à laquelle se livrent les premiers négationnistes¹¹⁷ – ne l'empêche pas de reconnaître en von Tiele l'*alter ego* de De Gaulle puisqu'il l'appelle « mon général¹¹⁸ ». Ce transfert est d'autant plus savoureux après la scène qui voit le junker hostile au nazisme troquer ses étoiles d'officier contre des galons de cuisinier le temps des leçons que lui donne Marcellin Duprat devenu son ami¹¹⁹. Gary joue avec humour de ce que suggère la polysémie en plaçant von Tiele tantôt dans le sillage du général deux étoiles à la tête de la France libre tantôt dans celui d'un chef étoilé français. Au moment où paraît le roman, l'heure n'est plus au combat contre l'ennemi. Gary peut donc différencier les Allemands des nazis en plaçant dans la bouche des deux officiers des formules qui marquent la rétivité de l'armée de métier aux thèses et aux méthodes nationales-socialistes. Hans déclare à Ludo que tous les « officiers de tradition ont été contre Hitler et contre la guerre, dès 1936¹²⁰ ». Von Tiele, lui, refuse de se soumettre au « caporal Hitler [car] il conduit l'armée allemande à sa perte¹²¹ » : hobereau et militaire de carrière, il souhaite faire des émules parmi les autres officiers d'élite dépositaires de l'honneur de l'armée. Le narrateur met alors sur le compte de cette intention l'attentat du 20 juillet 1944 connu sous le nom d'opération Walkyrie¹²². La conspiration fictive – pourtant mise en fiction de l'attentat manqué par Henning von Tresckow qui, le 13 mars 1943, plaça une bombe qui n'explosa pas dans l'avion du *Führer* – est donc censée avoir inspiré le complot réel organisé par le colonel-comte von Stauffenberg. Par l'ampleur de son action, le général séditieux mérite l'éloge funèbre que fait de lui Marcellin Duprat après son suicide : « C'était un grand Français¹²³ ». Célébré comme un compatriote, l'Allemand n'apparaît

¹¹⁶ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 294.

¹¹⁷ « Résistance : action opposée de 1940 à 1945 par le peuple allemand à l'envahisseur au moment où les armées françaises avaient occupé l'Allemagne sous le commandement d'un "chef" qui s'appelait Charles de Gaulle. » (Romain Gary, *Tulipe* [1946, éd. définitive 1970], Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 17).

¹¹⁸ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 302.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 286-287.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 295.

¹²¹ *Ibid.*, p. 301.

¹²² « Je devais me rappeler ce petit discours du général-comte von Tiele [le] 20 juillet 1944, lorsqu'un autre "officier d'élite", le colonel-comte von Stauffenberg, déposa dans sa serviette une bombe au Q.G. de Hitler à Rastenburg » (*ibid.*).

¹²³ *Ibid.*, p. 303.

plus comme l'ennemi, ce qui était impensable dans *Éducation européenne*, où la résistance intérieure polonaise primait sur toute autre considération¹²⁴.

L'attentat du 20 juillet 1944 apparaît également dans *Les Mains du miracle*. Il est ici moins question de célébrer la Résistance allemande que de dénoncer la démesure de la répression nazie. Même si Himmler révèle à Kersten que « [l']auteur de l'attentat est un colonel¹²⁵ », aucun des conspirateurs n'est nommé dans le texte parce que le *Reichsführer* est resté vague devant son médecin. Puisqu'il a ordre d'arrêter deux mille officiers et de les exécuter, ceux-ci sont désignés par des pluriels qui empêchent toute individualisation et qui mêlent « [i]nnocents et coupables¹²⁶ ». Bien que l'épisode soit bref, il est frappant mais lui non plus n'aurait pas eu sa place dans *L'Armée des ombres* si l'attentat avait eu lieu avant la parution de l'édition originale du roman. En 1943 comme en 1945, il n'était pas question que la cruauté et la barbarie nazies s'illustrent aux dépens d'officiers allemands car les seuls martyrs alors étaient français.

Pour cette même raison, les premiers textes du corpus minoraient la part de la collaboration et si quelques figures de traîtres apparaissaient, leur collusion avec l'ennemi n'était jamais idéologique¹²⁷. La représentation de la situation est plus nuancée dans les années 1960 et 1970. Lorsqu'il rédige la préface des *Maudru* en 1964, Kessel réduit la collaboration au « premier temps de la défaite » mais c'est parce qu'il contextualise une nouvelle écrite en 1941. Bien qu'il trouve des circonstances atténuantes à ceux qui, « épuisés par le flux et le reflux de l'exode, assommés par la soudaineté et la profondeur du désastre », ne refusaient pas « le mol et veule oreiller du vaincu », il écrit clairement que « beaucoup acceptaient [...] les propos débiles d'un chef très illustre »¹²⁸, ce qu'il ne dit ni dans la nouvelle ni dans *L'Armée des ombres*. Malraux lui-même consent à reconnaître que tous les Français n'ont pas été résistants. Dans le discours de Durestal, il le fait pour mieux exalter les maquis et le ton qu'il emploie insiste moins sur l'attentisme, et moins encore sur le collaborationnisme, que sur l'action des libérateurs lorsqu'il déclare : « Nous avons vécu de la complicité de la France. Pas de toute la France ? Non. De celle qui a suffi¹²⁹. » La question rhétorique prend en compte la position des fossoyeurs du résistancialisme pour mieux lui opposer une nouvelle célébration des résistants, qui ont été d'autant plus méritants qu'ils étaient

¹²⁴ Il y a bien une ébauche d'amitié entre Janek et un vieux soldat allemand pacifiste et inoffensif, le créateur de jouets Augustus Schröder, mais celui-ci est tué par les partisans polonais. Gary a beau éviter le manichéisme dès son premier roman, il ne va pas jusqu'à y faire l'éloge d'un officier supérieur ennemi.

¹²⁵ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 233 (Folio, p. 298).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 235 (Folio, p. 300).

¹²⁷ Voir ci-dessus « Trouver des arrangements avec la vérité historique », p. 197-200.

¹²⁸ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁹ André Malraux, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 967.

moins nombreux. Même s'il la présente comme négligeable, Malraux n'écarte plus l'idée que tout le pays ne s'est pas défendu. Il avait d'ailleurs été beaucoup plus explicite dans *Antimémoires* en parlant au nom du Général pour dire que « les Français avaient accepté la défaite [et] Pétain », que de Gaulle « était l'alibi de millions d'hommes » à la Libération et que « la France reconnaissait [dans la Résistance] ce qu'elle aurait voulu être, plus que ce qu'elle avait été »¹³⁰. En 1967, il n'était plus tenable, même pour Malraux, d'affirmer que tout le pays avait uniformément suivi le chef de la France libre. Gary admet à son tour, deux ans plus tard, qu'en 1940 « le pays vaincu se couchait devant l'ennemi et que la plupart des Français soutenaient la politique de "collaboration" avec Hitler du maréchal Pétain¹³¹ » et il va jusqu'à écrire que « en 1944 la majorité en faveur de Pétain s'était transformée en une majorité pour de Gaulle¹³² ». En faisant une place aussi nette à la collaboration, qu'ils ne distinguent pas du pétainisme, Kessel, Malraux et Gary vont plus loin dans la dénonciation qu'en 1945 mais, vingt à trente ans après les faits, ces vérités devenues dicibles servent encore à célébrer de Gaulle et la Résistance. Dans tous ces textes, la distance temporelle¹³³ a beau libérer la parole, elle n'abolit pas les préoccupations partisanses.

Soucieux de ne pas adopter de position tranchée, Gary est pourtant le seul des trois auteurs à écorner l'image de la Résistance en racontant ses travers. Il le fait de manière plaisante lorsqu'il brocarde la prétention de certains F.F.I. dont les ambitions dénaturent la lutte. Le chef de réseau de Ludo, qui se fait appeler « Hercule », un « nom de guerre [...] modestement choisi »¹³⁴, n'est pas désintéressé car il profite de la clandestinité pour s'attribuer des « galons selon son cœur¹³⁵ » ; non content de s'être « nommé colonel¹³⁶ », il déplore que les Alliés, en débarquant, aient désorganisé les communications qu'il avait établies. Le commentaire sarcastique du héros à son égard, « Je crois qu'il aurait voulu résister encore vingt ans¹³⁷ », ironise sur la propension de certains chefs à s'accrocher à leur pouvoir et à leurs privilèges.

Surtout, à l'image de Jean-Louis Curtis dans *Les Forêts de la nuit* (1947)¹³⁸ ou de Curzio Malaparte dans *La Peau* (1949), Gary blâme très tôt l'opportunisme de ceux

¹³⁰ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 102.

¹³¹ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 57.

¹³² *Ibid.*, p. 58.

¹³³ Dans le cas de l'article de Gary, la distance temporelle se double d'une distance géographique, puisque le texte a paru dans *Life*, aux États-Unis, même si une traduction partielle de l'article a été publiée dans *France-Soir* le 13 mai 1969.

¹³⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 232.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 317.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 343.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Voir ci-dessus « Trouver des arrangements avec la vérité historique », p. 200.

que l'écrivain italien appelle les « clowns de la liberté couverts de cocardes, de brassards, de galons, de plumes d'autruche, des clowns aux visages tricolores¹³⁹ », c'est-à-dire « les faux “résistants” [...], les héros de demain¹⁴⁰ ». Dès *Le Grand Vestiaire* (1948), en même temps qu'il démystifie la composition et les intentions des maquis¹⁴¹, Gary fustige l'attentisme des résistants de la dernière heure et leur zèle à mener l'épuration pour compenser un passé d'authentiques résistants dont ils ne peuvent se prévaloir. Sont visés notamment le garde-barrière prompt à livrer Vanderputte, le résistant qui a vendu ses camarades, alors que lui-même a traversé l'Occupation sans se préoccuper des événements qui se déroulaient¹⁴² et le maire opportuniste d'un village du sud-ouest qui, après avoir fait affaire avec les Allemands en 1943, entend arrêter en personne le traître en cavale pour gagner les premières élections municipales de l'après-guerre¹⁴³. Dans *Les Racines du ciel*, le romancier reste féroce dans sa peinture des maquis. Après avoir croisé un trafiquant d'armes auprès de Morel, Saint-Denis regrette que la cause du défenseur des éléphants lui ait attiré des soutiens peu avouables. La définition qu'il donne d'un « vrai maquis » – « des hommes de bonne volonté et la crapule, une indignation généreuse et des calculs habiles, des éléphants à l'horizon, mais aussi la fin qui justifie les moyens » –, n'a plus la nature édulcorée qu'elle a chez Kessel et chez Malraux. Gary n'hésite pas à affirmer que le « rêve généreux [a] toute la pureté qu'il faut pour causer de grands massacres »¹⁴⁴. N'ayant jamais alimenté le mythe résistancialiste, il va plus loin dans la critique de l'opportunisme des résistants du lendemain à mesure que le temps passe. Dans *Les Cerfs-volants*, Ludo est effaré que M^{me} Julie s'attache les services d'un notable compromis comme Lavigne, l'adjoint au maire, « collabo notoire ». À la surprise du jeune homme répond le pragmatisme de son amie qui déclare : « Justement, maintenant il pourra prouver qu'il était un authentique résistant »¹⁴⁵. Le nom de la recrue de fraîche date connote l'enracinement du personnage dans la compromission et sa fonction suggère que les collaborateurs se recrutaient parmi les autorités locales. Derrière le cynisme de M^{me} Julie se lit le mépris de l'auteur qui dénonce le peu qu'il a coûté à certains pour s'acheter une conscience et un passé. Le personnage va même plus loin au moment de cacher un aviateur allié imprudent, alors que la date du débarquement est encore incertaine :

¹³⁹ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. fr. R. Novella, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 415.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 410.

¹⁴¹ Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 158-159.

¹⁴² Romain Gary, *Le Grand Vestiaire*, *op. cit.*, p. 287-289.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 294-297.

¹⁴⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 329.

Domage que ce soit un peu trop tôt. On ne sait pas si c'est pour cet été ou pour septembre. Sans ça, je le mettrais aux enchères. Bientôt, il y en aura, et tu les connais, qui paieront cher pour avoir un aviateur allié à cacher¹⁴⁶.

Pour être plus globale et plus anonyme, la condamnation n'en est que plus forte. Mais elle n'est rien comparée à celle qui vise l'épuration conduite par ces convertis tardifs. Non seulement Ludo regrette que « les nouveaux[,] [c]eux qui sont devenus résistants après le départ des Allemands¹⁴⁷ » aient fusillé l'un des informateurs de M^{me} Julie, mais il ne leur pardonne pas d'avoir tondu Lila pour lui faire « payer [...] ses coucheries avec l'occupant¹⁴⁸ ». Il n'excuse pas la bêtise collective qui a fait agir des gens ordinaires avec la même brutalité aveugle que l'ennemi vaincu. L'indignation ne porte plus ici, comme dans *Le Grand Vestiaire*, sur le châtement réservé à un dénonciateur de résistants et de Juifs, mais sur la condamnation démesurée d'un acte d'ordre privé aux répercussions politiques et morales bien moindres, pour ne pas dire nulles. Dans cet épisode, le romancier remet en cause la différence entre les épurateurs et « les autres¹⁴⁹ » car tous ont la même humanité en partage¹⁵⁰ :

Plus tard, lorsque je pus penser, ce qui demeura, au-delà de l'horreur, ce fut le souvenir de tous ces visages familiers que je connaissais depuis mon enfance : ce n'étaient pas des monstres. Et c'était bien cela qui était monstrueux. [...] La fraternité a parfois une drôle de sale gueule¹⁵¹.

Comprenant que les épurateurs imbéciles sont les frères des plus vaillants résistants, Ludo affirme que le départ de l'occupant ne peut plus dédouaner les Français qui doivent assumer leurs divisions et leurs exactions car « il est trop facile de réduire l'Allemagne à ses crimes [et] la France à ses héros¹⁵² ». Tenir un tel discours était impossible à la Libération, surtout dans les termes très provocateurs employés par Gary qui fait dire à son personnage « que les nazis allaient beaucoup [...] manquer [aux Français car] sans eux, [ils] n'aur[ai]ent plus d'excuses¹⁵³ ». Le refus du manichéisme ainsi exprimé en 1980 montre que les représentations sont encore trop figées depuis la Libération et invite à libérer la parole pour briser les tabous et dépasser la vision stéréotypée qu'on peut avoir de la période plus de trente ans après les faits.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 354.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 356.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 357.

¹⁵⁰ Voir ci-dessous « Par-delà le bien et le mal », p. 489-491.

¹⁵¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 356-357.

¹⁵² *Ibid.*, p. 106.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 357.

Jouer de la distance temporelle permet de produire également d'autres effets. Parce que l'écrivain connaît le déroulement et l'issue des événements, il peut en manipuler la chronologie lorsqu'il les relate. Qu'il tire parti de l'ignorance momentanée d'un personnage ou qu'il tienne des propos prophétiques, il allie deux mouvements contraires pour rapporter un fait de gloire ou une atrocité.

2.2. *Prospections à retardement*

En retranscrivant les savoirs lacunaires tels qu'ils apparaissent à un personnage plongé en plein événement, les trois auteurs construisent des prospections à retardement qui font reposer le retard de la révélation sur le nécessaire décalage temporel séparant la découverte d'une situation inédite et son inévitable appréhension. La formule employée par Malraux pour évoquer le supplice de la baignoire permet de saisir les enjeux de cette temporalité contradictoire. Quand il écrit que « le prisonnier qui entre dans une villa luxueuse et se demande pourquoi on lui donne une salle de bain [...] n'a pas encore entendu parler de la baignoire¹⁵⁴ », il condense l'ignorance provisoire et la connaissance inéluctable dans la négation modalisée par l'adverbe *encore*. Celui-ci implique le même sous-entendu dans une expression voisine chez Kessel. Lorsque Kersten pénètre pour la première fois dans le quartier général S.S., il s'étonne de la présence massive d'hommes en armes, ce que le narrateur ne manque pas de souligner :

Il ignorait encore à ce moment que l'immeuble était plein de prisonniers politiques [et] que, sous les dalles mêmes qu'il foulait [...], les tortionnaires de la Gestapo procédaient dans les caves à des interrogatoires sans merci¹⁵⁵.

Renforcé par la locution adverbiale *à ce moment*, l'adverbe *encore* annonce une révélation qui ne manquera pas de survenir. Une fois devenu un familier des lieux, le médecin redoute en effet que son angoissant entretien avec Heydrich se poursuive « dans les caves de la Gestapo¹⁵⁶ » dont il n'a plus rien à apprendre.

Les deux verbes employés par ses aînés, *entendre parler* et *ignorer*, reviennent sous la plume de Gary. Fonctionnant comme des antonymes, ils insistent sur l'importance capitale de la transmission. Pour que nul n'ignore plus ces « histoires tellement connues qu'elles en sont oubliées¹⁵⁷ », il convient que les lecteurs en aient entendu parler et de manière aussi frappante que possible : elles imprèneront alors la

¹⁵⁴ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

¹⁵⁵ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 52 (Folio, p. 60).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 150 (Folio, p. 189).

¹⁵⁷ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 276.

mémoire et ne sombreront pas dans l'oubli. C'est pourquoi, après avoir été détenu quinze jours pour avoir fait voler sept cerfs-volants en forme d'étoile de David pour protester contre la rafle du Vél' d'Hiv' qui envoya des enfants juifs à la mort avec leurs parents, Ambroise révèle à son neveu de manière lapidaire qu'il part pour Le Chambon-sur-Lignon dont il en a « entendu parler en prison¹⁵⁸ » en lui intimant : « Le Chambon. Retiens ce nom¹⁵⁹ ». Incrédule sur le moment, Ludo n'éclaircit ce départ inexplicable que deux ans plus tard :

Ce fut seulement quelques mois avant le débarquement allié que je connus la réponse à la question que je ne cessai de me poser : Pourquoi Le Chambon ? [...]

Le Chambon-sur-Lignon était ce village qui, sous l'égide du pasteur André Trocmé, de sa femme Magda et avec l'aide de toute la population, avait sauvé de la déportation plusieurs centaines d'enfants juifs.

Mais j'ignorais tout cela quand je reçus du Chambon une photo de mon oncle, un cerf-volant à la main, entouré d'enfants [...]¹⁶⁰.

Le paragraphe central fonctionne comme une prolepse dans laquelle le narrateur enfin informé relaie l'ingénu qu'il était au moment des faits. C'est le même verbe que Ludo utilise de la même manière quand il apprend le transfert de son oncle de Buchenwald à « Oswiecim, en Pologne » : « J'ignorais alors qu'Oswiecim devait devenir plus connu dans le monde, comme il se doit, sous un nom allemand, celui d'Auschwitz »¹⁶¹. Suivi d'un adverbe de temps, le verbe exprime le dévoilement alors même qu'il dénote la méconnaissance. Dans tous ces exemples, l'adverbe *alors* ou *encore* inverse le sens du verbe censé dire l'ignorance pour bien marquer que la révélation s'est faite dans le temps. Il n'est donc pas nécessaire qu'elle apparaisse tardivement dans les textes. C'est pourquoi elle est toujours quasi immédiate, de sorte que, lorsqu'il n'a pas un temps d'avance sur lui, le lecteur n'est pas longtemps tributaire de la candeur du personnage. Mettant à profit le décalage temporel, l'auteur fait du narrateur un hyperlecteur de l'histoire qui abolit la distance entre un événement et son explication. Le lecteur apparaît ainsi en position de force par rapport au personnage, que son ignorance se dissipe bien plus rapidement ou que ses connaissances lui permettent d'anticiper les sévices annoncés et de décrypter le nom des lieux de mémoire. En construisant ces prospections à retardement, l'auteur ménage deux types d'effets selon le degré d'information de son public. Au lecteur candide, les exemples cités sembleront

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 280.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 282.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 321.

brèvement obscurs puis ils apporteront une connaissance nouvelle et inattendue, tandis qu'ils établiront une connivence entre l'auteur et le lecteur averti. Celui-ci ressentira immédiatement admiration ou compassion pour les personnages résistants ou torturés. Celui-là éprouvera les mêmes sentiments mais à retardement et de façon décuplée à cause de l'effet de surprise ainsi produit.

2.3. *Anticipations rétrospectives*

À rebours des prospections à retardement qui mettent en scène un personnage faisant l'expérience de l'histoire en marche dans un texte postérieur aux faits qui place le lecteur en état d'en savoir plus que lui, certains passages du corpus annoncent la fin d'un événement grâce au savoir que l'auteur s'est construit à l'extérieur de la diégèse entre la fin effective de l'événement et le moment de l'écriture. Envisageables parce que du temps a passé, ces anticipations rétrospectives reposent le plus souvent sur un emploi des temps grammaticaux qui confère aux textes un ton prophétique.

Les anticipations les plus évidentes sont naturellement écrites au futur et sont souvent accompagnées de compléments circonstanciels de temps, comme dans le discours de Durestal :

C'est alors que les nôtres apprennent l'existence des camps d'extermination [...]. C'est aussi le temps [...] où vous commencez à accumuler les armes ennemies. Bientôt, ce sera la reddition de toutes les troupes allemandes de Corrèze, la première en zone Sud¹⁶².

L'adverbe *bientôt* et le passage du présent de narration au futur créent une rupture qui met en valeur l'imminence du dénouement heureux pour les résistants en donnant l'impression que le temps s'accélère. C'est exactement le même effet, produit de la même manière, à la fin du récit de la libération de Paris jusqu'ici au présent de narration : « Le lendemain, ce sera la légendaire descente des Champs-Élysées. La libération de Paris est terminée¹⁶³. » Dans les deux cas, le changement de temps grammatical dilate le temps, rompt la chaîne logique et réalise l'anticipation. À d'autres occasions, Malraux renforce l'effet par des adresses :

Un quart d'heure [après la signature de la convention de reddition], le général de Gaulle passe, et part pour le ministère de la Guerre où il arrivera à 5 heures après avoir été accueilli par une fusillade rue Eblé. Il sera le soir à l'Hôtel de

¹⁶² André Malraux, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 608.

¹⁶³ André Malraux, "Commémoration de la libération de Paris", *op. cit.*, p. 919.

Ville où vous lui [parlez], monsieur le président du Conseil national de la Résistance [...] ¹⁶⁴.

Voici le fracas des chars allemands qui remontent vers la Normandie à travers les longues plaintes des bestiaux réveillés : grâce à toi, les chars n'arriveront pas à temps. Et quand la trouée des Alliés commence, regarde, préfet, surgir dans toutes les villes de France les commissaires de la République [...], regarde, combattant, tes clochards sortir à quatre pattes de leurs maquis de chênes [...] ¹⁶⁵.

La solennité du vouvoiement et du titre protocolaire de Georges Bidault, deuxième président du C.N.R., cède la place à la familiarité de l'impératif, du tutoiement et des titres, officiel et informel, qui désignent Jean Moulin, son prédécesseur. Chaque fois, le présent de narration permet de contextualiser l'action passée pour la faire revivre comme si elle se déroulait et chaque fois l'action importante est anticipée au futur comme si elle avait toujours été inéluctable.

Dans *Les Mains du miracle*, Kessel livre une vision téléologique des événements en utilisant l'imparfait. Évoquant la campagne de Russie, la résistance de l'Angleterre et l'imminence de l'entrée en guerre des États-Unis, il relit l'histoire du conflit à la lumière de son dénouement :

Pour la première fois depuis 1940, le triomphe ne venait pas couronner la ruée éclair. [...] les Russes tenaient bon et ils avaient pour eux le temps et l'espace.

A l'Ouest, l'Angleterre, plus tenace que jamais, se préparait aux batailles futures. L'intervention de l'Amérique approchait.

Les deux branches de la tenaille étaient encore très éloignées l'une de l'autre, mais leur dessin préfigurait le sort du III^e Reich.

Kersten qui, au fond de son cœur n'avait jamais pu croire – même quand tout semblait perdu – que les nazis imposeraient au monde leur loi, vit les données de la raison justifier sa révolte instinctive ¹⁶⁶.

C'est moins ici le temps utilisé que le sens des verbes *approcher* et *préfigurer* qui rend manifeste la dilatation du temps. Revenir à Kersten et lui prêter cette lecture anachronique de l'histoire dans le dernier paragraphe est un artifice littéraire car, pris dans les événements, le médecin ne pouvait en avoir une vision aussi claire. Contrairement à ce que laisse entendre le texte, c'est Kessel qui, bénéficiant du passage du temps, tire parti de ce qu'il sait avoir eu lieu en donnant une dimension prophétique aux imparfaits qu'il emploie. À ce moment du récit et de la guerre, fin 1941, rien n'indique en effet que les Russes et les Anglais continueront à résister aux Allemands

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

¹⁶⁶ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 154-155 (Folio, p. 194).

ou que les Américains entreront en guerre, ce que l'auteur reconnaît lorsqu'il esquisse lui-même une tenaille dont l'adverbe *encore* indique le caractère éminemment virtuel. Les prétendues « données de la raison » sont donc en réalité de faux présages car le don d'anticipation attribué au personnage par l'auteur ne s'explique que parce que celui-ci a connaissance du passé. Cette manœuvre consciente a pour but de rappeler au lecteur le déroulement des événements pour le préparer au pénible rappel de la « loi » nazie, en l'occurrence la mise en place de la Solution finale dont il va être question dans la suite du chapitre. En manipulant ainsi la chronologie, Kessel introduit de la variation dans son récit et renforce les effets qu'il produit : pour que la gradation dans l'horreur affecte le lecteur, il profite de l'échec de l'opération Barbarossa pour en faire les prémices de l'issue heureuse de la guerre, interrompant la litanie des exactions commises par les nazis. En n'abordant pas le génocide immédiatement après les conquêtes des deux premières années de combats, l'écrivain ménage un moment de pause salutaire qui permet au lecteur de se reposer d'une lecture éprouvante et qui rend l'abomination suivante encore plus abjecte.

Celle-ci est d'ailleurs énoncée quelques pages plus loin avec un effet de distorsion temporelle encore plus visible : « Ainsi, des millions d'êtres innocents allaient être traqués, parqués, détruits en masse, froidement, méthodiquement, industriellement¹⁶⁷. » Himmler vient d'apprendre à Kersten que Hitler l'a chargé d'éliminer les Juifs mais ici encore ce sont les connaissances ultérieures de Kessel qui président à l'écriture de la scène. À ce stade, le médecin ne peut avoir aucune idée de la façon dont sera conduit le génocide parce que les nazis eux-mêmes ne l'ont pas encore organisé en détail. Compte tenu de ce qu'il observe depuis qu'il soigne le *Reichsführer*, il peut certes nourrir des craintes légitimes. Ainsi n'est-il pas aberrant qu'il imagine que l'ampleur du massacre sera considérable, que les Juifs seront « traqués, parqués [et] détruits en masse » et qu'ils le seront « froidement [et] méthodiquement ». En revanche, il ne peut certainement pas prévoir, avant la conférence de Wannsee¹⁶⁸ et la mise en service des chambres à gaz, que le génocide fera « industriellement » des « millions » de victimes. Puisque le rendement de l'extermination n'a pris un tour industriel que progressivement¹⁶⁹, il est impossible que Kersten l'anticipe à la fin de l'année 1941. Le

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 158 (Folio, p. 198-199).

¹⁶⁸ Le 20 janvier 1942, la conférence de Wannsee – du nom d'un quartier de Berlin – met au point l'organisation administrative, technique et économique de « la solution finale de la question juive », confiée à la S.S., alors que la déportation et l'exécution des Juifs a déjà commencé. Présidée par Heydrich, elle établit le rôle prépondérant qu'il joue dans la mise en œuvre de l'extermination.

¹⁶⁹ Alors directeur d'Auschwitz, Rudolf Hoess expérimente différents procédés au cours de l'année 1941 : les déportés sont fusillés et enterrés dans les fosses communes qu'ils ont eux-mêmes creusées, puis ils sont asphyxiés aux gaz d'échappement, comme à Chelmno, avant que l'emploi du Zyklon B, un pesticide,

dernier adverbe employé par Kessel est donc une trace de ce que la découverte du génocide a révélé après la guerre, ce dont témoigne également le recours à l'imparfait prospectif, utilisé une seconde fois pour décrire l'« holocauste où devaient périr, par millions, hommes, femmes et enfants juifs¹⁷⁰ ». Construit avec un auxiliaire conjugué à l'imparfait suivi d'un infinitif, l'imparfait prospectif est communément appelé « futur dans le passé » car il marque l'ultériorité dans le passé comme le ferait un conditionnel présent¹⁷¹. Malraux l'emploie aussi, dans l'oraison funèbre de Jean Moulin :

Ayant reçu un rapport sur les camps de concentration, il dit à son agent de liaison Suzette Olivier : « J'espère qu'ils nous fusilleront avant ». Ils ne devaient pas avoir besoin de le fusiller¹⁷².

Dans les trois occurrences, l'auxiliaire exprime l'inéluctabilité du procès, conférant ainsi au propos un ton prophétique empreint de déterminisme qui renforce sa dimension pathétique. Chaque fois qu'elle est exprimée au moyen d'un imparfait prospectif, l'anticipation rétrospective insiste en effet sur le caractère tragique du sort des victimes. Dans les deux exemples tirés des *Mains du miracle*, le groupe verbal est accompagné d'une expression hyperbolique évoquant le martyre des Juifs : deux groupes ternaires marquant l'ampleur implacable de l'extermination dans la première phrase et le substantif *holocauste* dans la seconde, à entendre ici dans son sens étymologique de « sacrifice », l'acception désignant l'anéantissement des Juifs ne datant que de la diffusion du téléfilm américain *Holocauste* en 1979. Chez Malraux, le pathétique est sous-entendu car, si Jean Moulin a évité les camps et le peloton, sa mort relève moins de l'exécution que du supplice. L'imparfait prospectif produit ainsi un euphémisme qui fonctionne comme une antiphrase : loin d'atténuer la violence du décès en en taisant les circonstances, il ne fait que la souligner car les tortionnaires ont tellement battu Jean Moulin qu'ils n'ont même pas eu à l'achever. Énigmatique pour l'auditeur et le lecteur

ne se révèle plus efficace. Une chambre à gaz et trois fours crématoires sont alors mis en service entre 1941 et 1942. Les autres camps d'extermination en sont dotés dans le courant de l'année 1942, date à laquelle commence l'*Aktion Reinhard*, destinée à exterminer les Juifs de Pologne et baptisée ainsi après l'assassinat à Prague le 4 juin 1942 de Reinhard Heydrich, chargé jusque-là de la mise en œuvre de la Solution finale.

¹⁷⁰ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 159 (Folio, p. 199).

¹⁷¹ « Pour évoquer un procès postérieur au repère passé, on emploie le conditionnel présent avec sa valeur temporelle de “futur vu du passé” (*Il crut qu'elle viendrait [...]*) ou bien une périphrase verbale à valeur de “prospectif” : *Entre l'Aryen et le Sémite, la lutte commerciale ne devait cesser dans les mers du Couchant qu'à la chute de Carthage* (G. Goltz, cité par Benveniste [...]). » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016 [1994], p. 1004). Faire de l'imparfait prospectif un agent de l'anticipation rétrospective tient à ce que la prospection se rapporte à l'anticipation et l'imparfait à la rétrospection. Puisque ce temps ne projette pas l'action dans un avenir présenté comme incertain, il ne saurait relever de la prospection à retardement.

¹⁷² André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 952.

candides, la formule leur devient aussi claire qu'à l'auditeur et au lecteur avertis lorsque l'orateur raconte la mort du héros. Qu'elle apparaisse comme un préliminaire à l'explication ou comme une ellipse qui rend celle-ci inutile, l'anticipation rétrospective a un grand pouvoir d'évocation qui ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur. C'est pourquoi les auteurs y recourent dans des passages-clés.

Gary construit encore des anticipations rétrospectives en dehors de toute considération sur les temps grammaticaux. Il lui suffit de doter ses personnages d'un sens de l'histoire particulièrement aiguë pour leur faire prévoir l'avenir. À cet égard, Ludo et M^{me} Julie sont bien assortis dans *Les Cerfs-volants*. Douée d'un fort instinct de conservation, celle qui se fait passer pour une comtesse prend ses dispositions pour que sa fille et elle échappent aux persécutions qui attendent les Juifs. Elle-même change d'identité et fréquente l'occupant pour se ménager une situation qui la protège et, avant même le début de la guerre, elle fait faire des études à sa fille en Allemagne. Révélant son stratagème à Ludo, elle lui donne l'explication suivante :

Tu vois, mon petit Ludo, moi, j'ai compris ce qui allait arriver. J'ai compris depuis Munich. La petite a un diplôme qui sera bien utile quand les Allemands seront là. [...] elle a des papiers tout ce qu'il y a de plus aryen [...]. Je me suis arrangée et elle a un nom qui fait bien¹⁷³.

Puisque « mille ans d'entraînement et d'expérience¹⁷⁴ » ont montré que le peuple juif serait toujours opprimé, M^{me} Julie fait en sorte que ni elle ni sa fille ne puissent servir de cibles à la vindicte aryenne. Gary donne un exemple extrême car si la Nuit de Cristal¹⁷⁵ a eu lieu dès 1938, six semaines après les accords de Munich, seul le décalage temporel lui permet d'imaginer un personnage si obsédé par le camouflage qu'il devance les faussaires ayant œuvré pour sauver des Juifs pendant l'Occupation. M^{me} Julie n'étant pas à une dissimulation près, elle aide la Résistance en secret, de sorte que Ludo, inquiet pour sa sécurité, l'invite à faire connaître son activité à son chef de réseau et à Londres pour que quelqu'un d'autre que lui puisse témoigner en sa faveur à la Libération. Pour la convaincre, le jeune homme emploie les arguments les plus crus :

Si je ne suis plus là pour témoigner de tout ce que vous avez fait pour la Résistance, dès les premiers jours de la Libération, on s'occupera de vous. Et à ce moment-là, il n'y aura plus personne pour vous défendre. [...] Il n'y aura plus

¹⁷³ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 165.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 165-166.

¹⁷⁵ Dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938, les nazis organisèrent un pogrom visant les Juifs : une centaine fut assassinée, 30 000 furent déportés et deux cents synagogues furent détruites. L'événement doit son nom à la destruction de milliers de commerces aux devantures en verre.

que la maquerelle Julie Espinoza, qui était au mieux avec les Allemands. On va fusiller aussi vite après que maintenant, vous pouvez en être sûre. Il n'y a que moi qui suis au courant de ce que vous avez fait pour nous et si je ne suis plus là¹⁷⁶...

Le rapport entre les deux personnages qui court dans tout le roman s'inverse ici : le jeune homme paraît plus expérimenté que la femme mûre et si elle avait annoncé devant lui les persécutions qui allaient frapper les Juifs, Ludo n'est pas en reste qui lui prédit l'épuration. Ce qui est remarquable dans ces deux anticipations rétrospectives, ce qui interdit aussi de les taxer de facilité, ce n'est pas que les personnages prévoient les événements à venir mais que chaque fois l'anticipation voisine avec une allusion codée qui en approfondit le sens.

L'université dans laquelle la fille de M^{me} Julie a étudié n'a pas été choisie au hasard : il s'agit de Heidelberg, la plus vieille d'Allemagne et l'une des plus anciennes d'Europe. C'est le symbole de l'excellence allemande, en philosophie notamment – Hegel et Jaspers y ont enseigné –, cette discipline entachée par l'engagement nazi de Heidegger. Aryanisée avec le reste du pays en 1933, c'est un symbole ambivalent qui explique mieux la méfiance de M^{me} Julie à l'égard de « la civilisation » et des « droits de l'homme », ces valeurs censées être incarnées par l'université, qu'elle compare à des « roses » parce que « [ç]a sent bon et c'est tout »¹⁷⁷. Cette réflexion prolonge celle qui est développée en des termes voisins dans *Éducation européenne*, où c'est l'Université dans son ensemble qui est visée. Alors que Janek ne peut réprimer « un petit sourire moqueur » devant la Déclaration des droits de l'homme, son camarade Tadek Chmura renchérit :

L'Europe a toujours eu les meilleures et les plus belles Universités du monde. C'est là que sont nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres : les notions de liberté, de dignité humaine, de fraternité. Les Universités européennes ont été le berceau de la civilisation. Mais il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment : les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol – la destruction de tout ce qui rend la vie belle. C'est l'heure des ténèbres¹⁷⁸.

Que Heidelberg soit nommée ou qu'elle soit associée à ses consœurs européennes englobées dans un pluriel dont la souveraine majuscule est vaine et déplacée au regard des atrocités qui parachèvent l'éducation dispensée dans l'Europe du XX^e siècle,

¹⁷⁶ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 230-231.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷⁸ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 89.

l'Université apparaît dans les deux romans comme la manifestation conjointe et ambiguë des Lumières et des ténèbres. Elle peut aussi bien guider l'humanité vers le savoir et l'émancipation que la plonger dans l'obscurantisme et la tyrannie. Le fatalisme exprimé par les personnages de Gary montre que le savoir, comme la civilisation et les droits de l'homme, a été si altéré qu'il peut n'être plus guère que décoratif et qu'il peut faner, comme les roses. L'ornement permet certes à une jeune fille juive de passer pour une Aryenne, ce qui n'est pas la moindre des ironies, mais le parfum de la rose recouvre également les idées nauséabondes d'un Goebbels approuvées par Heidegger, ce qui leur donne une caution dangereuse. C'est la raison pour laquelle l'Université donne naissance à des créatures hybrides comme « Goebbels-Heidegger » que Gary invente dans *Pour Sganarelle* (1965), peu après avoir ajouté à son premier roman la réplique de Tadek Chmura¹⁷⁹. Le monstre apparaît dans un développement sur la liberté créatrice de l'artiste au cours duquel Gary prend l'exemple des poètes, à qui l'on reproche d'écrire gratuitement, pour dire la nécessité d'affranchir la création de toute forme de censure et de toute espèce d'asservissement car créer ne doit servir rien ni personne. L'essayiste semble alors faire une citation en incise : « “À quoi bon les poètes ?” se demande Goebbels-Heidegger¹⁸⁰ ». Comme souvent chez Gary, la référence est cryptée. La phrase complète, « À quoi bon les poètes en temps de détresse ? », est tirée d'une élogie de Hölderlin dont Heidegger et Goebbels étaient de fervents admirateurs parce qu'il avait été érigé en poète national depuis la Grande Guerre. Le premier a commenté son œuvre à partir de 1934¹⁸¹, réalisant « autant qu'il lui [était] possible la captation nazie du poète¹⁸² » comme l'écrit Emmanuel Faye, et le second, qui étudia à Heidelberg, a fondé la Société Hölderlin en 1943. La citation n'est donc en aucun cas une remise en cause des poètes, pas même par le pouvoir nazi prompt à alimenter les autodafés, mais une nouvelle preuve que la culture est ambivalente car les lumières dispensées par le poète peuvent être accaparées par les tenants d'un ordre noir. Au-delà de l'ironie consistant à faire étudier une jeune juive dans l'un des bastions de la pensée séculaire allemande et de l'idéologie nationale-socialiste, faire anticiper les persécutions antisémites à M^{me} Julie après avoir mentionné Heidelberg revient à suggérer que

¹⁷⁹ Absent de l'édition originale d'*Éducation européenne*, le passage a été ajouté dans l'édition définitive : Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Les Libraires associés, 1961, p. 97-98.

¹⁸⁰ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op. cit.*, p. 495.

¹⁸¹ Le cours que Heidegger a consacré aux *Hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin* pendant l'hiver 1934-1935 forme le tome 39 de l'édition de ses œuvres complètes, la « *Gesamtausgabe* ». « Le choix de Hölderlin n'est ni original ni le fruit du hasard. Depuis l'édition de Hölderlin par Norbert von Hellmuth et les deux conférences posthumes de ce dernier [en 1922], Hölderlin tend à se substituer à Goethe comme le poète des Allemands. » (Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 170).

¹⁸² *Ibid.*, p. 171.

l'éducation a été dévoyée dans les universités européennes au XX^e siècle. Si Goebbels et Heidegger peuvent être rapprochés, c'est parce que le savoir et l'ignominie ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. L'anticipation rétrospective ménagée dans le récit porte en germes la dénonciation précoce de l'antisémitisme du philosophe allemand dans *Pour Sganarelle* que ses disciples et ses thuriféraires continuent de minorer, en dépit des écrits et des travaux qui en attestent¹⁸³.

La scène dans laquelle Ludo annonce l'épuration à M^{me} Julie ne s'arrête pas elle non plus à un exercice de divination factice car la prédiction du héros est suivie d'une prolepse résumant les faits de gloire de l'agente double :

M^{me} Julie eut bientôt un nom de code à Londres : *Garance*. Le rôle qu'elle a joué dans la clandestinité est aujourd'hui bien connu, puisqu'elle a reçu la rosette de la Résistance [...]. Elle continua à nous renseigner jusqu'au débarquement et ne fut jamais ni inquiétée ni soupçonnée. Ses relations avec l'occupant furent considérées jusqu'au bout comme « honteuses » dans le pays : elle offrit une *garden-party* aux officiers allemands de l'Hôtel des Cerfs quelques jours avant le débarquement¹⁸⁴.

Le narrateur se livre ici à une seconde anticipation pour éclairer le lecteur sur le sort de M^{me} Julie après la guerre. Bien qu'il soit totalement inventé, ce passage n'est pas sans rapport avec l'évocation de l'épuration qui le précède. Le double jeu mené par l'ancienne maquerelle permet en effet au romancier de dénoncer le moralisme étroit de la société scandalisée par sa collusion apparente avec l'occupant. La rumeur condamnant son attitude est mise en évidence par les guillemets qui produisent un effet de citation : l'adjectif désignant par euphémisme des relations sexuelles coupables s'applique aussi bien aux réceptions que donne la fausse comtesse qu'à son ancien métier. Qualifier ses relations avec les Allemands de honteuses revient donc à l'accuser de s'être prostituée, au propre comme au figuré. Le fait que Gary mette l'attaque à distance entre guillemets montre son attachement à une figure à laquelle il oppose des

¹⁸³ Heidegger a été membre du parti nazi de 1933 à 1944, ce que ses admirateurs tendent à minimiser, arguant qu'il a démissionné de sa charge de recteur de l'Université de Fribourg au bout d'un an, en 1934, revenu de son enthousiasme initial pour le nazisme. De nombreuses polémiques ont émaillé la réception de son œuvre, en France notamment, où plusieurs intellectuels se sont employés à démystifier l'aura et l'indulgence dont jouit toujours le maître allemand auprès de certains philosophes. Dernièrement, Emmanuel Faye – le fils de Jean-Pierre Faye, qui avait déclenché une forte polémique à la fin des années 1960 en s'attaquant à l'héritage heideggerien de Jacques Derrida –, a révélé les fondements nazis de la philosophie de Heidegger. La parution des *Cahiers noirs*, commencée en 2014, a ranimé le débat car ces carnets de travail tenus des années 1930 aux années 1970 contiennent les premières réflexions antisémites de Heidegger jamais publiées, entachant ainsi sa stature de penseur et de philosophe. François Rastier en a donné un commentaire dans *Heidegger, Messie antisémite. Ce que révèlent les Cahiers noirs*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2019.

¹⁸⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 232.

comportements autrement plus condamnables¹⁸⁵. Le nom de code donné à M^{me} Julie le confirme qui associe les deux cibles visées par l'adjectif. Pourquoi Garance ? Si on écarte l'hypothèse d'un choix arbitraire – tous les noms sont signifiants chez Gary¹⁸⁶ –, le mot ne renvoie qu'à une plante, à la couleur que les teinturiers en ont tirée et aux pantalons très voyants que portaient les soldats français pendant la Première Guerre mondiale, autant de référents sans aucun rapport avec le texte. Le seul autre référent que ce terme évoque est le surnom du personnage joué par Arletty dans l'un de ses films les plus marquants. Or il se trouve que le personnage de Gary a plusieurs points communs avec la comédienne choisie par Marcel Carné pour jouer dans *Les Enfants du paradis* (1945). Arletty est connue pour avoir entretenu elle aussi des relations jugées honteuses avec l'occupant : maîtresse de Hans Jürgen Soehring, officier de la Luftwaffe et homme de confiance de Goering, elle a mené un train de vie fastueux pendant les années de guerre. Arrêtée à la Libération pour sa liaison, elle a été internée quelques semaines puis astreinte à dix huit mois de résidence surveillée. À un accusateur vindicatif lui reprochant sa conduite et son manque de patriotisme, elle aurait répondu : « Mon cœur est français, mais mon cul est international ». Sans doute apocryphe, la phrase lui est restée attachée et elle ne déparerait pas dans la bouche d'un personnage de Gary. Dans le film, Garance en donne une variante plus convenable à Frédérick Lemaître qu'elle vient de rencontrer : « Moi, j'aime tout le monde ». Au moment où M^{me} Julie adopte son *alias* dans la diégèse du roman, les personnages n'ont pas pu voir *Les Enfants du paradis*, diffusé à la Libération. Profitant encore une fois du décalage temporel entre l'écriture et les faits, Gary utilise ce nom codé à plus d'un titre pour dénoncer les jugements hâtifs et disproportionnés qui eurent cours à la fin de la guerre alors même que son personnage échappe à l'épuration. Ludo et M^{me} Julie ne prophétisent l'avenir que parce que leur créateur s'emploie à ce que les avanies du passé ne sombrent pas dans l'oubli, si bien que même les anticipations rétrospectives *a priori* les plus élémentaires ne sont pas gratuites.

L'attention que les trois auteurs portent à toutes ces distorsions temporelles les conduit à tirer encore d'autres effets de sens de la stratification que produit le passage du temps. Jouer du décalage temporel offre en effet la possibilité d'abattre les frontières entre le temps de l'histoire et le temps fantasmé. Kessel, Malraux et Gary se détachent ainsi peu à peu de l'histoire la plus immédiate pour inscrire le temps historique dans une

¹⁸⁵ Voir ci-dessus « L'amour et/ou la guerre », p. 176-178.

¹⁸⁶ Voir Yves Baudelle, « Le carnaval des noms », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 134-144.

temporalité floue, étendue et mythique qui n'abolit pourtant pas la place faite à la mémoire des événements.

CHAPITRE 3 : DU TEMPS HISTORIQUE AU TEMPS MYTHIQUE

« Arthur le Fol [...] participe [...] à nos jeux de hasard [...] comme un soldat de l'ancien temps¹. »

(René Char)

En dépit de son rapport étroit avec l'histoire immédiate, le corpus ne peut pas être tenu pour une simple chronique des grands épisodes jalonnant le XX^e siècle car les trois auteurs jouent si bien du décalage temporel entre un événement et sa mise en récit qu'ils parviennent à ancrer le temps historique dans une temporalité mythique. Ainsi les jeux de hasard auxquels les ont conduits leurs engagements successifs sont-ils inscrits dans l'histoire longue qui associe leurs combats à ceux des soldats de l'ancien temps. Comme les compagnons maquisards de René Char, Kessel, Malraux et Gary éprouvent la dimension continue et fragmentaire à la fois du « [p]résent crénelé² » dans lequel ils vivent. Tous trois placent en effet des événements isolés sur une même ligne, au mépris des ruptures entre ceux dont ils sont contemporains et ceux qui appartiennent à la mémoire collective, à la façon dont les créneaux disposés en dentelure au sommet d'une muraille font alterner les vides et les pleins. Chez eux comme chez le poète, la métaphore médiévale exprime la nécessité de se protéger d'un oppresseur à la puissance de feu supérieure autant qu'elle rapproche deux époques éloignées et pourtant comparables. Parce qu'ils défendent les opprimés à travers les âges et parce qu'ils établissent une continuité entre des événements qui s'éclairent mutuellement bien qu'ils puissent être séparés par plusieurs siècles, les trois écrivains font advenir un nouveau temps, le présent continu, qui préside à une écriture de l'histoire libérée des limites imposées par la chronologie. À la manière dont procède Char dans les deux feuillets cités, ils multiplient les analogies et les anachronismes pour faire des combattants qu'ils ont côtoyés de nouveaux chevaliers. Tout en restant éminemment factuelle, l'histoire ainsi contée perd de son ancrage physique dans le siècle pour prendre un caractère mythique car la discontinuité temporelle entre les époques mises en relation est dépassée par la continuité symbolique établie entre elles dans les œuvres.

1. L'avènement du présent continu

Le présent est par essence une fraction de temps infime et insaisissable séparant le temps révolu de celui qui reste à venir. Il appartient au passé sitôt qu'il est advenu. D'après le *Trésor de la langue française informatisé*, c'est aussi le temps qui situe le

¹ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 15.

procès « dans l'époque contemporaine » : le « présent ponctuel » désigne alors le « moment même de la parole » et le « présent étendu », « une actualité plus large dont les limites peuvent être précisées par un complément ». Ce temps n'est donc pas nécessairement éphémère et fuyant. Mais, l'écriture de l'histoire pratiquée dans le corpus en atteste, le présent peut être conçu de façon plus étendue encore.

Kessel, Malraux et Gary ont pour habitude de traiter l'histoire immédiate sur le temps long. Soucieux de ne pas figer l'événement dans la fugacité de l'instant, ils le placent en effet dans une chaîne temporelle qui le dépasse en le rattachant à des caractéristiques géographiques et sociales qui font appel à la mémoire collective et en recourant à des analogies avec d'autres événements au mépris de la chronologie. Soumis à l'influence réciproque du présent sur le passé et du passé sur le présent, le corpus invite à relire l'histoire à la lumière du temps écoulé, si bien que les textes ne sont jamais obsolètes, même quand l'écart temporel avec les faits qu'ils relatent augmente. Parce qu'ils n'ont pas enfermé leurs œuvres dans un présent évanescent, les trois écrivains les ont rendues intemporelles et, alors qu'elles sont ancrées dans l'actualité, ils les ont affranchies, pour une part, du moment de leur production. C'est pourquoi tous trois font du présent un temps continu, bien que le corpus soit majoritairement écrit au passé.

1.1. La longue durée braudélienne

Inscrire le présent continu dans le temps long n'est pas sans rapport avec les travaux de Fernand Braudel. Dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949), Braudel distingue trois vitesses d'écoulement du temps : le temps géographique, « quasi immobile », s'intéresse au rapport de l'homme avec son milieu ; le temps social, « lentement rythm[é] », constitue la profondeur et peint la vie des sociétés humaines ; le temps individuel enfin n'est que l'« agitation de surface » de l'histoire événementielle³. Il n'y a rien de surprenant à ce que Kessel, Malraux et Gary, qui ont toujours eu le souci de dépasser la surface des choses, partagent cette conception du temps car, s'ils n'ont pas eu connaissance des thèses de Braudel et si leur rapport au temps n'est pas aussi conscient que celui du théoricien de la longue durée⁴, ils ont été imprégnés, fût-ce indirectement, par la tradition historiographique de l'école des Annales qui fut dominante dans la première moitié du siècle.

³ Fernand Braudel, préface de *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, t. I, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴ Le concept est au cœur de la thèse de Braudel, mais l'expression n'apparaît qu'en 1958, dans l'article intitulé « Histoire et sciences sociales. La longue durée » et paru dans la revue *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* (vol. 13, n° 4, p. 725-753).

Alors que le reportage s'attache par nature au temps court de l'histoire événementielle, Kessel lui confère une portée plus grande en ne se laissant pas prendre au tourbillon de l'actualité. Pour ancrer ses textes journalistiques dans un espace et un temps donnés sans les y enfermer, il les fait débiter par des considérations générales visant à effacer le moment particulier du présent et à rattacher l'espace à ses caractéristiques millénaires. Sa démarche évoque ce que l'historien des Annales appelle le temps géographique. Dans "Les francs-tireurs de Barcelone", le premier article met en scène l'« antique Gérone », dont le reporter se plaît à énumérer les « [t]ours de guet sans âge », « la vie des pierres et des siècles » et l'« épaisseur du temps accumulé », imaginant même sa création mythique :

Une angoisse éternelle semblait peser sur ces porches massifs, sur ces pierres denses, fortes et lourdes, si bien soudées, si parfaitement liées que je me prenais à douter si la ville n'avait pas jailli un jour du roc, toute prête, toute bâtie, ou si elle n'avait point poussé d'elle-même, par un développement naturel, comme un grand arbre de granit qui ajoute racine à racine, rameau à rameau⁵.

Ce récit des origines tend vers le mythe parce qu'il évoque à la fois la création selon le cycle végétal de la nature et la naissance d'Athéna jaillissant de la tête de Zeus armée et casquée. Le reportage débute donc dans un espace intemporel et fantasmé. Quand il arrive ensuite dans la capitale catalane, Kessel remarque que la fenêtre de son hôtel donne sur « le quartier antique [de] la primitive Barcelone⁶ », ce qui prélude à une description de « la vieille ville » et de la cathédrale « où les influences byzantines se mêl[ent] aux souvenirs arabes⁷ ». Il n'est plus ici question de mythe mais de l'histoire la plus ancienne de la capitale catalane. Chaque fois qu'il arrive dans une ville, le reporter trouve ce qui fait d'elle ce qu'elle est de toute éternité⁸, instaurant ainsi une continuité entre les temps immémoriaux, le passé lointain et les événements les plus récents.

Dans ces exemples, l'homme s'est accoutumé à son milieu et l'a domestiqué mais il arrive souvent qu'il soit présenté comme un intrus sur la terre qu'il a investie. Dans *L'Espoir*, alors que Magnin va porter assistance aux aviateurs qui se sont écrasés, le narrateur décrit la sierra de Teruel comme un condensé de l'Espagne :

⁵ Joseph Kessel, « Le cirneur de Gérone », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 255-256.

⁶ Joseph Kessel, « Grève générale », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 258.

⁷ *Ibid.*, p. 259-260.

⁸ Arrivant à Dublin, Kessel note « l'inépuisable bruine irlandaise » (« Le ministre traqué », dans "Sinn Fein", *op. cit.*, p. 37), où les deux adjectifs expriment les qualités essentielles de la bruine, comme si elle était irlandaise de toute éternité. La mention du temps météorologique tend à effacer la temporalité. Cork, quant à elle, est « irlandaise à l'extrême, avec ses antiques maisons délavées, ses ponts frustes et ses voiliers endormis au balancement des mâts dépouillés. » (« La prière nocturne », dans "Sinn Fein", *op. cit.*, p. 83). La ville semble figée dans un temps immobile, comme le signalent l'énumération au pluriel et l'adjectif *antiques*.

Désormais, il [Magnin] entrait dans une Espagne éternelle. Au-delà du premier village aux greniers ouverts sur des balustrades, l'auto arriva devant une gorge blafarde sur le ciel gris, où rêvassait la silhouette aux cornes écartées d'un taureau de combat. Une hostilité primitive montait de la terre que ces villages kurdes tachaient comme des brûlures⁹ [...].

Les deux premières phrases figent la représentation du pays en le renvoyant à des images folkloriques. Les greniers et le taureau s'apparentent à des conquêtes illustrant les efforts consentis pour cultiver une terre aride et dompter une bête sauvage, comme si l'Espagne se distinguait depuis toujours par ces constructions pittoresques et cet animal emblématique. L'emploi du verbe *rêvasser* renforce l'impression d'éternité puisque le suffixe du verbe combiné à l'aspect duratif de l'imparfait exprime l'idée que le procès se prolonge languissamment. L'« Espagne éternelle » se reconnaîtrait donc à ses taureaux nonchalants et à ses greniers ouverts sur la montagne. Mais la dernière phrase remet en cause la place de l'homme : l'adjectif *primitive* renvoie à une situation antérieure à son arrivée dont les traces défigurent le paysage, ce qui tend à prouver que l'environnement lui reste hostile¹⁰. Quand il reprend la scène de la descente de la montagne dans *Lazare*, Malraux évoque à nouveau le cadre qui oppose l'homme à la nature puisque « le cortège semble fuir le silence des montagnes, avec son bruit de sabots entre l'éternel cri des rapaces et ce bruit clandestin de sanglots¹¹ ». Le contraste entre les adjectifs *éternel* et *clandestin* indique à qui revient la légitimité d'habiter les lieux. Mais si l'homme est de trop dans ce paysage désolé, sa présence par effraction n'en met que plus en valeur le thème-clé de la scène. La fraternité que Malraux prise par-dessus tout montre en effet à quel point sont humains les aviateurs blessés et les paysans qui leur viennent en aide. Leur solidarité face à une nature inhospitalière marque leur appartenance commune au genre humain et dépasse leur union de circonstance dans la guerre. La dimension cosmique ainsi conférée à ce passage le déprend de la contingence des événements pour le porter à l'universel.

⁹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 400.

¹⁰ L'emploi de l'adjectif « kurdes » est assez mystérieux. Le Kurdistan étant situé dans les montagnes d'Asie centrale, ce pourrait être une métaphore pour désigner le caractère montagnoux de ce paysage espagnol. Ce pourrait être aussi une coquille, « kurdes » remplaçant le néologisme « hurdes », formé d'après le nom d'une région montagnouse pauvre et isolée d'Estrémadure – assez éloignée de la sierra de Teruel – que Malraux évoque plus tôt dans le roman lorsqu'un moine républicain raconte à des miliciens la dernière incarnation du Christ dans les Hurdes (*L'Espoir*, *op. cit.*, p. 153-155). Ce passage est cité avec de nombreuses variantes dans *Antimémoires* (*op. cit.*, p. 242-243) et dans *Lazare* (*op. cit.*, p. 860-861). Cinéphile, Malraux tient peut-être sa fascination pour cette région du documentaire tourné par Buñuel en 1932, *Las Hurdes*, sorti sur les écrans en 1937.

¹¹ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 862.

Dans l’Afrique des *Racines du ciel*, l’homme est tout aussi importun, même quand il veille sur un troupeau d’éléphants. Alors que Morel est en faction à distance des pachydermes, il voit le paysage s’animer :

Venues de l’est, de faibles bouffées de vent charriaient les exhalaisons pénétrantes du feu des savanes, toujours présent quelque part alentour – le feu vivait en Afrique sa vie à la fois royale et furtive de horde solaire, razziant la brousse et les villages à chaque saison sèche et, devant ses soudains jaillissements, il paraissait dérisoire que l’homme pût se vanter de l’avoir jamais inventé¹².

Sa position en surplomb fait de Morel un voyeur. Il a sous les yeux les traces d’un monde qui se passe de l’homme. L’incendie se déclenche et se propage si bien sans son concours que le mythe de Prométhée en est invalidé. Pas besoin d’homme là où les flammes sont animées d’un souffle vital : sujet du verbe *vivre*, le feu est doté d’attributs habituellement humains ; il se comporte en voleur ravageur qui soumet l’ensemble de la création, brousse et villages. Sa couleur à l’origine des métaphores royale et solaire témoigne en outre de sa puissance, à côté de laquelle les razzias opérées par les hordes humaines, autochtones ou coloniales, sont insignifiantes. Pour toutes ces raisons, il est inconcevable d’imaginer l’homme en voleur de feu. À une anthropogonie, Gary substitue une mythologie physique dans laquelle l’origine du feu est naturelle et autotélique, l’image de la « horde solaire » suggérant que le soleil, principe fondateur mythique s’il en est, préside à cet univers où la récurrence du feu des savanes « à chaque saison sèche » ancre l’Afrique éternelle dans le cycle naturel.

La place accordée par les trois écrivains à la terre ou à l’écoulement des saisons montre que les lieux dans lesquels ils situent leurs œuvres ont la mémoire des strates les plus anciennes dont ils sont composés. Ces traces se rattachent au temps géographique braudélien, mais l’inscription du présent dans le temps long de l’histoire passe également par la mention des traditions, des légendes, des symboles et des mythes qui fondent la vie des sociétés. C’est le passage du milieu aux hommes, du temps géographique au temps social – à ceci près que les auteurs ne cherchent pas à révéler les structures d’un temps conjoncturel mais les sources de la mémoire collective qui fait l’identité d’un groupe humain. Dans son reportage barcelonais, Kessel commence par évoquer les aspirations des insurgés catalans :

Renaissance de la langue, exaltation des héros régionaux, journaux catalans, théâtre catalan, surenchères des partis, voilà ce qui dirige la vie intellectuelle et

¹² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 178.

politique de la province. L'autonomie devient un mot d'ordre indiscutable et, pour beaucoup, une foi. Les esprits timides la conçoivent partielle, les exaltés exigent une véritable scission¹³.

Ce contexte et ces revendications illustrent le fort régionalisme en vigueur dans la plus riche province du pays. Le reportage s'attarde ensuite sur les caractéristiques séculaires des affrontements et de ceux qui les répriment en Espagne : les toits sont garnis de fusils selon « l'antique tradition des guerres de rue espagnoles¹⁴ » et les gardes civils « sont pliés depuis des générations (car les fils succèdent aux pères) à la discipline¹⁵ ». Le soulèvement auquel assiste le reporter ne peut donc se comprendre que si l'on sait qu'il constitue le dernier rameau d'une longue généalogie. Dans la lignée du reportage, *Une Balle perdue* met en scène l'éternel antagonisme entre anarchistes et policiers, quand les premiers sont contraints par les seconds de se mettre en grève. La scène est régie par le souvenir des affrontements précédents car un anarchiste refuse de cesser le travail sur injonction du gouvernement catalan, contre lequel il s'est battu toute sa vie au point d'y laisser la moitié de ses dents, alors que les gardes d'assaut qui soutiennent les grévistes ont encore en mémoire les heurts les plus récents : « Si nous n'avions pas tiré tout de suite, [dit l'un d'eux], ils en descendaient quelques-uns parmi nous. Tu te rappelles, en décembre dernier¹⁶... » La phrase est suspendue parce que le romancier estime inutile de préciser la situation davantage. Il en a suffisamment écrit pour que le lecteur comprenne que l'animosité et l'esprit de revanche entre les deux groupes forment une chaîne infinie dans laquelle l'actualité prolonge des luttes ancestrales. Parce que le conflit présent rejoue les conflits passés, parce que le temps social et le temps géographique plongent hommes et territoires dans un éternel présent, les anarchistes sont aussi constitutifs de Barcelone que les taureaux sont indissociables de l'Espagne.

Les affrontements de cet ordre ne sont pas spécifiques à la Catalogne. Plusieurs régions rétives au centralisme imposé par Madrid sont en effet marquées comme elle par un régionalisme très prononcé doublé d'un militantisme révolutionnaire ou anarchiste qui les conduit à vouer une haine tenace à l'armée chargée par l'État castillan de réprimer les grèves, les soulèvements et les révolutions. Les officiers franquistes qui apparaissent au début de *L'Espoir* incarnent l'oppression que les socialistes, les communistes et les anarchistes, autonomistes ou non, combattent depuis longtemps :

¹³ Joseph Kessel, « Historique », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 262.

¹⁴ Joseph Kessel, « Le balcon de la Généralité », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 275.

¹⁵ Joseph Kessel, « Un matin de dimanche », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 286.

¹⁶ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 62.

Ces officiers, ils ne les voyaient pas pour la première fois. Les mêmes que ceux qui avaient arrêté les trente mille emprisonnés des Asturies [en 1934], les mêmes qu'en 1933 à Saragosse, les mêmes qui avaient permis le sabotage de la révolte agraire [en 1934], ceux grâce à qui la confiscation des biens de l'ordre des Jésuites, ordonnée pour la sixième fois depuis un siècle, était six fois restée lettre morte¹⁷.

Comme Kessel, Malraux est attentif à la façon dont les Espagnols qui estiment combattre un pouvoir central autoritaire perçoivent les événements. Au-delà des faits eux-mêmes, qui relèvent du temps individuel, la troisième strate temporelle définie par Braudel, les républicains de 1936 se placent dans la lignée de tous ceux qui, au cours de révoltes récentes ou tout au long du siècle écoulé, ont été victimes d'une répression armée présentée comme excessive et injuste. Pour les personnages et pour Malraux, le souvenir encore vivace des luttes passées fonde l'identité de ces opprimés et l'engagement des officiers franquistes dans le camp de l'agresseur tend à prouver que, comme dans les bastions anarchistes et révolutionnaires, l'armée n'a jamais cessé d'être au service de l'Église et de l'État oppresseurs. De cette continuité émane un présent étendu au sein duquel les combats du jour actualisent ceux de la veille.

Gary s'attache lui aussi à montrer que la construction de la mémoire collective s'inscrit dans une chaîne temporelle ininterrompue. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, il assimile l'histoire des Juifs à « un long exercice de l'ouïe » :

L'oreille collée au mur du ghetto, nous avons guetté en vain le moindre écho de l'approche des sauveteurs, de l'aide extérieure. Personne n'est jamais venu, mais à force de tendre l'oreille, celle-ci s'est développée et nous sommes devenus un peuple de musiciens. Horowitz, Rubinstein, Menuhin, Heifetz, Gershwin et mille autres doivent tout à nos villages juifs perdus dans la plaine russe : l'oreille toujours aux aguets, nous avons appris à percevoir de très loin le galop de la cavalerie cosaque, le bruit des bottes dans les rues d'Amsterdam, les éternels retours de l'Allemagne, des atamans ukrainiens et de la Sainte Russie. C'est ainsi que nos oreilles ont acquis, depuis la diaspora, des caractéristiques qu'elles n'avaient pas avant : vous avez tous remarqué sur les cadavres des adolescents juifs du ghetto – il y a de très jolis films là-dessus – des oreilles très développées en forme de feuilles de chou¹⁸.

Encore une fois, l'habitude de l'oppression est mise en avant comme source de l'identité commune. Dans toutes les contrées d'Europe où ils vivaient, les Juifs ont été persécutés et contraints à l'exil dans l'indifférence générale. Comme souvent chez Gary, la dénonciation de faits tragiques est fondée sur un rapprochement inattendu. Le *dibbuk*

¹⁷ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 14.

¹⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 276-277.

construit sa démonstration sur deux préjugés qu'il reprend à son compte de façon outrancière : la propension des Juifs à être de grands musiciens et la caricature antisémite les représentant avec de grandes oreilles auraient la même origine. Parodie de récit étiologique, le passage repose sur le double sens de l'expression « l'oreille s'est développée » qui confond les capacités auditives supposées exceptionnelles des Juifs et leur anatomie prétendument remarquable. Gengis Cohn s'approprie les préjugés visant les Juifs pour en faire les sources de la mémoire collective de son peuple et pour les mettre à distance en en faisant ressortir l'absurdité. Il n'y a en effet aucune raison que les Juifs aient l'oreille plus musicale qu'un autre peuple, de même qu'il n'y a pas lieu d'affirmer qu'ils aient les oreilles particulièrement proéminentes. Ces idées reçues sont en revanche ancrées dans une certaine mémoire collective qui a été entretenue de pogroms en ghettos, en dépit de films documentaires que le romancier qualifie de « très jolis » dans une litote antiphrastique. Il pense peut-être au *Temps du ghetto*, de Frédéric Rossif (1961), fondé sur des images tournées par les nazis, dans lequel les oreilles des cadavres frappent moins la vue que leur maigreur. S'il y a une chose que les Juifs ont gardée dans l'oreille, c'est-à-dire dans la mémoire, c'est le souvenir de l'oppression. Toujours d'actualité, cette attention extrême à la menace rapproche les victimes de l'antisémitisme contemporaines de la publication du roman de toutes celles qui y ont été sujettes avant elles.

Au gré du temps géographique et du temps social, les trois auteurs assurent une continuité entre le milieu, les hommes et les événements, de sorte que l'histoire immédiate à laquelle ils s'attachent s'enracine dans un temps immémorial qui paraît ne jamais être tout à fait révolu. Le lecteur doit constamment avoir à l'esprit l'Espagne primitive, l'Afrique éternelle, la légende du Juif errant ainsi que les événements perçus comme fondateurs d'une identité s'il veut comprendre ce qu'il lit. C'est pourquoi Kessel, Malraux et Gary s'ingénient à construire le présent continu au mépris des ruptures temporelles.

1.2. Les analogies

L'usage fréquent d'analogies étend encore les bornes chronologiques des textes du corpus. Les analogies qui y figurent relèvent de ce que Christian Michel appelle l'acception « faible » du terme, c'est-à-dire la ressemblance, par opposition à l'acception « forte », qui désigne le rapport de proportion entre deux couples de mots¹⁹.

¹⁹ Christian Michel, *Le démon de l'analogie. Analogie, pensée et invention d'Aristote au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 8.

Ce sens fort s'est perdu au fil des âges parce que la « *comparaison* de rapports » – au fondement de l'analogie conçue comme figure de pensée, de l'Antiquité à la Renaissance – est devenue « une *ressemblance* de rapports, et enfin [...] une *ressemblance* tout court »²⁰. De cet affadissement de la notion, Christian Michel retient que la similitude ne concerne plus que deux termes au lieu de quatre et que « la part de dissemblance s'efface²¹ » alors que l'analogie est censée « mettre en relation *ce qui ne se ressemble pas*²² ». Les analogies présentes dans le corpus ne se limitent cependant pas à comparer des réalités semblables. Elles relèvent en effet d'une « acception plus contemporaine » de la notion qui revient à son sens étymologique où « le préfixe *ana-* [...] signifie “contre” [ou] “le long de” » et *logos*, « “ce qui rassemble” », de sorte que « l'analogie mettrait en relation – ou rassemblerait – [...] ce qui serait dans une relation de continuité sous-jacente ». En ce sens, l'analogie « invent[e] entre les objets [qu'elle rassemble] une continuité jusqu'alors inaperçue »²³. Parce qu'elle préside à certaines ressemblances établies par Kessel, Malraux et Gary, cette acception est capitale dans l'étude du présent continu. Les analogies relevées dans le corpus sont de trois ordres : celles qui mentionnent les ressemblances entre deux événements passés, celles qui établissent *a posteriori* qu'un événement en annonçait un autre et celles qui anticipent involontairement une situation historique similaire qui ne s'est pas encore produite.

1.2.1. La simple ressemblance entre deux événements passés

La première catégorie d'analogies est la plus courante. L'écrivain ayant en mémoire des événements passés les compare à ceux qu'il vient de vivre pour en éclairer le sens. Ainsi Gary présente-t-il le putsch des généraux à Alger dans une prosopopée où les soldats insurgés se reconnaissent deux prédécesseurs :

Nous avons aidé de Gaulle à revenir au pouvoir en 1958, mais là, il ne semblait plus nous comprendre. Après tout, n'était-ce pas ce même de Gaulle qui avait refusé en 1940 d'obéir aux ordres du gouvernement de Vichy ? Et l'Histoire ne lui avait-elle pas donné raison ? Pourquoi ne tenterions-nous pas la même chose ? [...] le général Challe, le général Salan, le général Zeller ou le général Jouhaud, chacun d'eux pouvait incarner le nouveau sauveur, le nouveau de Gaulle ; chacun d'eux pouvait prendre le pouvoir en France, sauver l'Algérie

²⁰ *Ibid.*, p. 17. C'est lui qui souligne.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 11. C'est lui qui souligne.

²³ Christian Michel, *Poétique de l'analogie*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 199. Cette définition, qui fait de l'adjectif *analogique* un synonyme de *continu* et un antonyme de *digital*, emprunte « le sens premier du mot *logos* » à Roger Munier, « Un point de vue de philosophe », dans Gilbert Gadoffre, André Lichnerowicz et François Perroux (éd.), *Analogie et connaissance*, Paris, Maloine, 1981, t. 2, p. 19.

[...] et se retrancher derrière son pouvoir ainsi que Franco l'avait fait si brillamment en Espagne²⁴...

Deux semaines après le soulèvement manqué²⁵, Gary fait parler des militaires factieux pour disqualifier leur entreprise en ramenant une rébellion qui se prétendait légitime à un vulgaire *pronunciamiento*. L'écrivain utilise deux rapprochements historiques pour expliquer ce qui distingue la situation algérienne de la révolte conduite par le général de Gaulle en 1940. Parce que les insurgés de 1961 s'attaquent à la République comme Franco l'avait fait en 1936, leur insubordination est un coup d'État et non une seconde Résistance. Parce qu'ils ne cherchent pas à rétablir ou à consolider la République comme de Gaulle l'avait fait en 1940 et en 1958, leur tentative se réduit à une prise de pouvoir autoritaire comparable à celle qui maintient le dictateur espagnol en place depuis 1939. L'analogie avec l'Espagne franquiste invalide donc la ressemblance avec la Résistance française : les rebelles sont les agresseurs et de Gaulle le garant des institutions républicaines. L'analogie a ici une vocation pédagogique – que Gary redouble dans le paragraphe suivant en adaptant son explication historique à son public américain²⁶ – mais elle peut avoir d'autres fonctions.

Dans son reportage barcelonais, Kessel opère un rapprochement motivé par la déception qu'il ressent au moment où l'indépendance de la Catalogne est proclamée :

Où était la ferveur farouche et silencieuse des *sinn feiners* de l'Irlande héroïque ?
Où les masses délirant sous l'hystérie calculée de Hitler et ses cohortes brutes
aux visages de meurtre²⁷ ?

Étonné de la tiédeur des acclamations du peuple catalan, le reporter renvoie à deux de ses reportages antérieurs qui témoignent de l'ardeur de patriotes indépendantistes et de l'exaltation d'une foule manipulée par un tribun fanatique. Le reportage de 1934 rappelle ainsi au lecteur ce que Kessel a raconté de l'Irlande de 1920 combattant pour se libérer du joug anglais²⁸ et de l'Allemagne de 1932 appelée aux urnes alors que Hitler mobilisait de plus en plus de partisans et d'électeurs²⁹. La lucidité politique qu'il affiche à Barcelone tient à son expérience de la ferveur populaire : il est capable de distinguer

²⁴ Romain Gary, « La colère qui transforma des généraux en desperados », *op. cit.*, p. 49.

²⁵ L'article a paru le 5 mai 1961 dans *Life magazine*, alors que le soulèvement a duré du 21 au 26 avril.

²⁶ Voir ci-dessus « Les autres textes factuels », p. 121-122.

²⁷ Joseph Kessel, « Le balcon de la Généralité », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 276-277.

²⁸ Voir la note 5 du chapitre 3, p. 107.

²⁹ Voir la note 6 du chapitre 3, p. 107.

un soulèvement anodin voué à l'échec d'« une révolution véritable³⁰ » parce qu'il a déjà vu des événements véritablement historiques. En recourant à ces deux analogies, Kessel montre qu'il pense ses reportages comme les parties d'un tout, avant même de songer à les recueillir dans *Témoin parmi les hommes*. Conscient de son statut de reporter et de romancier à succès, il se permet de renvoyer dans *Marianne*³¹ à deux reportages qui ont précédemment paru dans d'autres journaux. C'est le signe qu'il considère ses écrits journalistiques comme une œuvre et qu'il attend que ses lecteurs lui soient fidèles où qu'il publie. La parution de l'anthologie ne fait donc que faciliter la circulation d'un reportage à un autre, d'un événement à un autre, comme si chaque reportage était un chapitre de la vaste somme.

Au-delà de l'intratextualité, "Les francs-tireurs de Barcelone" contient une analogie qui élargit encore davantage la portée du présent continu lorsque Kessel présente « La casemate de Montjuich » qui sert de prison aux insurgés vaincus :

Cette forteresse est, à Barcelone, ce qu'était à Paris la Bastille ou Saint-Pierre et Paul à Pétersbourg. Citadelle et prison à la fois, elle a gardé, derrière ses murailles et ses fossés, une silhouette féodale. Les siècles ont patiné sa masse [...] Au fond de ses cachots, creusés à même le roc, des générations de captifs ont attendu leur sort³².

Ce passage ancre le reportage dans un temps très ancien qui reste flou puisque ni les « générations de captifs » ni les « siècles » de patine ne précisent réellement l'adjectif *féodal*. Cette isotopie est moins présente pour elle-même que pour suggérer que la Catalogne ne s'est pas libérée de son passé et que, contrairement à la France et à la Russie, elle vit toujours dans l'ancien régime. Le contraste entre le présent appliqué à Barcelone et l'imparfait attaché à Paris et Pétersbourg le signale : la forteresse remplit une fonction qui n'est plus la sienne en France et en Russie. Cette différence met en évidence l'échec retentissant de l'insurrection de 1934, en comparaison des deux références en matière de révolution, celle de 1789 et celle de 1917, dont le succès a été marqué par la prise de la Bastille et de Saint-Pierre-et-Paul. En dépit de l'échec catalan, le présent continu est étendu de 1789 à 1934 et de la Russie à Barcelone pour célébrer la lutte des opprimés, de tous temps et de tous lieux.

³⁰ Joseph Kessel, « Le balcon de la Généralité », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 277. Ajoutée dans *Témoin parmi les hommes*, cette formule ne figure ni dans *Le Matin* ni dans *Marianne*.

³¹ Absente des articles publiés au plus près de l'événement dans *Le Matin*, du 7 au 14 octobre, la double référence à l'Irlande et à l'Allemagne apparaît dans *Marianne*, une semaine après les faits. Daté du 20 octobre 1934, le feuilleton publié dans l'hebdomadaire est plus travaillé que les articles parus dans le quotidien. C'est pourquoi ce texte est repris, à quelques variantes près, dans *Témoin parmi les hommes*.

³² Joseph Kessel, « La casemate de Montjuich », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 294.

Malraux remonte à un temps plus ancien encore dans ses discours des années 1970. Célébrer la Résistance est pour lui l'occasion de placer les combats des maquis dans la lignée des luttes héroïques et mortelles qui révèlent l'« âme³³ » d'un pays parce qu'elles ont été conduites dans des conditions défavorables. Dans le discours des Glières, il compare ainsi le sacrifice des maquisards du plateau savoyard à celui des trois cents Spartiates tombés aux Thermopyles :

[...] pendant des siècles, la phrase la plus célèbre fut l'inscription des montagnes retournées à la solitude, et qui ressemblent à celles-ci : « Passant, va dire à la cité de Sparte que ceux qui sont tombés ici sont morts selon sa loi. »

Passant, va dire à la France que ceux qui sont tombés ici sont morts selon son cœur³⁴.

L'orateur rend le rapprochement évident en notant d'abord la ressemblance entre le défilé des Thermopyles et les montagnes de Haute-Savoie qui ont permis aux héros de retarder leur inéluctable défaite en compensant leur infériorité numérique par leur connaissance du terrain. Ces deux batailles au relief, au déroulement et à l'issue comparables se répondent encore par l'inscription qui célèbre les martyrs sur les lieux mêmes de leur sacrifice. En faisant graver sur le monument de Gilioli une formule calquée sur celle qui figure en Grèce, Malraux souligne la filiation entre les deux événements : répéter l'hommage met en valeur la répétition du geste. L'effet d'insistance produit par la redondance revient plus loin dans le discours pour rattacher la résistance du maquis des Glières à la bataille de l'Èbre :

Ici, nous nous appelions la France. Et quand nous étions espagnols, nous nous appelions l'Èbre, du nom de notre dernière bataille³⁵.

Dans une prosopopée où s'expriment différentes composantes de la Résistance, Malraux fait apparaître la guerre d'Espagne comme l'étape intermédiaire reliant les Thermopyles aux Glières. Dernière grande offensive républicaine, la bataille de l'Èbre fut un échec qui précipita la fin de la guerre. Cette défaite militaire est cependant présentée comme une victoire morale, au même titre que les combats des Thermopyles et des Glières. Le lien entre le maquis français et les rives du fleuve espagnol est tissé, cette fois encore, par une répétition établissant que la France et l'Èbre portent le même nom. Au sein du même discours, Malraux construit une chaîne reliant un événement lointain qui lui est

³³ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 956.

³⁴ *Ibid.*, p. 956-957.

³⁵ *Ibid.*, p. 962.

cher³⁶ et les deux guerres auxquelles il a participé. Il fonde ainsi son expérience dans l'épopée collective racontée à la première personne du pluriel et l'inscrit dans le temps long. Ce faisant, il propose une lecture originale de l'histoire car la succession de défaites paraît conduire à la victoire sur l'Allemagne nazie. En présentant les défaites des Thermopyles, de l'Èbre et des Glières comme des victoires morales dans un discours célébrant la résistance du faible face au fort, l'orateur fait comme si elles avaient inéluctablement mené à une victoire militaire effective et au triomphe du bon droit sur l'oppression et la barbarie. L'analogie laissant entendre que la victoire de la Résistance française a effacé la défaite des républicains espagnols, la Libération serait la conséquence logique des combats des Thermopyles, de l'Èbre et des Glières en ce qu'elle aurait permis d'accomplir ce que les Grecs, les républicains et les premiers maquisards avaient échoué à faire face aux Perses, aux nationalistes espagnols et aux Allemands : terrasser l'agresseur. C'est donner là encore une vision téléologique des faits. La chaîne temporelle et l'interprétation de l'histoire se construisent à rebours de la chronologie, agrégeant des événements passés de plus en plus lointains pour montrer que l'opprimé a finalement toujours raison de son bourreau.

1.2.2. L'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur

Dans la mesure où le présent continu repose sur une construction faite de va-et-vient dans le temps, il se caractérise par le recours à des analogies plus complexes que celles qui établissent de simples ressemblances entre deux événements passés. Alors que dans un cas le présent s'étend en amont du fait le plus récent pour remonter le temps, dans l'autre le temps s'allonge vers l'aval en donnant à un événement son plein sens au regard d'un événement ultérieur. Il arrive en effet que des œuvres déjà publiées présentent les faits qu'elles relatent comme annonciateurs d'événements postérieurs à l'occasion de leur réédition. Si l'on ne trouve rien de tel chez Gary qui n'assortit guère ses rééditions de préfaces, l'enchaînement quasi immédiat de la guerre d'Espagne et de la Seconde Guerre mondiale, les nombreuses ressemblances entre les deux conflits et l'implication des mêmes belligérants favorisent chez ses aînés la création d'analogies composées sur le modèle de l'anticipation rétrospective³⁷ en tête des œuvres rééditées. Au moment de revenir sur ses expériences passées, Kessel établit des ponts entre les différents événements qu'il a vécus dans les textes de présentation qu'il écrit quand il

³⁶ Malraux cite l'inscription des Thermopyles à de nombreuses reprises : en 1951 dans *Les Voix du silence (Œuvres complètes, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 888)*, en 1954 dans *Le Triangle noir (Œuvres complètes, t. VI, op. cit., p. 572)*, en 1959 dans "Hommage à la Grèce" (*Oraisons funèbres, op. cit., p. 924*) et en 1967 dans *Antimémoires (op. cit., p. 80 et p. 351)*.

³⁷ Pour une définition de cette expression, voir ci-dessus « Anticipations rétrospectives », p. 305.

recueille ses reportages dans *Témoin parmi les hommes*. Aussi le préfacier rapproche-t-il le reportage consacré à la guerre d'Espagne de l'Occupation :

Quand je le relis aujourd'hui, j'éprouve un sentiment étrange. Cette famine, ces alertes, ces bombardements, ces queues interminables aux portes des boutiques, cette pénurie des objets les plus humbles, ce manque de chauffage, cette faim du tabac, est-ce à Barcelone pendant la guerre civile ou à Marseille sous l'occupation allemande que je les ai vus ? Était-ce à Madrid ou à Paris ?

La similitude est hallucinante³⁸.

Cette comparaison n'étant possible qu'après coup, Kessel a bien conscience de révéler ce que Christian Michel appelle « une continuité jusqu'alors inaperçue ». L'impression de dédoublement qui provoque son trouble lui permet d'interpréter la guerre civile espagnole sous un jour nouveau, si bien qu'il accompagne la réédition d'un changement majeur. Titré "La guerre est à côté" en 1938, le reportage signalait la proximité géographique du conflit tout en excluant la France, qui avait effectivement refusé de s'impliquer en Espagne ; renommé "L'avertissement inutile" en 1956, il a un tout autre sens, car l'histoire a prouvé que la guerre était bien plus proche qu'on ne l'avait pensé et qu'elle devait concerner la France sous peu. Ce n'est qu'après avoir vécu la défaite de 1940 que Kessel est à même de comprendre que cette guerre « à côté » constituait en réalité « l'avertissement » que les dirigeants n'avaient pas su déchiffrer. Sans que rien ne change dans le corps du texte, le cours des événements donne de ce reportage une lecture différente. Ce type de modification participe de la construction du présent continu et contribue à toujours actualiser le sens de l'histoire.

Le même rapport de continuité entre la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale préside à la rediffusion de *Sierra de Teruel* à la Libération. Comme le reportage de Kessel, le film de Malraux a subi un changement de titre qui, cette fois, n'est pas imputable à l'auteur³⁹. *Espoir* rattache l'œuvre au roman duquel elle procède, mais ce nouveau titre implique surtout une relecture de la guerre civile espagnole à l'aune des combats de la Résistance, comme si Malraux avait anticipé non la victoire des républicains espagnols mais celle de leurs futurs frères d'armes français. Cette révision des événements apparaît très nettement dans la version définitive projetée en 1945. Avant même le générique, une devise de la France libre – nommée la France combattante dans les actes officiels à partir du 13 juillet 1942 –, est reproduite dans un

³⁸ Joseph Kessel, préface de "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 10-11.

³⁹ C'est le distributeur du film qui a pris l'initiative d'en changer le titre et de remplacer le prologue d'Édouard Corniglion-Molinier par celui de Maurice Schumann. Il n'en reste pas moins que ces décisions affectent la réception du film et en modifient le sens.

cartouche : « “Honneur et patrie”. Voici le porte-parole de la France Combattante. Maurice Schumann ». Celui-ci apparaît alors face caméra et, tandis que le cadrage se resserre progressivement sur lui, il lit un court texte qui présente le film en le replaçant dans son contexte, avant d’en faire la préfiguration de la Résistance :

Le film n’a point changé, mais le recul des années terribles lui donne l’accent des prophètes de l’Écriture. [...] tout nous dit : « le drame de l’Espagne, c’était déjà notre drame, la guerre de l’Espagne, c’était déjà notre guerre et ces hommes que nous allons voir mourir mouraient déjà pour nous⁴⁰ ».

Seul l’écoulement du temps autorise Schumann à qualifier le film de prophétique. L’anticipation est bien rétrospective qui confond l’imminence de la projection à venir et le souvenir d’un temps révolu en imposant en filigrane de l’action des républicains espagnols celle des résistants français. Il s’agit pour le porte-parole de la France combattante de relire la guerre d’Espagne à la lumière de la Seconde Guerre mondiale pour mieux chanter la geste des vainqueurs de 1944. C’est pourquoi il rapproche de Malraux Bernanos, Mauriac et Édouard Corniglion-Molinier, aviateur et producteur du film, pour leur rejet commun de Franco et de « l’armistice de la honte ». L’enjeu est de présenter leur engagement gaulliste de 1940 comme l’héritier de leur lutte antifasciste de 1936 de façon à faire passer le gaullisme pour la réalisation des aspirations déçues de 1936-1939. Cette stratégie s’inscrit dans le contexte de la Libération où le Général entend prendre le pas sur les communistes. Pour avoir plus de chances de les supplanter dans l’arène politique, il doit se poser en dépositaire d’un combat auquel il n’a pas participé. Le fait que ses premiers partisans aient été antifranquistes est censé marquer la continuité qu’il y a de l’antifranquisme au gaullisme⁴¹. Au dédoublement de l’événement correspond par conséquent un dédoublement de voix quand Schumann, héraut gaulliste, fait de Malraux un prophète de l’histoire afin de mettre son film au service de la cause du Général à la Libération. Commentant ensuite le nouveau titre de l’œuvre, l’orateur en donne une glose qui inverse le combat héroïque perdu en victoire :

Ce titre paraissait un défi [...]. Mais nous savons, nous voyons maintenant que l’espoir du peuple espagnol, c’était le sentiment irrésistible que sa cause était entre les mains de tous les peuples comme celle de tous les peuples avait été d’abord entre ses mains nues, l’instinct que notre victoire un jour serait la sienne comme sa guerre avait été la nôtre.

⁴⁰ Pour une retranscription du texte complet de ce prologue, voir l’annexe 2, p. 769.

⁴¹ Bernanos s’est rallié très tôt à de Gaulle, mettant son talent de polémiste au service de la France libre, mais il a toujours refusé de s’engager dans les rangs gaullistes en politique.

En superposant l'action de la Résistance victorieuse à la défaite de l'Espagne héroïque, Schumann pose une équivalence parfaite entre les deux luttes non sans procéder à des simplifications historiques. S'il admet que le peuple espagnol a été « assailli par tous les dictateurs et trahi par tous ceux que les dictateurs attaquaient à travers lui », il minimise ensuite la non-intervention des démocraties. Il est en effet excessif d'affirmer au nom de la France et des Alliés : « sa guerre avait été la nôtre ». La cause de la République espagnole n'a été « entre les mains de tous les peuples » que parce que l'initiative citoyenne individuelle s'est substituée à la défaillance des États. Prétendre en outre que la victoire de la France rachète la défaite de l'Espagne, que « notre victoire [...] serait la sienne », c'est adopter un point de vue biaisé. Les républicains espagnols ayant combattu dans les rangs de la Résistance française ont beau avoir contribué à vaincre l'occupant nazi, il leur est plus que jamais interdit de rentrer en Espagne car la victoire de 1944 n'efface pas leur défaite de 1939. Schumann embellit d'autant plus la réalité que la France a interné, à la Libération, des républicains espagnols issus de la Résistance qui entendaient reprendre la lutte dans leur pays. Comme en 1939, ils ont été traités en gêneurs et ont brièvement retrouvé les camps qu'ils avaient connus à leur arrivée en France⁴², cette fois en compagnie de prisonniers allemands. Amère victoire que celle qui conduit à partager le sort de l'ennemi qu'on a vaincu.

Les derniers mots du prologue entérinent la communauté de destins unissant les combattants. Schumann s'adresse aux spectateurs pour les impliquer personnellement, comme si chacun, dans chaque salle de cinéma, avait été maquisard. Sa fonction de porte-parole ayant fait de lui la voix de la France à Londres, c'est elle qui parle par sa bouche :

Regardez ces va-nu-pieds sans armes et reconnaissez-vous. Regardez cette flamme allumée dans les yeux d'hommes intrépides par les feux d'une terre calcinée et reconnaissez-vous. Regardez Teruel et reconnaissez Paris.

Outre qu'elles achèvent d'énumérer les ressemblances entre les deux guerres, les anaphores confèrent au propos une force mystique. L'incantation qu'elles structurent reprend le mythe gaulliste forgé en 1944 selon lequel la France s'est libérée seule parce

⁴² Après avoir servi à interner les républicains espagnols et les membres des Brigades internationales en 1939, puis les Juifs entre 1940 et 1943, le camp de Gurs resta en service à la Libération jusqu'au mois de décembre 1945 pour accueillir 310 prisonniers de guerre allemands, 1 585 collaborateurs et 1 475 Espagnols antifranquistes. Parmi ceux-ci, 975 étaient issus des maquis de la région. Ils arrivèrent au camp entre le 12 octobre et le 8 décembre 1944 après avoir attaqué des postes-frontières et tenté de soulever les régions du nord de l'Espagne contre Franco. Après le 8 novembre, leur internement se mua en « passage au camp » et leur statut de F.F.I. fut reconnu (Claude Laharie, *Le camp de Gurs. 1939-1945. Un aspect méconnu de l'histoire du Béarn*, Pau, Claude Laharie, 1985, p. 261-262 et p. 397).

qu'elle a été tout entière résistante. Le spectateur est donc appelé à se laisser envoûter par le discours et par le film : le charme ne doit pas opérer uniquement sur celui qui revivra son combat comme dans un rêve, étonné de reconnaître sa résistance dans une guerre antérieure, mais il doit enchanter également l'attentiste, qui vivra alors la guerre par procuration, s'imaginant en guenilles, les armes à la main et brûlant du feu sacré qui transforme les désastres en victoires héroïques. Bien qu'elle soit éminemment plus politique que celle que développe Kessel, l'analogie déployée par Schumann met elle aussi en valeur la filiation entre républicains espagnols et résistants français, ce qui a pour effet d'influencer la réception du film.

Le souvenir de la Seconde Guerre mondiale est si vif que la Résistance devient après guerre l'étalon permettant de présenter une situation historique antérieure. Ainsi Kessel rapproche-t-il son premier grand reportage de son expérience des maquis au moment de le republier dans *Témoin parmi les hommes* pour faire immédiatement sentir à ses lecteurs de 1956 les spécificités de 1920 :

[...] qui, alors, pouvait croire [...] qu'un jour, vingt ans plus tard, tant de mes amis et moi-même nous connaîtrions, en résistant à une occupation étrangère, la vie clandestine, traquée, des Sinn Feiners⁴³ ?

Une simple contextualisation aurait ramené le lecteur à 1920 sans tenir compte du temps écoulé depuis. Ici, au contraire, la mise en perspective des événements historiques rend présent l'événement passé en inscrivant le reportage irlandais dans le temps long qui permet d'associer le combat des *sinn feiners* à celui qui est encore dans toutes les mémoires françaises douze ans après la Libération. Cette fois encore l'analogie est fondée sur une anticipation rétrospective car cette relecture de l'histoire n'est possible qu'*a posteriori*, nul n'ayant pu prévoir l'occupation allemande en 1920.

1.2.3. Le plagiat historique par anticipation

La place considérable qu'occupe la Seconde Guerre mondiale dans la mémoire collective française dans la seconde moitié du XX^e siècle en fait un comparant naturel pour raconter une guerre. À tel point qu'un lecteur croira y voir des allusions dans des textes qui ne pouvaient pas en comporter. Dans ce cadre intervient le troisième type d'analogie forgé sur le modèle de ce que les Oulipiens⁴⁴ et, à leur suite, Pierre Bayard⁴⁵, ont appelé avec humour le plagiat par anticipation. Les premiers inventent l'expression

⁴³ Joseph Kessel, préface de "Sinn Fein", *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴ Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

⁴⁵ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

pour rendre hommage aux écrivains qui, les ayant précédés, ont énoncé les mêmes idées ou employé les mêmes contraintes qu'eux, avant eux. Le second, théorisant la notion en accordant une place centrale à l'intention du plagiaire par anticipation, l'oriente en creux vers la question de la réception dans la mesure où elle repose en réalité moins sur l'ordre de création des œuvres que sur la reconnaissance subjective d'une ressemblance entre deux textes qui dépend de l'ordre dans lequel ils ont été découverts. Ainsi peut-on reconnaître un plagiat par anticipation de la mémoire involontaire proustienne dans un roman méconnu de Maupassant parce qu'on aura lu l'extrait de *La Recherche* avant *Fort comme la mort*⁴⁶. De même qu'on appréhende une œuvre à partir des textes qui forment sa culture littéraire, on envisage un événement à partir de connaissances historiques. On pourra dès lors considérer qu'un écrivain plagie l'histoire par anticipation quand, relatant un événement historique dont il est le contemporain, il décrit dans le même temps sans le savoir un événement qui n'a pas encore eu lieu. Dans les exemples tirés du corpus, connaître la Seconde Guerre mondiale amène à reconnaître des allusions à ce conflit dans des textes qui lui sont antérieurs.

Le rapprochement que Kessel établit dans la préface de "Sinn Fein" en 1956 entre l'Irlande de 1920 et l'Occupation de 1940 figurait déjà en puissance dans le reportage lorsqu'il expliquait les raisons de l'insurrection irlandaise de 1916, comprise à l'époque comme une trahison contre l'Angleterre, alliée de la France en pleine Première Guerre mondiale :

– Je vous prie, monsieur, me dit-il, de vous mettre un instant à la place des Irlandais, il y a quatre ans, lors de la grande révolte de 1916. On peut aisément transposer la situation : imaginez que la France est occupée par l'Allemagne depuis quatre siècles et que, durant quatre siècles, la cruauté, le mépris, la barbarie de l'envahisseur n'ont pas faibli un instant. Les gens de votre pays sont traités par lui comme des bêtes, comme des porcs. On les réduit à la famine, on les massacre⁴⁷.

Développée par Erskine Childers, un Anglais qui a pris fait et cause pour les Irlandais, cette transposition exploite l'animosité chargée d'histoire entre la France et l'Allemagne pour faire immédiatement comprendre le sens de sa lutte à un Français de 1920, encore ébranlé par la Grande Guerre et toujours marqué par la défaite de 1870. Inchangé, le passage prend un sens et une profondeur nouvelles en 1956 parce que le rapprochement

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40-48. L'auteur feint d'ignorer que Maupassant a pu s'inspirer d'un épisode de mémoire involontaire antérieur : Chateaubriand ramené en imagination au Combourg de son enfance par le chant d'une grive (François-René Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1849], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 76-77).

⁴⁷ Joseph Kessel, « Le "traître" », dans "Sinn Fein", *op. cit.*, p. 49.

n'a plus rien d'hypothétique. L'occupation allemande a été une réalité et, si elle n'a pas duré quatre siècles, le chiffre quatre évoque au lecteur français un souvenir funeste qui s'est compté en années mais qui lui a suffi à ressentir le caractère intolérable d'une occupation étrangère.

Un passage de *L'Espoir* redouble le procédé en contenant deux plagiats historiques par anticipation. Alors que des aviateurs internationaux dont l'engin a été abattu par les fascistes demandent de l'aide aux paysans qu'ils croisent, ceux-ci fuient les bombardements qu'ils essuient depuis que les franquistes ont pris Malaga :

Sur la route, [...] cent cinquante mille êtres sans armes fuyaient jusqu'à la mort le « libérateur de l'Espagne ». [...] Sous le bruit de fuite rythmé par le battement de la mer, un autre bruit, qu'Attignies connaissait de reste, commençait à monter : un avion de chasse ennemi. La foule s'égaillait ; elle avait déjà été bombardée et mitraillée. [...] Une charrette passait. [...] Une jeune paysanne quitta sa place pour qu'il [Attignies] la prît, et s'assit entre les jambes d'une vieille. La charrette repartit. Elle contenait cinq paysans. [...] L'enchevêtrement des voitures devenait inextricable. La charrette n'avancait plus. [...] Un paysan les dépassa, monté sur un âne : les ânes, quittant sans cesse la route, se glissant partout, allaient beaucoup plus vite⁴⁸.

Le lecteur qui découvre ce texte après 1940 ne peut s'empêcher de penser au fait que cette « inlassable fuite paysanne⁴⁹ » préfigure en même temps la *Retirada* et l'Exode, dont Malraux ne pouvait avoir connaissance deux et trois ans avant qu'ils se produisent. La masse des fuyards prêts à mourir pour ne pas subir la répression du *Caudillo* annonce en effet l'exil de centaines de milliers de républicains espagnols au-delà des Pyrénées après la victoire de celui qui se présentera comme un libérateur en 1939. Dans le même temps, la scène anticipe la fuite aussi lente que désordonnée de Belges et de Français sur les routes de France en 1940, ces routes si encombrées qu'un trajet en voiture demandant habituellement neuf heures se mue en un périple de trente trois jours à cause de l'enchevêtrement de voitures, de charrettes et de bêtes rendant la marche plus efficace que la conduite automobile⁵⁰. Il ne manque pas même à l'analogie avec la Seconde Guerre mondiale la terreur que provoquent les attaques aériennes allemandes : parce que les forces de l'Axe utilisent les mêmes techniques d'une guerre à l'autre, la foule de Malaga « bombardée et mitraillée » évoque les colonnes de civils effrayés

⁴⁸ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 368-370.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁰ Voir Léon Werth, *33 jours*, *op. cit.* Écrit au début de l'Occupation, ce récit racontant le trajet de l'auteur de Paris à Saint-Amour (Jura), à l'été 1940, n'a été publié pour la première fois qu'un demi-siècle plus tard.

ciblées par les meurtrières descentes en piqué des Stukas, bombardiers également armés de deux mitrailleuses.

Le présent continu prend les deux exemples dans une chaîne temporelle qui les dépasse et qui ne cesse de s'allonger : l'insurrection irlandaise est étirée en amont vers 1914-1918 et 1870 et en aval vers 1940-1944 ; la guerre d'Espagne est étendue uniquement en aval mais vers la fin de la guerre civile et vers l'invasion allemande. Parce que la Seconde Guerre mondiale, en raison de sa violence et de son ampleur à nulle autre pareilles, informe la perception des événements historiques qui l'ont précédée, le lecteur de Kessel et de Malraux trouve dans leurs textes sur l'Irlande et sur l'Espagne ce qui ne s'y trouverait pas si elle n'avait pas eu lieu. Le plagiat historique par anticipation tient à ce que le récit de l'événement, matériellement identique, prend un sens nouveau à l'aune d'événements ultérieurs. Le lecteur ayant subi les avanies de l'occupation allemande s'identifie davantage aux personnages des deux textes et celui qui n'en a qu'une connaissance abstraite en éprouve l'intensité dramatique de façon accrue. Cette configuration laisse donc au lecteur la responsabilité d'établir en partie le sens du texte et de l'événement.

Chez Gary, le plagiat historique par anticipation est quelque peu différent car la Seconde Guerre mondiale ne constitue pas le terme de l'analogie mais son origine. Dans un roman mémoriel comme *La Danse de Gengis Cohn*, où la mémoire de la Shoah est menacée par l'oubli et par l'émergence du néonazisme, il est presque logique de trouver dans un mot qui se veut anodin la préfiguration du négationnisme. Alors que le commissaire Schatz vient d'apprendre la fuite de la baronne von Pritwitz avec son garde-chasse, il s'étonne que l'ami du baron trouve mystérieux que le domestique tue les mouches et se fait tancer par son *dibbuk* :

– Qu'est-ce qu'il y a là de mystérieux ? Tout le monde tue les mouches et la vermine...

Ah non. Je ne peux pas laisser passer ça. Je me présente immédiatement devant Schatz et je le regarde sévèrement. Le Commissaire rougit.

– Vous interprétez tout de travers, grogne-t-il. Vous autres, Juifs, vous ne pensez qu'à vous-mêmes⁵¹.

Inoffensive si elle ne portait que sur les mouches, la première réplique prend un double sens dans la bouche de l'ancien S.S. qui assimile les mouches à la vermine. Parce que le second substantif, qui désigne des insectes parasites comme les puces ou les poux, a été utilisé pour dénigrer des populations jugées méprisables exterminées comme de

⁵¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 67.

vulgaires insectes, son emploi provoque la colère de Cohn qui apparaît à son ancien bourreau. Gary souligne ainsi le fait que la langue est piégée : le nazi prétendument dénazifié manie les mots comme s'ils n'avaient pas été détournés de leur sens par une idéologie mortifère. La réaction de Cohn doit inciter le lecteur à se montrer vigilant et à toujours garder à l'esprit cet usage vicié de la langue. Ce passage prend une actualité nouvelle après l'entretien accordé par Louis Darquier de Pellepoix à *L'Express* en 1978, dans lequel il déclare notamment :

[...] les Juifs sont toujours prêts à tout pour qu'on parle d'eux, pour se rendre intéressants, pour se faire plaindre. Je vais vous dire, moi, ce qui s'est exactement passé à Auschwitz. On a gazé. Oui, c'est vrai. Mais on a gazé les poux⁵².

Dans un contexte où les époux Klarsfeld poursuivent devant la justice allemande trois criminels nazis responsables de l'arrestation et de la déportation de dizaines de milliers de Juifs en France⁵³, l'ancien commissaire aux Questions juives du gouvernement de Vichy nie l'existence du génocide et accuse les Juifs de l'avoir inventé. Tout en prétendant que les vêtements des déportés étaient désinfectés et que personne n'a été gazé à Auschwitz, il laisse libre cours à son antisémitisme, le même que celui qui fait dire à Schatz que les Juifs exagèrent parce qu'ils ramènent tout à eux. La dérive initiée par l'interview de Darquier oblige à relire l'extrait du roman comme une mise en garde contre les faussaires de l'histoire : il s'agit d'identifier ceux qui l'interprètent « de travers » et la manipulent, non plus seulement parce qu'ils l'oublient mais parce qu'ils la falsifient. Le fait que la scène du roman porte en germe le glissement de l'oubli au négationnisme qui s'est opéré entre 1967 et 1978 donne au texte une actualité nouvelle. Outre qu'il invite le lecteur à ressentir une indignation plus vive encore que celle qu'entendait provoquer le romancier, le présent continu à l'œuvre dans *La Danse de Gengis Cohn* prolonge les préoccupations mémorielles de son auteur et confère à son combat contre l'oubli une nécessité supplémentaire.

⁵² « À Auschwitz on n'a gazé que des poux », entretien de Louis Darquier de Pellepoix avec Philippe Ganier-Raymond, *L'Express*, n° 1425, 28 octobre-4 novembre 1978, p. 173.

⁵³ Depuis 1971, Beate et Serge Klarsfeld poursuivent Kurt Lischka, Herbert Hagen et Ernst Heinrichsohn. Jugés en 1979-1980 au procès de Cologne, les trois anciens S.S. sont condamnés à des peines de six à douze ans de prison. Pour réagir au procès alors en préparation, Darquier, soutenu par une tribune de Faurisson parue à la fin de l'année 1978, prononce les premiers propos négationnistes jamais publiés en France. Voir Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy, op. cit.*, p. 163-167 et 176-182.

1.2.4. Analogie et métamorphose : le Musée imaginaire de l'histoire

Les trois types d'analogie – la simple ressemblance entre deux faits passés, l'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur lorsque reparaît une œuvre et le plagiat historique par anticipation – inscrivent l'écriture de l'histoire dans ce que Malraux appelle la métamorphose. Clef de voûte de ses écrits sur l'art et pilier de *L'Homme précaire et la littérature*, elle régit le Musée imaginaire et « la bibliothèque intérieure⁵⁴ », son pendant en littérature. Pour Malraux, les œuvres d'art d'une part et les œuvres littéraires d'autre part se sont affranchies du contexte spirituel et esthétique qui a présidé à leur création pour former un patrimoine immatériel où elles coexistent. Puisque tous les textes qui composent la littérature mondiale « sont simultanément présents pour nous⁵⁵ », la chronologie est abolie, de sorte que les œuvres interagissent au sein du « Musée Imaginaire de la littérature⁵⁶ ». Non seulement on ne lit plus « Recueillement » comme le lisait Baudelaire après avoir lu Mallarmé⁵⁷, mais la découverte des œuvres suit une temporalité propre, à rebours des histoires de la littérature : « de Verlaine à Villon, non de Villon à Verlaine⁵⁸ ». Par conséquent, la littérature, comme l'œuvre d'art, « nous atteint dans un double temps qui n'appartient qu'à elle : celui de son auteur et le nôtre⁵⁹ ». Ce double temps est la condition de la métamorphose, qui ne se réalise que parce que notre regard s'est enrichi de tout ce qui a été créé depuis l'époque de l'auteur.

Comme les œuvres d'art et les textes littéraires, les événements historiques sont soumis à la métamorphose parce qu'ils nous parviennent dans un double temps, le leur et le nôtre. Ils voient donc leur sens changer selon le contexte et les conditions de leur réception car ils exercent les uns sur les autres une influence réciproque qui les éclaire et qui permet de mieux les comprendre. Ainsi la guerre d'Espagne est-elle perçue comme un « avertissement inutile » et la résistance française comme une victoire qui la rachète. Ainsi l'Occupation apparaît-elle comme une répétition de l'oppression anglaise et la lutte des indépendantistes irlandais comme une préfiguration de la Résistance. Ainsi l'insurrection de Barcelone semble-t-elle une pâle copie de la révolte irlandaise et une révolution ratée, le putsch des généraux à Alger un avatar du *pronunciamiento* franquiste, l'oubli de la Shoah un terreau fertile au négationnisme et la bataille des Glières une seconde bataille de l'Èbre et des Thermopyles. Si, comme l'écrit Jacques

⁵⁴ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature* [1977], dans *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 843.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 903.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 876.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 769.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 765.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 769.

Le Goff, « le passé ne cesse de vivre et de se faire présent⁶⁰ », le présent ne cesse dans le même temps de faire revivre le passé. Partant, les textes du corpus se trouvent actualisés et dévoilent des effets et des significations qu'ils ne contenaient pas ou qu'ils comportaient seulement en puissance. C'est pourquoi une chaîne se forme à travers les œuvres qui unit les victimes en révolte, qu'elles appartiennent à la diaspora juive ou qu'elles viennent de Catalogne, d'Irlande, de France, de Grèce ou d'ailleurs. L'image de la chaîne ne s'impose pas pour dire la répétition vaine et la clôture mais pour exprimer le recommencement, la réactualisation d'un présent devenu passé, que les auteurs s'appliquent à représenter, c'est-à-dire à présenter à nouveau au présent. Kessel, Malraux et Gary ne racontent pas une histoire qui se répète et qui bégaie : ils célèbrent une lutte éternelle qui se réécrit sans cesse, du présent vers le passé, du passé vers le présent et parfois du présent vers l'avenir.

Le présent continu apparaît donc comme la synthèse de la longue durée et de la métamorphose. En son sein, l'événement échappe à la fixité, prenant forme et sens dans la superposition de différentes strates temporelles. Rapporté à d'autres épisodes fondateurs et continuellement actualisé, il se prête ainsi à un feuilletage de lectures au gré de la mémoire affective de l'auteur ou du lecteur. En étirant l'histoire, le présent continu l'inscrit dans une temporalité mythique et l'affranchit du temps physique.

2. S'affranchir du temps physique

2.1. Le mélange des temporalités

Le passage du temps historique au temps mythique repose en partie sur la mémoire affective. Sentimentale et sélective, elle révèle ce que les auteurs ont choisi de se rappeler. Kessel, Malraux et Gary construisent alors l'événement dans la longue durée en mêlant les temporalités au mépris des limites du temps physique, conférant ainsi aux événements un statut mythique.

Gary consacre une part importante de son dernier roman à la mémoire affective. Dans *Les Cerfs-volants*, le rapport à la mémoire se noue autour d'un attachement héréditaire à des événements comme la Révolution, la Commune et la Grande Guerre. Alors que Ludo n'est encore âgé que de dix ans, son oncle Ambroise lui explique que « les Fleury ont toujours eu une étonnante mémoire historique [grâce à] l'enseignement public obligatoire⁶¹ » qui leur a appris la grandeur de la nation et leur a donné foi en les valeurs de la France éternelle. Fils de la III^e République, les Fleury ont été formés par

⁶⁰ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 190.

⁶¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants, op. cit.*, p. 18.

les hussards noirs auxquels Malraux rend hommage parce qu'ils ont « enseigné ce que sont les Droits de l'homme [et] la dignité humaine⁶² », valeurs aussi chères à Ambroise, à qui il arrive encore de « réciter la Déclaration des Droits de l'Homme⁶³ », qu'à Ludo, qui associe régulièrement « liberté, dignité et droits de l'homme⁶⁴ ». Les Fleury peuvent donc invoquer le souvenir d'épisodes antérieurs à leur naissance parce que l'école et leur propre histoire familiale leur ont enseigné à se les rappeler. Si bien que lorsque Ludo s'engage dans la Résistance, il perpétue la tradition familiale du combat au service de l'émancipation du peuple français en incarnant à son tour la mémoire historique des Fleury. Comme son ancêtre « fusillé sous la Commune [...] qui se souvenait⁶⁵ », le narrateur s'engage pour la défense de l'idéal et de la patrie de ses aïeux : il s'engage parce qu'il se souvient. À cette aune, le roman – dédié « À la mémoire⁶⁶ » – apparaît comme un plaidoyer pour une mémoire sélective qui mêle les époques et associe aux glorieux événements qu'elle retient les valeurs intemporelles qu'incarne la France. Dans *La Promesse de l'aube*, ces valeurs sont inculquées au jeune Romain par sa mère qui lui raconte la légende dorée du pays des Lumières en célébrant son patrimoine culturel et historique :

Ma mère me parlait de la France comme d'autres mères parlent de Blanche-Neige et du Chat Botté et, malgré tous mes efforts, je n'ai jamais pu me débarrasser entièrement de cette image féerique d'une France de héros et de vertus exemplaires. Je suis probablement un des rares hommes au monde restés fidèles à un conte de nourrice⁶⁷.

La comparaison avec le conte de fées donne aux récits maternels une dimension mythique et fondatrice. Si l'image de la France est déformée par des fictions, elle permet à leur auditeur de s'en nourrir pour établir son rapport à son pays. La distance amusée avec laquelle Gary considère ces contes nourriciers trahit l'affection qu'il leur porte et fait écho aux premiers mots des *Mémoires de guerre* du général de Gaulle : « Ce qu'il y a, en moi, d'affectif imagine naturellement la France, telle la princesse des contes ou la madone aux fresques des murs⁶⁸ ». La France légendaire est personnifiée

⁶² André Malraux, « Ce qui fut le meilleur chez nous » (discours du 13 avril 1948), dans Michel Cazenave (dir.), *André Malraux, op. cit.*, p. 352.

⁶³ Romain Gary, *Les Cerfs-volants, op. cit.*, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101 et 107.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 51.

⁶⁸ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Appel (1940-1942), op. cit.*, p. 5. Gary se réfère très souvent à ce passage : il le cite intégralement dans *Les Racines du ciel (op. cit., p. 418)* et en retient les images de la princesse et de la madone dans « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France » (*op. cit.*, p. 24) et *La Danse de Gengis Cohn (op. cit., p. 11, 58, 167, 252, 328, 339, 350)*.

mais sa perfection est marquée du sceau de l'atemporalité car la princesse et la madone au pouvoir intact à travers les âges ont une origine lointaine impossible à dater. Ce processus est exacerbé dans *La Promesse de l'aube*, où l'éducation maternelle peint un monde de légende à partir de souvenirs littéraires et historiques qui mêlent les hauts faits, les grands hommes et les personnages de roman :

[Elle] continuait à me parler de la terre lointaine où les plus belles histoires du monde arrivaient vraiment ; tous les hommes étaient libres et égaux ; les artistes étaient reçus dans les meilleures familles ; Victor Hugo avait été Président de la République [...] ; je luttais contre le sommeil et ouvrais des yeux tout grands pour essayer d'apercevoir ce qu'elle voyait ; le Chevalier Bayard ; la Dame aux Camélias ; on trouvait du beurre et du sucre dans tous les magasins ; Napoléon Bonaparte ; Sarah Bernhardt⁶⁹ [...].

La transmission se fonde autant sur l'oralité des récits que sur les images qu'ils suscitent : le lexique de la vue révèle l'état d'hypnose de Nina et l'énumération fonctionne comme une hypotypose qui décrit une terre promise où le fantasme déforme la réalité pour la rendre plus belle et plus édifiante. Le mélange des temporalités participe de la mythification qui voit associés les principes républicains issus de la Révolution, plusieurs grandes figures du XIX^e siècle, une actrice que le jeune Romain aurait pu admirer et le célèbre chevalier sans peur et sans reproche de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. En qualifiant la France de sa mère de « pays merveilleux⁷⁰ », Gary pense au surnaturel qui a cours dans le monde féerique et il l'entretient en faisant coexister des personnages phares du Musée imaginaire français. La mention du jeune auditeur ensommeillé à qui l'on raconte une belle histoire ainsi que les majuscules élevant les personnages du Chevalier et de la Dame en majesté, tendent encore vers le conte et achèvent de mêler les époques, la réalité et la fiction.

Loin de produire un tel syncrétisme onirique, le rapprochement entre « les Saint Louis, les Simon de Montfort, les Napoléon, les Hitler et les Staline » opéré dans *La Danse de Gengis Cohn* repose sur une mémoire affective négative qui tient plutôt de la légende noire. Effrayé à l'idée de devenir l'égal de ces « croisés »⁷¹ après avoir été mis au ban de l'humanité pendant des siècles, le *dibbuk* redoute la fraternité et ce qu'elle implique de compromission. Juif, il tient à conserver son statut de paria qui le préserve de l'inhumanité car accepter d'être traité en homme, c'est assumer les exactions meurtrières dont se sont rendus coupables les conquérants. Cohn résiste longtemps à la

⁶⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 44-45.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 97.

tentation de la fraternité pour ne pas « [s]e compromettre » au sein du « Musée Imaginaire » qui a toujours exclu les Juifs de la « tapisserie historique » et de la « chevalerie »⁷². Il se réjouit que de nombreux Français, « fils de Jeanne d'Arc⁷³ », restent antisémites parce qu'ainsi, la fraternité n'étant pas complète, il ne saurait passer « du côté du manche » et « tenir l'épée »⁷⁴. Le romancier inverse les valeurs traditionnellement admises : chevaliers et conquérants sont aussi méprisables car leurs combats en Terre sainte, en pays cathare, en Égypte ou en Europe ont tous été meurtriers. La vraie grandeur revient à ceux qui, parce qu'ils n'ont jamais été tenus pour des hommes, ne se sont livrés qu'à des activités honorables comme « le commerce et l'usure⁷⁵ » pourtant longtemps jugées déshonorantes et n'ont commis aucun crime au nom d'un idéal constamment trahi. L'imaginaire médiéval de chevalerie qui préside à l'évocation des bourreaux au fil des âges souligne le dévoiement auquel aboutit toute croisade. Mais à cause du concile de Vatican II (1962-1965) dont Gary rappelle l'une des conclusions – « *Les Juifs ne sont pas coupables, ils n'ont pas tué le Christ.* » –, Cohn est inclus dans la tapisserie et se sent baigner dans « une lumière de pardon [qui] vient de la madone des fresques »⁷⁶, ce qui le conduit à accepter la fraternité.

Le concept de Musée imaginaire repris à Malraux et l'expression issue des mémoires du général de Gaulle voient leur sens légèrement infléchi car Gary y recourt pour affirmer que la mémoire collective au fondement du Musée imaginaire fait cohabiter les victimes et les bourreaux, les innocents et les coupables, de sorte que l'inhumanité des uns altère l'humanité des autres, entachant ainsi la pureté de la madone des fresques. Gary considère la fraternité comme une espèce de métamorphose car elle met en présence des êtres qui se ressemblent et des hommes que tout oppose, les uns et les autres exerçant entre eux la même influence réciproque que les œuvres d'art chez Malraux. Si la prétendue noblesse de Saint Louis et de Simon de Montfort n'a été qu'un avilissement masquant une soif de pouvoir et une propension au massacre comparables aux ambitions sanglantes de Napoléon, Hitler et Staline, les menées de tous ces croisées ont souillé l'humanité entière et rien ne peut être plus préjudiciable à l'homme que de vouloir figurer sur la tapisserie assurant le souvenir de leurs méfaits⁷⁷. Affective, la mémoire historique chez Gary peut être positive ou négative et mêler aussi bien des époques heureuses que des périodes funestes.

⁷² *Ibid.*, p. 327-328.

⁷³ *Ibid.*, p. 328.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 328.

⁷⁷ Voir ci-dessous « La fraternité », p. 524-525.

Le mélange des temporalités n'a pas ce caractère moral chez Malraux. Sa mémoire n'est affective qu'au sens où elle retient des événements qui l'ont marqué par leur ampleur épique ou mystique. C'est d'ailleurs pourquoi il utilise ces deux registres pour évoquer les épisodes qui lui paraissent fondateurs, inscrivant régulièrement son récit dans un temps mythique où voisinent les héros et les époques. Il le fait bien plus que Kessel et Gary car le mélange des temporalités structure constamment sa pensée et son propos. À l'image des œuvres d'art et des grands textes, les événements historiques et les grands hommes voisinent chez lui dans un Musée imaginaire de l'histoire.

Au début du dernier chapitre d'*Antimémoires*, il propose une variation sur le présent continu en construisant le texte sur des va-et-vient dans la chronologie : différentes périodes historiques partagent le même espace-temps mental et la continuité à travers les époques n'est plus assurée par des analogies mais par une alternance de souvenirs librement associés. Avant de citer de longs extraits de l'oraison funèbre de Jean Moulin, l'antimémorialiste reconstitue les circonstances dans lesquelles la cérémonie s'est déroulée. Il repense au transfert des cendres, de l'Île de la Cité à la place du Panthéon, la veille du discours, dans la soirée du 18 décembre 1964. Évoquant les « survivants entour[a]nt le char d'assaut qui va porter les cendres de Jean Moulin », Malraux note « qu'ils ont, presque tous, les cheveux blancs » et que beaucoup d'entre eux « ne marchent pas plus vite » que le char, précédé des « chevaux de la Garde »⁷⁸. Puis il opère une brève digression qui le conduit quatre siècles en arrière :

Je pense au combat de Jarnac et de la Châtaigneraie selon Michelet : Henri II découvre les survivants de Pavie et d'Agnadel sur leurs chevaux boiteux depuis l'Italie, avec leur costume du temps de Louis XII et leur barbe blanche⁷⁹...

Le même substantif revient pour désigner les anciens combattants des guerres d'Italie et de la Seconde Guerre mondiale qui sont en outre aussi chenus les uns que les autres. Ce ne sont pas là les seuls points communs qui commandent l'association d'idées car la présence de chevaux rapproche encore les deux scènes : dans un cas, ce sont les bêtes elles-mêmes qui boitent tandis que dans l'autre les hommes sont incapables d'allonger le pas. Loin de connoter la faiblesse, ces éléments suggèrent la grandeur épique de soldats qui ont survécu aux guerres et au temps. La réécriture de Michelet⁸⁰ n'a pas

⁷⁸ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 450.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 450-451.

⁸⁰ Malraux reprend presque mot pour mot une phrase de Michelet décrivant les anciens combattants placés dans le public venu assister en nombre au duel d'honneur opposant Guy Chabot, baron de Jarnac, à François de Vivonne, seigneur de La Châtaigneraie le 10 juillet 1547 : « On se montrait ces figures d'un autre âge, ces nobles revenants, dont tels pourpoints dataient de Louis XII et tels chevaux boitaient depuis

uniquement pour but de comparer deux moments marquants de l'histoire de France car ce souvenir de lecture n'est que le premier saut chronologique du chapitre. Après être revenu à la cérémonie, Malraux fait alterner d'autres souvenirs, déclenchés par un passage de son oraison funèbre :

J'ai dit tout à l'heure :

« Avec Jean Moulin, la préhistoire de la Résistance avait pris fin. »

Au début de 1944, [...] j'avais inspecté pour la première fois les cachettes de tous nos maquis. [...] la plus vaste grotte de Montignac était souterraine, et la cachette, éloignée de l'entrée. [...] Sur le roc qui semblait nous barrer le passage, apparaissait un vaste dessin. [...] C'était un enchevêtrement de bisons. [...]

« Ça vous intéresse, les peintures ? demanda le guide. Des gosses les ont trouvées en entrant là-dedans pour rattraper un chiot, en septembre 1940. C'est très, très ancien. Il est venu des savants, et puis, en 40, vous pensez ! »

C'était Lascaux⁸¹.

Étirée sur deux pages, la scène de la grotte est appelée par la phrase du discours qui associe Résistance et préhistoire pour décrire métaphoriquement l'action menée par Jean Moulin à la tête de l'action clandestine. « Au début de 1944 », cette période embryonnaire est dépassée mais c'est précisément le moment où la Résistance rencontre la préhistoire puisqu'elle utilise des grottes millénaires pour cacher des armes. S'il est avéré que Lascaux n'a jamais eu une telle fonction⁸² et que l'auteur n'y est pas entré avant 1967, la grotte représente de façon allégorique la vie souterraine des résistants à une époque où Malraux combattait en Dordogne. Surtout, la description du site est liée à l'action de Jean Moulin, aux extraits de l'oraison funèbre et au récit de la cérémonie parisienne par une suite de détails qui forment un réseau donnant sa cohérence à un texte pourtant fondé sur le mélange de nombreuses temporalités différentes. Aux personnages des siècles passés déjà évoqués, Malraux mêle le temps quasi contemporain de la publication d'*Antimémoires*⁸³, le souvenir du discours qu'il a prononcé trois ans plus tôt, les derniers mois de la Résistance qu'il a vécus vingt ans

Pavie. » (Jules Michelet, *Histoire de France au XVI^e siècle*, Paris, Chamerot, 1856, p. 12, reproduit dans Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58484531/f27.image>). C'est lors de ce combat que Jarnac, bretteur inférieur, porta à son adversaire la botte à laquelle il a donné son nom.

⁸¹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 454-456.

⁸² Guy Penaud, *André Malraux et la Résistance*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁸³ À la dernière page d'*Antimémoires*, Malraux écrit qu'il est « retourné à Lascaux » (*op. cit.*, p. 483). Ce retour, en réalité sa première et unique visite, le 12 mars 1967, est à l'origine de la rédaction des dernières pages de l'œuvre ; le début du chapitre a en outre été remanié au moins trois fois entre 1965 et 1967 (Marius-François Guyard, « Note sur le texte », à propos du *Miroir des limbes*, *op. cit.*, p. 1145 et 1152).

auparavant et la préhistoire à laquelle il est moins lié par son activité de résistant que par le décret ministériel qu'il a promulgué pour préserver la grotte⁸⁴.

La cohérence entre l'évocation de la cérémonie du transfert et la description de la grotte de Lascaux, entremêlées parce que Jean Moulin incarnait « la préhistoire de la Résistance », est assurée par la reprise de nombreux éléments d'une séquence à l'autre. Les deux époques qu'*a priori* tout oppose parce qu'elles se situent aux antipodes de la frise chronologique se répondent et leurs attributs communs sont d'autant plus visibles que « la Seine baudelairienne⁸⁵ » leur sert de miroir. Malraux pense peut-être à deux des « Tableaux parisiens » recueillis dans *Les Fleurs du Mal* : les « quais froids de la Seine⁸⁶ » de « Danse macabre » et « la Seine déserte⁸⁷ » évoquée dans « Le crépuscule du matin » s'accordent en effet avec « [l]a nuit de décembre à Paris⁸⁸ » qui sert de cadre au récit, et « [l]'aurore grelottante⁸⁹ » ainsi que le titre du second poème consonnent avec « le vent glacé⁹⁰ » qui accompagne le discours matinal de l'orateur. Toujours est-il que le fleuve marque une limite naturelle entre la vie à la surface et le monde souterrain. Frontière étanche, la Seine constitue un miroir inversé entre les deux mondes et les deux époques car « [l]es torches [qui s'y] reflètent⁹¹ » dans la nuit parisienne redoublent les « torches électriques puissantes⁹² » grâce auxquelles les résistants s'éclairent dans la nuit de Montignac et dans la grotte. La répétition du motif se double ici d'une inversion dans la mesure où la modernité des torches électriques pénètre le monde ancien tandis que des flambeaux anachroniques subsistent dans le monde moderne. Ce choix donne une solennité mystique à la cérémonie funèbre et une grandeur épique au mariage des mitrailleuses et de la course des bisons sur les parois pendant qu'« [a]u-dessus [...] passaient peut-être les patrouilles allemandes⁹³ ». Le fait que les deux scènes reposent sur une opposition entre ombre et lumière confère au passage une dimension mythique.

⁸⁴ Le 17 avril 1963, soit deux à quatre ans avant la rédaction de ces pages, Malraux, alors ministre chargé des Affaires culturelles, interdit l'accès de la grotte de Lascaux au public parce que les émanations de dioxyde de carbone et la hausse de la température liées aux visites avaient conduit à l'apparition d'algues vertes et d'un voile de calcite sur les parois, endommageant les peintures rupestres.

⁸⁵ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 451.

⁸⁶ Charles Baudelaire, « Danse macabre », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 98. L'expression ouvre l'avant dernier quatrain du poème : « Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange, / Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir / Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange / Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir. »

⁸⁷ Charles Baudelaire, « Le crépuscule du matin », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 104. L'évocation de la Seine clôt le poème : « L'aurore grelottante en robe rose et verte / S'avavançait lentement sur la Seine déserte, / Et le sombre Paris, en se frottant les yeux, / Empoignait ses outils, vieillard laborieux. »

⁸⁸ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 450.

⁸⁹ Charles Baudelaire, « Le crépuscule du matin », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁰ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 451.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 454.

⁹³ *Ibid.*

Chaque fois, c'est le combat métaphysique entre les ténèbres et la clarté qui se rejoue, cette « grande lutte des ténèbres⁹⁴ » que Malraux évoque dans la section centrale constituée de longues citations de l'oraison funèbre et du récit du protocole qui la suivit. C'est pourquoi les thèmes antagonistes de la lumière et de la nuit se retrouvent encore dans les extraits du discours qui peignent « les nuits de parachutage⁹⁵ » à « la lueur des feux des clairières ou des causses⁹⁶ » et le débarquement « dans la nuit de juin constellée de tortures⁹⁷ », comme autant de reflets de la nuit de décembre enveloppant Paris et de la nuit éternelle régnant sous terre.

À l'instar de la place faite à l'obscurité et à ce qui la dissipe dans les trois sections de ce début de chapitre, tous les éléments communs aux scènes de Paris et de Lascaux trouvent un écho dans ce que Malraux reprend de son discours et dans ce qu'il raconte de la cérémonie : la caricature que Jean Moulin dessine de son bourreau⁹⁸ renvoie aussi bien à « la découpe des cheminées de Daumier⁹⁹ » qu'à la « forme humaine élémentaire [à] tête d'oiseau¹⁰⁰ » qui orne les parois de la grotte ; la « crypte¹⁰¹ » du Panthéon rappelle à la fois « la crypte des Déportés¹⁰² » de l'Île de la Cité et « le tombeau » formé par la « caverne souterraine »¹⁰³ ; et le « cri perdu des moutons des tabors¹⁰⁴ » répond aux chevaux de la Garde parisienne comme aux bisons de la grotte. L'alternance des trois sections ne se fait donc pas au hasard car les associations d'idées sont tout à fait conscientes. Ainsi la mention apparemment anodine de Daumier, surtout connu pour son œuvre de caricaturiste, prépare-t-elle les allusions à la caricature dessinée par le martyr et à l'ébauche peinte par l'homme préhistorique. Si l'écrivain a pensé aux *Types parisiens* de Daumier, en particulier à *La Vue* qui esquisse des cheminées découpées dans la nuit parisienne¹⁰⁵, le passage contient une nouvelle strate temporelle car la lithographie de 1839 ne relève pas exactement de la même période que l'*Histoire de France au XVI^e siècle* de Michelet (1856) et *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire (1857).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 451.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 453.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 451.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 452.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 450.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 455.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 453.

¹⁰² *Ibid.*, p. 450.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 454.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 453.

¹⁰⁵ *La Vue* a d'abord paru dans *La Caricature provisoire* le 4 août 1839 au sein d'une série de lithographies consacrée aux cinq sens. Cet ensemble a été rattaché ensuite aux *Types parisiens* publiés dans *Le Charivari* la même année. URL : <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/038.htm> Dans *Lazare*, Malraux cite encore Daumier, toujours associé au Paris haussmannien : « J'entre dans le vieux Paris du Sud, qui appartient à Daumier par ses étages, et à la laideur mondiale par ses boutiques » (*op. cit.*, p. 820).

La grotte est l'image parfaite de cette stratification de l'histoire. De même qu'à Lascaux, « [d]ans chaque faille, la torche dégageait une autre faille – jusqu'au cœur de la terre¹⁰⁶ », de même Malraux découvre plusieurs couches de passé enfouies dans le temps. Le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon est pour lui l'occasion de faire une digression sur un souvenir anecdotique de 1933¹⁰⁷ – dont la date n'est cependant pas anodine car elle marque l'arrivée au pouvoir de Hitler, que l'homme célébré dans l'oraison funèbre et l'orateur ont combattu – mais surtout de rappeler que, si le préfet incarne la première des strates qui façonnèrent la Résistance, il entre également dans la lignée des grands hommes auxquels la patrie est reconnaissante. L'antimémorialiste ne manque pas de citer le passage du discours dans lequel il avait inscrit Moulin à la suite de Carnot, Hugo et Jaurès¹⁰⁸, trois saints laïcs dont les cendres ou la dépouille furent transférées au Panthéon en 1889, 1885 et 1924. Ce rapprochement confère au discours et au passage d'*Antimémoires* une tonalité de mystique républicaine¹⁰⁹ qui confirme le caractère « sacré » du lieu, sensible dans « l'esprit des cavernes » et dans l'« incompréhensible lien »¹¹⁰ unissant les peintures rupestres et les caisses de munitions que gardent « deux mitrailleuses sur leur trépied [semblables à] des chats égyptiens sur leurs pattes de devant¹¹¹ ». Outre que le bestiaire s'agrandit avec ces « deux animaux d'une ère future¹¹² », la référence aux félins d'Égypte dans ce contexte mortifère évoque les pyramides, mausolées labyrinthiques appelés par la descente au sépulcre de Jean Moulin qui suscitent la même angoisse que la grotte de Lascaux « parce qu'un éboulement y ensevelirait les vivants » en leur faisant moins redouter « la mort [que] le tombeau »¹¹³. Encore une fois les registres épique et mystique se mêlent en même temps que les époques, l'armement moderne des maquisards étant stocké dans une caverne aux allures de caveau.

Les trois sections qui ouvrent le dernier chapitre d'*Antimémoires* – la cérémonie du transfert des cendres, les extraits du discours et l'évocation de la grotte – font s'enchevêtrer un total de treize temporalités qui creusent autant d'« alvéoles contigus »

¹⁰⁶ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 455.

¹⁰⁷ « (J'étais venu ici en 1933 : au centre de la nef romaine [du Panthéon], une petite fille solitaire jouait à jeter en l'air un ballon rouge...) » (*Ibid.*, p. 453).

¹⁰⁸ « C'est la marche funèbre des cendres que voici. À côté de celles de Carnot avec les soldats de l'an II, de celles de Victor Hugo avec les Misérables, de celles de Jaurès veillées par la Justice, qu'elles reposent avec leur long cortège d'ombres défigurées... » (*Ibid.*).

¹⁰⁹ Charles Péguy, *La mystique républicaine*, Paris, L'Herne, 2015. Sous ce nom, Péguy envisage les rapports que les citoyens de la France laïque et démocratique entretiennent avec les valeurs de la République héritées de la France chrétienne et monarchique.

¹¹⁰ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 455.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 454.

dans la masse du temps que ceux que Malraux remarque dans les « loges [du] théâtre magdalénien »¹¹⁴ de Lascaux. Ramenées dans l'ordre chronologique, ces treize strates font passer de la préhistoire à l'Égypte des pharaons, du règne de Louis XII à celui de Henri II, du XIX^e siècle de Daumier à celui de Michelet et Baudelaire, des funérailles de Hugo et Carnot à celles de Jaurès, d'un souvenir de 1933 à la préhistoire de la Résistance incarnée par Moulin, de celle-ci à la résistance de Malraux en 1944 et d'une cérémonie funéraire organisée en 1964 au récit de son déroulement, composé entre 1965 et 1967. Les images géologiques qui structurent le passage s'appliquent aussi bien à la grotte qu'au feuilletage du temps auquel procède l'auteur pour décrire le site, l'action du martyr, sa célébration vingt ans plus tard et tous les souvenirs qui y sont attachés. À l'image de la grotte et du musée, tous deux composés de salles et de galeries, l'écriture de Malraux entrecroise les temporalités pour faire advenir la métamorphose au sein du Musée imaginaire de l'histoire. La dimension muséale ainsi conférée à son texte affecte alors chaque strate temporelle. Ancrées dans les trois époques principales – la cérémonie de 1964, la résistance de Moulin et la préhistoire –, les trois sections sont unies par le dialogue et la circularité liant les treize temporalités au gré d'une mémoire affective qui érige en mythe grands hommes et civilisations au mépris de la chronologie et de ses bornes physiques.

Appelé par la mémoire affective, le mélange des temporalités est également souvent favorisé par la violence de l'histoire. Kessel en fait l'expérience pendant la guerre d'Espagne. Arrivé à Madrid, il rencontre « un peintre [qu'il avait] connu à Montparnasse¹¹⁵ ». Ce passé indéterminé est la première strate temporelle qui vient perturber sa relation du conflit en cours. Il y est ramené, au prix d'un autre détour, par « la statue tronquée de Lope de Vega [à l'entrée de la Bibliothèque nationale dont un] obus de plein fouet avait emporté la tête¹¹⁶ ». Comme les failles de la grotte annoncent l'entrelacement d'époques différentes chez Malraux, la statue décapitée est l'image du choc provoqué par la rencontre inopinée de deux périodes historiques, le Siècle d'or, dont Lope de Vega fut l'un des plus brillants représentants, et la guerre civile. C'est également le signe que la chronologie vole en éclats car, une fois dans la bibliothèque, le reporter perd la tête à son tour :

Dès le seuil j'éprouvai un véritable vertige. Pourquoi ce retable magnifique était-il contre le mur ? Et cette vieille tapisserie étendue à même les dalles ? N'avais-

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Joseph Kessel, « Petites histoires madrilènes », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁶ *Ibid.*

je pas marché sur ces personnages vénérables ? Ces parchemins, ces reliures sans prix, que faisaient-ils, pêle-mêle sur un établi de menuisier ? Et ces vases précieux, et ces pièces d'orfèvrerie, d'argenterie, ces chasubles miraculeuses, patinées par les siècles, qui s'accumulaient sur un étrange échafaudage ? Qu'était ce bric-à-brac de merveilles¹¹⁷ ?

Le vertige éprouvé par Kessel redouble métaphoriquement la décollation de la statue et traduit l'étourdissement que produit le spectacle qu'il a sous les yeux. Le reporter est troublé par la promiscuité inattendue dans laquelle le mobilier utilitaire des artisans et des ouvriers voisine avec des œuvres d'art précieuses et anciennes. Il s'étonne en outre que celles-ci soient entreposées dans des endroits incongrus car un retable n'est pas plus à sa place contre un mur, qu'une tapisserie au sol, des livres sur un établi et des ornements sur un échafaudage. Son guide ne tarde pas à lui expliquer que son travail au sein de la Junte du Trésor artistique le conduit à mettre à l'abri après inventaire et restauration tout ce que Madrid et sa région comptent de chefs-d'œuvre. À l'appui de cet exposé, une camionnette arrive chargée d'un grand Goya que des soldats « emportaient sur une carriole à âne, pour leur cantine¹¹⁸ ». Quelques minutes plus tard, son compagnon découvre à Kessel « des milliers de toiles accotées les unes contre les autres » dans les sous-sols du Prado, dont un Greco qui sommeillait auparavant « au fond d'un grenier de village »¹¹⁹. L'oxymore « bric-à-brac de merveilles » exprime la fascination teintée d'effarement du reporter face au désordre engendré par la guerre mais la mission de son ami peintre sauvegardant le patrimoine artistique espagnol fait bien plus qu'enrayer les ravages de la guerre qui menacent d'effacer une part de la mémoire collective. Elle illustre la manière dont Kessel s'affranchit de l'histoire immédiate lorsqu'il relate un événement. La scène est en effet très représentative de la façon dont il écrit l'histoire : en associant le trivial et le sublime, l'anecdotique et l'historique, quand il note par exemple que « l'essence qu'on ne délivrait pas pour ravitailler la population était prodiguée pour sauver des tableaux¹²⁰ », le reporter écrit « pêle-mêle ». Non pas au sens où il présenterait un récit sans ordre mais parce qu'il juxtapose à l'histoire immédiate des strates plus anciennes qui y sont liées et qui l'éclairent : sans le peintre espagnol rencontré jadis à Paris, il n'aurait jamais pu admirer les trésors médiévaux et les toiles de maîtres conservées en sécurité ; sans son cicérone, il n'aurait pas aussi bien rendu compte des désastres de la guerre que le nom de Goya appelle irrésistiblement dans ce contexte. En croisant différentes époques, l'article invite

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

à lire la guerre civile au regard de la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) qui fut à l'origine de la série de gravures de l'artiste aragonais. Comme Gary et Malraux, Kessel ne traite jamais l'événement isolément. Bien que tous trois soient attentifs à ses spécificités, chacun le rattache à ce qui le met en perspective hors de toute chronologie, « pêle-mêle », c'est-à-dire en fonction des circonstances ou de sa mémoire affective.

2.2. *Les anachronismes*

Parce qu'il abolit la chronologie, le mélange des temporalités favorise le recours aux anachronismes qui contribuent eux aussi à transformer l'histoire en mythe. Kessel, Malraux et Gary rapprochent fréquemment les aviateurs de la Première Guerre mondiale et les résistants de la Seconde d'une période que tous trois élisent pour son caractère épique et mystique, le Moyen Âge, montrant ainsi leur attachement à la France éternelle. Ils ne se contentent pas de noter la ressemblance physique du général de Gaulle avec un chevalier¹²¹. Reprenant les attaques des adversaires du grand homme, Gary cite les propos désobligeants de Roosevelt, « à savoir que de Gaulle se prenait pour Jeanne d'Arc [et qu'il était donc] un anachronisme vivant¹²² », pour les retourner. Il se fait fort d'expliquer à ses lecteurs américains que le Général n'a rien d'un « dangereux croisé en puissance » car, s'il cherche à établir la grandeur de la France, ce n'est en aucune façon « l'épée à la main »¹²³. Gary, pour qui les croisés, de Saint Louis à Staline, sont tous des meurtriers, n'accepte la ressemblance du président de la République avec un chevalier qu'à condition de dépouiller la figure de ses armes. Il n'y a donc aucune contradiction à ce qu'il réprovoque la chevalerie tout en parant de Gaulle des vertus féodales parce que « [l]a distinction entre la légalité et la dictature [lui] est aussi claire [...] que la distinction entre l'amour et le viol¹²⁴ ». Contrairement aux croisés, l'ancien chef de la France libre n'est pas un conquérant mais un paladin attaché aux « règles chevaleresques » : il a défendu une cause juste en libérant son pays d'une occupation étrangère, ce dragon moderne qui retenait une princesse prisonnière, et il traite la France avec la même « courtoisie infinie » que celle que les chevaliers réservaient à « une grande dame »¹²⁵. C'est pourquoi la Constitution qu'il a conçue en 1958 – objet de l'article de Gary – ne saurait être au service d'autre chose que d'un idéal qui n'a rien à voir avec une soif de conquête. À rebours des croisés, de Gaulle est doté d'« un sens de l'honneur, [d']une noblesse d'esprit, [d']une foi profonde en la

¹²¹ Voir ci-dessus « La tentation épique », p. 184.

¹²² Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 23.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 25.

dignité [et d']un refus de considérer les réalisations matérielles comme des fins en soi », mais, parce qu'il appartient à la race des « rêveurs réalistes », ce nouveau Don Quichotte est un être hybride en qui Sancho Pança et le Chevalier à la Triste Figure se liguent « comme s'ils formaient un seul et même individu »¹²⁶. Malraux utilise la même image – après avoir fait se comparer de Gaulle à Don Quichotte¹²⁷ – pour dire que, lorsque le Général a amené les partis antagonistes à coopérer pour servir la France, il a réussi « [à] concilier, au moins [à] faire coexister, le don Quichotte et le Sancho dont le couple assurait la majorité qui le légitimait¹²⁸ ». Par sa propension à donner à son idéalisme une part de réalisme et par son obsession du rassemblement, l'homme du 18 Juin ne pouvait pas être moins qu'un anachronisme et un oxymore à la fois.

Inscrit dans une continuité séculaire, il est donc l'héritier des plus grands personnages de l'histoire de France. Pour Gary, chaque Français libre « avait dix siècles d'histoire dans sa giberne » parce que « de Gaulle avait juste ce qu'il fallait d'un gisant de cathédrale »¹²⁹ pour incarner « la France historique, celle de Montaigne, de Gambetta et de Jaurès¹³⁰ ». Pour Malraux qui voit une parenté entre « la Résistance [entrée] au Panthéon avec Jean Moulin¹³¹ » et « les gisants de la chevalerie morte [qui] écoutaient crépiter le bûcher de Rouen¹³² », « la patronne de la Libération, c'est Jeanne d'Arc¹³³ ». Chez les deux écrivains, l'anachronisme ne repose pas uniquement sur le combat épique des chevaliers modernes mais sur l'union mystique dans la mort de « tous ceux qui se sont réfugiés dans l'âme de la France¹³⁴ ». Malraux prophétise que le cercueil du dernier Compagnon de la Libération se refermera sur tous les résistants, du plus illustre au plus méconnu, mais qu'il renfermera également tous les « crieurs de *non* », ce « *non* sans âge »¹³⁵ qui passa de bouche en bouche, tous ceux qui, « [d]es archers d'Agnadel aux clochards d'Arcole, de la Garde impériale jusqu'aux trois cent mille morts du Chemin des Dames, des cavaliers de Reims et de Patay aux francs-tireurs de 70¹³⁶ », ont défendu la France et qui, en défendant ce que Gary appelle à la suite du général de Gaulle « une

¹²⁶ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 10.

¹²⁷ « Pourquoi les Espagnols ne m'aimeraient-ils pas ? Ils aiment bien Don Quichotte ! » (André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 590).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 671.

¹²⁹ Romain Gary, « Les Français libres » (*Bulletin de l'association des Français libres*, octobre 1970), repris dans *Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹³¹ André Malraux, "Sur l'ordre de la Libération", texte non daté antérieur au retour au pouvoir du général de Gaulle, cité dans André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 103.

¹³² *Ibid.*, p. 104.

¹³³ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁵ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 689.

¹³⁶ André Malraux, "Sur l'ordre de la Libération", *op. cit.*, p. 103.

certaine idée de la France¹³⁷ », ont défendu dix siècles de son histoire et plus. Dignes héritiers de Jeanne et des héros qui lui ont succédé, les résistants sommeillent à l'ombre d'une croix qui a « encore la forme d'une épée¹³⁸ » : dans cette image, Malraux fusionne les registres épique et mystique pour dire que la foi qu'ils avaient en leur pays a été l'arme de leur combat. Lutte sacrée, la Résistance a ses racines dans les batailles qui ont fait la France à travers les siècles.

Le même imaginaire médiéval imprègne *L'Équipage*, bien que les comparaisons soient plus implicites. Dans tout le roman cependant, l'aviation est appréhendée comme une nouvelle chevalerie. Le titre suggère la filiation unissant le cheval, *equus* en latin, et son lointain descendant, l'avion. Chacune de ces montures demande à être apprivoisée, l'aviateur comme le chevalier se devant de ne faire qu'un avec elle. Avec son blouson, son casque de cuir et ses lunettes de vol, l'as de l'aviation se présente en outre comme l'archétype moderne du chevalier en armure. À peine arrivé à l'escadrille, l'aspirant Herbillon voit émerger de sa machine un pilote dans toute sa gloire :

Engoncé dans sa combinaison, casqué de cuir, les lunettes relevées sur le front, il semblait un scaphandrier de l'air. De ses traits, Herbillon ne put distinguer qu'une cicatrice qui partait de la bouche pour s'enfoncer sous le passe-montagne. Il boitait¹³⁹.

Aucun invariant ne manque. La balafre et l'infirmité impressionnantes dont l'aviateur est accablé, souvenirs de ses combats héroïques, ne font que souligner sa vaillance. Mais l'individu se fond dans une communauté. Les valeurs et l'esprit de groupe sont en effet communs à la Table Ronde et à l'escadrille : aviateurs et chevaliers se confrontent volontiers au danger mais l'épreuve de leur courage ne leur fait oublier ni la camaraderie ni la loyauté. Leurs prouesses guerrières sont tempérées par une éthique faite d'humilité et de largesse, d'honneur et de fidélité. Bien qu'Herbillon appartienne, comme les chevaliers, à une élite privilégiée de combattants qui se distingue des fantassins qualifiés dédaigneusement de « *rampants*¹⁴⁰ », il apprend la modestie. Dressant le bilan de ses errements passés à son retour de permission, il est convaincu qu'« on n'étonn[e] personne à l'escadrille par le courage, car, brave ou non, chacun f[ait] honnêtement la même tâche périlleuse¹⁴¹ ». Il sait aussi qu'il doit être généreux

¹³⁷ Romain Gary, « Les Français libres », *op. cit.*, p. 82.

¹³⁸ André Malraux, "Sur l'ordre de la Libération", *op. cit.*, p. 104.

¹³⁹ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 106. C'est lui qui souligne.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

avec ses semblables en payant « [u]n flacon par trou rapporté des lignes¹⁴² », sa solde dût-elle y passer, et qu'il ne doit manquer à aucun de ses camarades. C'est pourquoi son aventure avec l'épouse de Maury, avec qui il forme équipage, le hante et le tourmente. Incapable de rompre cette relation adultère qui le ramène à l'univers médiéval en faisant de lui un nouveau Tristan et un second Lancelot, il redoute qu'elle l'exclue de la fraternité des preux. D'autres aviateurs renouent avec les codes du *fin'amor* pour gagner le cœur d'une dame en se soumettant à une épreuve : c'est ainsi que « les très jeunes pilotes, pour séduire un cœur difficile, exécutaient parfois au-dessus du terrain des acrobaties propres à leur rompre le cou¹⁴³ ». Associé ici à un motif courtois, le registre épique se charge d'une part mystique dans le chapitre relatant la mort du capitaine Thélis. Le chef de l'escadrille, qui s'est extrait de son avion criblé de balles et s'est traîné dans un champ, meurt en apothéose au son des cloches dans le soleil levant :

Alors, il s'étendit sur le dos, les bras en croix et le ruissellement qui chauffait ses hanches se fit plus rapide. [...] Il sut que son existence avait pris fin, que le chant fondu des cloches et des voix humaines saluait son âme libérée.

Et dans la tendre mort le capitaine entra vivant encore¹⁴⁴.

Épique et mystique, cette scène voit le héros mourir au combat comme un saint, étendu dans la même posture et marqué du même stigmaté au flanc que le Christ. Bien plus qu'un simple soldat, l'aviateur est un chevalier du ciel parce qu'il guerroye dans les airs et parce que son combat témoigne de sa foi. Il accepte donc de mourir en martyr mais, contrairement aux champions chrétiens des légendes arthuriennes, il le fait au nom de l'escadrille et pas de Dieu. Il en va de même pour Herbillon lorsqu'il joint les mains devant Maury avant leur dernière attaque : ayant ainsi battu sa coulpe et demandé pardon, il ne meurt pas en « compagnon félon¹⁴⁵ » mais en « compagnon¹⁴⁶ », la disparition de l'adjectif infâmant issu du droit féodal montrant que le mari trompé a absous son camarade. L'atmosphère épico-mystique dans laquelle baigne la fin du roman était déjà suggérée dans les premières pages par une discrète comparaison : les « hangars immenses » abritant les avions étaient assimilés à « des cathédrales tronquées »¹⁴⁷ dont la « haute nef » laissait voir « la masse confuse des avions »¹⁴⁸. Ce lexique chrétien indique l'attachement du jeune Kessel à la guerre aérienne qui lui

¹⁴² *Ibid.*, p. 33.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 208-209.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

apparaît comme une nouvelle religion, la seule qui soit digne de foi. Comme Gary et Malraux faisant des résistants les nouveaux chevaliers, l'auteur de *L'Équipage* recourt aux anachronismes pour mettre en valeur l'action héroïque de ses camarades de combat, ce qui a pour effet de conférer à son récit une dimension mythique qui dépend l'événement de son ancrage temporel.

Si de Gaulle, les résistants et les aviateurs de la Première Guerre mondiale font revivre au présent les exploits des chevaliers et les valeurs morales qu'ils incarnent, c'est que l'anachronisme tend à éclairer « tous les phénomènes de répétition¹⁴⁹ » qui émaillent l'histoire, comme l'explique l'historienne Nicole Loraux. Il arrive cependant que les trois écrivains envisagent l'anachronisme avec plus de réserve, comme le symbole d'un aveuglement ou le signe d'une folie mortifère qui se rapporte aux derniers vestiges d'un monde ancien et révolu. Lorsqu'ils le présentent comme une persistance incongrue du passé dans le présent, l'anachronisme n'a pas « le caractère heuristique [...] du télescopage des temporalités¹⁵⁰ » mis en lumière par François Hartog.

Dans *Les Mains du miracle*, Kessel raconte la propension de Himmler à se prendre pour un chevalier et la façon dont Kersten en a tiré parti pour sauver des vies. Les passages qui établissent le rapport que le haut dignitaire nazi imagine entre ses modèles féodaux et lui-même font état de son dérangement pathologique :

L'ancien instituteur avait le culte du haut Moyen Âge allemand. Il avait trouvé ses héros, ses modèles idolâtrés dans les Empereurs et les Princes de cette époque, tels que Frédéric Barberousse et, au X^e siècle, Henri I^{er} l'Oiseleur. La gloire de ce dernier, surtout, l'exaltait jusqu'aux limites du délire. Il éprouvait un tel besoin de s'identifier à lui qu'il croyait parfois réincarner, dans notre siècle, sa personne¹⁵¹.

Pour Kessel, l'identification de Himmler aux grands chefs germaniques relève de la démence parce qu'elle procède d'une adoration religieuse confinant au fétichisme. L'idolâtrie qui le conduit aux limites du délire est la même que celle qu'il éprouve pour Hitler et son exaltation l'empêche de distinguer ce qui sépare le III^e Reich de la période qu'il chérit. Son statut d'ancien instituteur est une circonstance aggravante car, à la différence de la douce folie née de l'enseignement public obligatoire qui affecte les membres de la famille Fleury dans le roman de Gary, sa mémoire historique repose sur un contresens. Maître d'œuvre de la Solution finale et grand ordonnateur de

¹⁴⁹ Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espaces Temps*, n° 87-88, 2005, p. 137. Cet article a paru initialement dans la revue *Le genre humain*, n° 27, 1993, p. 23-39.

¹⁵⁰ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980. Cité par François Dosse, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps*, n° 87-88, 2005, p. 170.

¹⁵¹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 106 (Folio, p. 131-132).

l'asservissement des pays occupés, le *Reichsführer* veut croire que les princes qui ont consolidé la Germanie et le Saint-Empire romain germanique¹⁵² ont mené une politique expansionniste préfigurant celle qu'il mène lui-même. Cette lecture de l'histoire fait fi du contexte politique des X^e et XII^e siècles : Henri l'Oiseleur n'a repoussé les frontières de la Germanie vers l'est que parce qu'il luttait contre les envahisseurs slaves et Frédéric Barberousse n'a exercé son pouvoir sur les provinces d'Italie du nord que dans le cadre de sa lutte contre le Saint-Siège. La domination qu'ils exerçaient n'avait aucun fondement nationaliste ou racial – concepts inconnus au Moyen Âge – et les ravages produits alors par les guerres n'avaient rien de commun avec une extermination. L'analogie établie par Himmler entre lui-même et ses modèles pose un problème au regard de la vérité : le *Reichsführer* commet ce que Nicole Loraux appelle le « péché capital [de l'historien] contre la méthode [...] puisqu'[il] manie le temps et les temps de manière erronée¹⁵³ ». À cause de sa « pratique [in]contrôlée de l'anachronisme¹⁵⁴ », Himmler ne saurait légitimement revendiquer l'héritage de ses héros, d'autant que, contrairement aux Fleury et aux nobles chevaliers chantés par Kessel, Malraux et Gary, il n'incarne ni ne défend aucun idéal chevaleresque. En raison des atrocités qu'il a fait commettre, il n'a rien du preux et du paladin dont il usurpe le nom. Mais puisque sa vision naïve et romantique du I^{er} Reich¹⁵⁵ l'amène à se rêver comme l'égal de souverains qu'il appelle affectueusement par leurs surnoms, Kersten l'incite à céder à ce penchant qui lui fait confondre l'histoire et la légende en s'adressant à lui « avec cette intonation persuasive que les psychiatres emploient pour les fous¹⁵⁶ » :

On parlera de vous dans les siècles à venir comme du plus grand chef de la race allemande, comme d'un héros de la Germanie, l'égal des anciens chevaliers, l'égal de Henri l'Oiseleur. Mais souvenez-vous qu'ils ne devaient pas leur gloire à la seule force et au seul courage. Ils la devaient aussi à leur justice et à leur générosité. Pour ressembler vraiment à ces paladins, à ces preux, il faut être,

¹⁵² Henri I^{er} de Germanie, dit l'Oiseleur (876-936), était duc de Saxe quand il a été élu roi de Germanie en 919. Il devait son surnom à sa passion pour la chasse au faucon. Ayant lutté contre les invasions venues de l'Est et porté les frontières de son royaume au-delà de l'Elbe, il a redonné son prestige à la fonction royale en Germanie. En 962, son fils Otton I^{er} a fondé le Saint-Empire romain germanique pour prolonger l'Empire romain d'Occident que Charlemagne avait créé en 800. Frédéric I^{er} de Hohenstaufen, dit Frédéric Barberousse (1122-1190), a dirigé le Saint-Empire romain germanique de 1155 à sa mort. Son conflit avec la papauté témoignait de sa volonté d'établir une souveraineté totale, autant spirituelle que temporelle, sur le monde chrétien. Il a ramené les territoires de l'Italie du nord dans le giron de l'empire, enrayant ainsi son déclin. Il est mort au cours de la troisième croisade, qu'il conduisait avec Philippe Auguste et Richard Cœur de Lion.

¹⁵³ Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », art. cit., p. 128.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵⁵ C'est le nom qui a été donné *a posteriori* au Saint-Empire romain germanique (962-1806), auquel sont liés Henri I^{er} l'Oiseleur et Frédéric Barberousse.

¹⁵⁶ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 106 (Folio, p. 132).

comme ils l'étaient, magnanime. En parlant de la sorte, *Reichsführer*, je pense à vous, dans les siècles de l'Histoire¹⁵⁷.

Pour obtenir de son patient qu'il gracie de nombreuses victimes de l'arbitraire nazi, le médecin flatte sa vanité en le comparant à ses héros. Ce faisant il doit lui rappeler que la magnanimité est une qualité chevaleresque élémentaire, prouvant par là même que son interlocuteur en est strictement dépourvu naturellement. L'identification de Himmler aux grands souverains allemands est donc illusoire car il ne retient de la geste des chevaliers que les valeurs martiales censées justifier l'entreprise impérialiste à laquelle il participe. C'est le même imaginaire qui a conduit les dignitaires nazis à donner à l'invasion de l'U.R.S.S. un nom de code formé sur le surnom de Frédéric Barberousse : l'opération Barbarossa. Le fait que le *Reichsführer* croie mériter la postérité que lui promet son masseur révèle qu'il n'a aucun sens de la mesure car il n'a pas conscience de la différence d'échelle qui sépare les grâces occasionnelles qu'il accorde des crimes contre l'humanité qu'il ordonne et il ne comprend pas que les acquittements ponctuels qu'il concède ne pèsent pas le même poids dans la balance de l'histoire que les meurtres de masse systématiques desquels il est comptable. En dépit du fait qu'il a accepté d'empêcher le dynamitage des camps décidé par Hitler et malgré sa rencontre avec un représentant du Congrès juif mondial en mars 1945, chaque fois à l'initiative de Kersten, Himmler reste dans l'histoire comme le séide du Führer, l'un des hommes les plus puissants du Reich et le bourreau des Juifs. Fondée sur l'idolâtrie et sur des bases idéologiques qui la déforment, sa conception anachronique des événements lui interdit d'avoir une lecture pertinente de l'histoire.

Gary met en scène le même aveuglement dans les mêmes années chez les héritiers d'un lignage ancien. Pour lui, les abominations commises pendant la Seconde Guerre mondiale signent la mort des élites et la fin d'un monde. C'est un vieil aristocrate anglais, le colonel Babcock, qui en fait le constat dans *Les Racines du ciel* :

[...] nous avons été élevés pour prendre notre place dans un monde de gentlemen. Nous savions, bien sûr, que l'on risquait parfois d'être frappés [*sic*] au-dessous de la ceinture, mais nous avons été élevés dans la croyance que le coup bas était hors-la-loi. Il ne nous était jamais venu à l'esprit que le coup bas pouvait être la loi – la règle¹⁵⁸.

Du fait de leur formation privilégiée, ces gentlemen ont donc considéré les camps, les bombardements et les chambres à gaz comme « d'atroces accidents de l'Histoire » qui

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 94.

n'étaient « évidemment pas très "cricket" »¹⁵⁹. Cet euphémisme, l'isotopie du jeu et la référence à deux disciplines sportives codifiées construisent une métaphore filée exprimant l'idée que les hommes du monde qui partageaient la même éducation feutrée fondée sur le respect des lois ont manqué de sens politique en ne percevant pas que les coups bas n'étaient pas des exceptions mais qu'ils étaient devenus la règle. Dès lors que les coups frappés sous la ceinture étaient la norme, la guerre et la diplomatie n'ont plus rien eu à faire avec la boxe et le cricket. Les nouveaux joueurs, qui n'appartenaient pas à la société choisie, dénaturaient le noble art et démontraient que « la vérité sur l'homme était peut-être chez eux, et non pas sur les terrains verts d'Eton¹⁶⁰ ». C'est ce qui explique qu'une vieille démocratie comme l'Angleterre se soit laissée dépasser par la seule loi reconnue par les régimes autoritaires, la force, qui abolit tout cadre légal et viole l'esprit du jeu inscrit dans le préambule des lois qui règlementent le cricket que les Anglais de bonne famille apprennent à pratiquer sur les pelouses d'Eton. À travers la prise de conscience tardive de son personnage, Gary déplore les renoncements des démocraties, l'Angleterre donc mais aussi la France, qui, de la guerre d'Espagne aux accords de Munich, ont laissé les Hitler, les Mussolini et les Staline dicter leur loi. Héritier du code chevaleresque, le *fair-play* britannique est anachronique et impuissant face à la force brute. Dans un monde qui a élevé le vice et la triche au rang de règle, l'aristocrate anglais sent qu'il appartient à la caste « des survivants d'une époque révolue [...] que le poids des réalités ignobles [...] fera bientôt disparaître de la planète¹⁶¹ ». Le romancier affirme ainsi que les valeurs démocratiques sont menacées dans un monde violent et cynique et il met en garde contre leur disparition.

Gary poursuit sa réflexion dans *Les Cerfs-volants* en peignant les derniers feux de l'aristocratie européenne avant son effacement. La famille Bronicki a beau tenir à ses privilèges, son heure de gloire est derrière elle. Le romancier en fait « l'une des quelque quatre ou cinq grandes lignées aristocratiques de la Pologne comme les Sapiecha [*sic*], les Radziwill et les Czartoryski¹⁶² », bien qu'elle soit la moins longue de toutes¹⁶³. Ludo

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶² Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 40. L'orthographe « Sapiecha » repose sur une transcription phonétique approximative. L'orthographe conventionnelle, « Sapieha », rend mieux la consonne fricative glottale voisée gué (/ɣ/) de l'alphabet cyrillique.

¹⁶³ La famille Branicki (la différence orthographique avec « Bronicki » est encore due à une transcription phonétique approximative) est née au XVIII^e siècle, deux cents à quatre cents ans après les autres familles citées. Elle s'est éteinte en 1947 à la mort de son dernier représentant, Adam Maria Stefan Branicki. L'un de ses membres les plus illustres, François-Xavier de Korczak-Branicki (1730-1819), eut une fille prénommée Élisabeth qui fut l'amour secret de Pouchkine, l'une des figures tutélaires que Gary a héritées de sa mère. Ce n'est donc pas un hasard si l'héroïne du roman porte le même prénom et si son frère prédit la disparition prochaine de l'aristocratie.

la présente en insistant sur sa ruine avec un ton caustique qui met en rapport les revers de fortune de Stas Bronicki et l'époque où ses aïeux se distinguaient à la guerre :

Spéculateur et joueur qui jetait l'argent sur les tapis avec la même désinvolture que ses ancêtres lorsqu'ils lançaient leurs soldats sur les champs de bataille, la seule chose qu'il n'avait pas perdue au jeu était ses lettres de noblesse¹⁶⁴ [...].

Le contraste entre le goût du jeu affiché par le personnage et le temps héroïque qu'il n'a pas connu témoigne de la décadence de la noblesse polonaise. Morte une première fois depuis qu'elle ne s'illustre plus à la guerre, elle va voir son trépas définitif arriver sous peu avec sa ruine totale. Cette dégradation n'est toutefois pas neuve car la désinvolture qu'elle affiche depuis toujours remet en cause l'idée même de sa noblesse. Généreuse de son argent et du sang des autres, elle conserve les lettres qui attestent de son ascendance aristocratique mais elle est absolument dénuée de toutes les valeurs morales associées à l'idée de noblesse. Le bon mot de Ludo est une critique de la veulerie de cette aristocratie qui a vécu avec tellement d'insouciance qu'elle n'a même pas conscience qu'elle ne vit déjà plus. Le héros le prouve encore lorsqu'il évoque les traditions dont elle se réclame alors qu'il attend de s'entretenir avec celui qui est devenu son employeur dans la salle du château dont les murs racontent l'histoire de la famille :

Stas Bronicki avait, dans divers coins du pays, une demi-douzaine de peintres qui maintenaient intactes, par le pinceau et l'huile, les plus vieilles et nobles traditions de l'histoire polonaise¹⁶⁵.

L'influence du comte est dérisoire qui se réduit à son réseau de restaurateurs. Incapable d'ajouter un glorieux chapitre à la riche histoire de son lignage, il se contente de la faire ravauder. En même temps que la peinture, c'est l'histoire qui s'efface et qu'il faut retoucher pour en garder la trace. Mais cette empreinte artificielle est le signe que les traditions ne subsistent plus que sur des toiles qu'il faut constamment entretenir. En réalité, elles n'existent plus et leur maintien est une illusion produite par l'huile et le pinceau. L'image est éloquente : elle renvoie l'aristocratie à son héritage anachronique et suicidaire qui la conduit à « s'accroch[er], comme à des bouées de sauvetage, à tous les poids du passé qui la coul[ent]¹⁶⁶ ». C'est donc par antiphrase que Stas Bronicki est qualifié de « vraie nature d'élite » par le héros qui ne pardonne pas à ce « maquereau

¹⁶⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 127.

aristocratique »¹⁶⁷ d'avoir traversé la Seconde Guerre mondiale comme un fantôme en laissant sa femme et sa fille subvenir aux besoins de la famille grâce aux faveurs qu'elles accordaient à des officiers allemands. Le déroulement de la guerre ayant continué de masquer aux parents de Lila les indices de leur décrépitude, il est logique qu'ils cultivent leur anachronisme aristocratique en n'assistant pas au mariage de leur fille avec Ludo à la fin du roman parce qu'« ils désapprouv[ent] la mésalliance¹⁶⁸ ». L'attachement qu'ils marquent à leur rang et à des traditions obsolètes révèle qu'ils ont perdu le sens de l'histoire et confirme le jugement que leur fils, « assis dans un fauteuil usé jusqu'à la corde par les fesses historiques des Bronicki », avait énoncé sans ambages : « les élites ont fait caca. C'est fini. La seule chose qu'il leur reste encore à donner au monde, c'est leur disparition »¹⁶⁹. L'emploi du registre scatologique n'est pas gratuit. Les fesses des Bronicki n'ont plus d'historique que le nom : la trame du fauteuil sur lequel elles s'asseyaient est aussi usée que la peinture qui couvre les toiles familiales et elles sont ramenées, comme celles du commun, à leur fonction biologique. L'aspect accompli des deux premières propositions et la tournure restrictive de la troisième suggèrent que les élites ne sont cependant mêmes plus bonnes à remplir les fonctions primaires de tout être humain. Tout s'est tari en elles : impuissantes, elles sont vouées à se dissoudre à très brève échéance.

Les deux attentats manqués contre Hitler qui émaillent le roman, l'un fictif, l'autre réel¹⁷⁰, offrent la meilleure illustration de l'imminente et inéluctable mort des élites. Le chef de la conspiration avortée reconnaît l'impuissance des anciens seigneurs :

Nous sommes restés à un niveau supérieur, entre officiers d'élite. Nous n'avons pas osé nous confier à quelque simple sergent ou caporal artificier, ce en quoi nous eûmes grand tort. Si nous avons recherché des concours parmi les grades... ne disons pas « inférieurs », disons « subalternes », la bombe aurait été réglée convenablement et elle aurait fait du bon travail. Mais nous avons voulu rester entre nous : toujours ce vieil esprit de caste. Notre bombe n'était pas assez... démocratique. Il nous a manqué un troufion¹⁷¹.

Parce qu'ils vivent dans un passé dont ils ignorent qu'il est révolu, les aristocrates échouent à renverser le nouvel ordre établi. Trop sûrs d'une force dont ils ne voient pas qu'ils ont été dépossédés, ils ne comprennent pas qu'ils ont définitivement perdu le pouvoir et qu'il ne leur suffit pas de singer une méthode employée par les résistants

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 273.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 359.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁰ Voir ci-dessus « Libérer la parole », p. 297-299, et « Piéger la narration », p. 675-678.

¹⁷¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 301.

pour le reprendre. Inadaptés à leur époque, il leur manque l'expérience sociale et l'habileté manuelle de plus humbles qu'eux pour réussir un attentat. Les hésitations et les précautions lexicales du général-comte von Tiele mettent en valeur ce qui a fait défaut à la noblesse prussienne pour renverser Hitler et montrent que le présent appartient désormais à ces classes de la société, dites inférieures ou subalternes, qui font la démocratie. Le passage suggère le renversement social que l'assassinat manqué a entériné : les élites meurent de leur supériorité supposée parce qu'elle est anachronique. La conjuration menée par le colonel-comte von Stauffenberg le 20 juillet 1944 le confirme car les aristocrates n'ont pas su donner à leur bombe un « souffle populaire¹⁷² ». Leur pouvoir est caduc parce qu'il a négligé de s'inscrire dans le nouvel égalitarisme démocratique. C'est pourquoi la noblesse polonaise et la gentilhommerie prussienne du roman sont dépassées par la guerre : seuls les Ludovic Fleury et les Julie Esterhazy, orphelin plébéien et mère maquerelle, savent s'y conduire et mettre à bas le Führer pour rétablir la démocratie. Le pouvoir fasciste ne pouvant être vaincu que par une force démocratique, l'aristocratie est renvoyée au monde inégalitaire auquel elle appartient et qui est déjà mort, celui de l'Ancien régime.

Dans *Les chênes qu'on abat...*, Malraux évoque lui aussi la fin d'un monde mais sa lecture de l'histoire se fait à rebours de la chronologie car il ne vise pas la même cible que Kessel et Gary. Comme ce dernier cependant, il souligne ce qui, dans le présent, fait désormais défaut. Alors que l'anachronisme lui permet de superposer le passé et le présent lorsqu'il fait de la Résistance une nouvelle chevalerie, il lui sert aussi à déplorer que le temps qui a été n'est plus. Dans un cas, le passé revit dans le présent parce que l'histoire, dit François Dosse, « se fait [...] dans un futur antérieur¹⁷³ » ; dans l'autre, l'histoire ne se fait plus qu'au passé composé car le passé est définitivement révolu. Constatant avec nostalgie que « la fin du temps des Empires » coïncide avec « les grandes funérailles »¹⁷⁴, celles des Gandhi, Churchill, Staline, Nehru et autres Kennedy, Malraux n'hésite pas à conclure que les décennies d'après guerre marquent « la fin d'une civilisation¹⁷⁵ ». La mort du général de Gaulle, survenue quelques mois avant la parution de ces lignes, hante ce passage et le livre entier, rendant plus tragique son départ du pouvoir à l'issue du référendum de 1969. Ce départ est constamment associé à la fin de la grandeur, de sorte que, pour Malraux, ce sont les Français qui ne s'accordent plus avec ce qu'incarne le grand homme et non celui-ci qui n'est plus en phase avec son

¹⁷² *Ibid.*, p. 302.

¹⁷³ François Dosse, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », art. cit., p. 167.

¹⁷⁴ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 647.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 649.

temps. Fidèle au Général, l'auteur inverse l'accusation d'anachronisme en mettant en regard les contextes antagonistes de 1958 et de 1969 :

Le Général ne pouvait affronter que des événements historiques – ou la mort – ou le secret. Son premier départ avait déconcerté. On sait qu'il ne reviendra plus. [...]

Je revois le petit salon de l'hôtel Lapérouse, en 1958, dans la décomposition générale : « Il faut savoir si les Français veulent refaire la France, ou se coucher. Je ne la ferai pas sans eux. Mais nous allons rétablir les institutions, rassembler autour de nous ce qui s'est appelé l'Empire, et rendre à la France sa noblesse et son rang¹⁷⁶. »

Malraux rappelle ici que, revenu au pouvoir lorsque la France s'enlisait en Algérie et que ses institutions étaient menacées, de Gaulle avait permis au pays de renaître, comme lorsqu'il avait pris la tête de la Résistance, mais que, contrairement à son départ de 1946, celui de 1969 sera définitif. Le double sens de la formule fait de sa mort politique un prélude euphémistique de son trépas réel. Le souvenir de l'écrivain a donc une portée polémique : si le retour de l'homme providentiel a permis à la France de renouer avec elle-même, son départ ne peut qu'accélérer la ruine du pays, inscrite plus globalement dans la fin d'un monde dont la décolonisation est un indice. Coupables d'avoir écarté du pouvoir le dernier des grands hommes de l'histoire, les Français se sont condamnés à abandonner la grandeur pour ne plus être, d'après Gary, que des Mini-Français¹⁷⁷. Le raisonnement de Malraux, qui feint d'oublier que c'est le président lui-même qui a lié son sort à l'issue du référendum¹⁷⁸, implique un retournement : ce n'est pas de Gaulle chassé du pouvoir qui est anachronique, c'est la France. Quand l'ancien ministre proclame en regrettant les périodes au cours desquelles de Gaulle a incarné le pays : « La grandeur, c'est fini¹⁷⁹... », il affirme que la France ne saurait être la France sans son ancien chef.

Malraux critique le dévoiement de la démocratie pour étayer sa lecture. Il réproouve l'excès de « souffle populaire » et le défaut de vision qui ont mené à l'éviction du Général. Pour lui, le référendum portant sur la réforme du Sénat et sur le transfert de certaines compétences aux régions s'est mué en un référendum contre de Gaulle. Il y voit une manœuvre politicienne étriquée incompatible avec le rêve de grandeur et

¹⁷⁶ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, op. cit., p. 578.

¹⁷⁷ Voir ci-dessus « Les autres textes factuels », p. 125-126.

¹⁷⁸ Juste avant de comparer 1958 et 1969, Malraux balaie négligemment la décision du Général de lier son sort à l'issue du référendum : « Il l'avait annoncé ; peu importe. » (André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, op. cit., p. 578).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 586.

l'ambition gaullienne de « dresser la France contre la fin d'un monde¹⁸⁰ ». Citant les propos réprobateurs du Général sur le parlementarisme, ce « type de démocratie dont [la France a] failli mourir [en 1940]¹⁸¹ », Malraux vilipende les travers d'un système politique devenu l'instrument des épiciers, la démocratie parlementaire soumise au régime des partis étant comparée à « la distribution des bureaux de tabac¹⁸² ». Gary ne dit pas autre chose dans *Les Racines du ciel* lorsqu'il fait la satire de la IV^e République à travers un député dont le nom même est une charge, Jean Dubord ne sachant plus à quel bord politique il appartient tant chaque extrémité occupe tour à tour le centre et la périphérie du champ politique¹⁸³. Comme Gary, de Gaulle et Malraux empruntent à la rhétorique antiparlementaire conventionnelle, celle qui était au fondement de la France libre jusqu'en 1941¹⁸⁴, pour déplorer que l'affadissement de la démocratie ait conduit à la fin du monde tel qu'il existait depuis la Révolution. Non seulement la démocratie est devenue le prête-nom de régimes totalitaires – « Quelle démocratie ? Staline, Gomulka, Tito, hier Perón ? Mao ? » –, mais elle ne rassemble plus autant qu'en 1789 – « le tiers contre les ordres privilégiés, ça faisait du monde ! » – depuis qu'elle oblige à gouverner « avec 1 % de majorité »¹⁸⁵. Ce chiffre est l'antithèse exacte de ce qu'entend représenter l'engagement du Général, ce que Malraux formule autrement : « Le vocabulaire de la France libre n'a pas été celui de la Chambre¹⁸⁶. » La référence restant le glorieux passé, c'est donc le présent qui est décevant, inapproprié, anachronique. Puisque la générosité de l'idéal gaullien n'a pour l'écrivain rien à voir avec la mesquinerie politicienne, il distingue le grand homme de ses successeurs en lui faisant dire après sa démission : « ce qui se passe ne me concerne pas¹⁸⁷ ». Si bien que, pour Malraux, le départ de De Gaulle entérine la fin du monde, préfiguration de sa propre fin : enchâssé dans une leçon d'histoire sur la fin des empires coloniaux, cet ultime hommage fait se confondre la fin

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 657.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 658.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ « Le député était préoccupé. Il essayait de se rappeler à quelle formation politique il appartenait. Son parti s'était scindé en deux, les éléments des extrémités de chaque tronçon se repliaient eux-mêmes par des systèmes d'imbrication vers trois formations diverses, lesquelles exécutaient un mouvement tournant autour du centre afin de s'y substituer, cependant que le centre lui-même subissait un glissement vers la gauche dans ses éléments centripètes et vers la droite dans ses éléments centrifuges. Le député Jean Dubord était à ce point dérouté qu'il en venait à se demander si son devoir de patriote n'était pas de susciter lui-même la formation d'un groupement nouveau, une sorte de noyau centre-gauche-droite avec apparentements périphériques, lequel pourrait fournir un pivot stable aux majorités tournantes, indépendamment des charnières qui articulaient celles-ci intérieurement, et dont le programme politique pourrait être justement de sortir du rôle de charnière pour accéder au rôle de pivot. » (Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 411).

¹⁸⁴ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 42-45.

¹⁸⁵ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 658.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 663. Serge Berstein rappelle que, jusqu'en 1941, « l'antiparlementarisme règne » à Vichy comme à Londres (*Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 43).

¹⁸⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 659.

des grands hommes, la fin de la grandeur de la France et la fin de l'hégémonie européenne.

La nostalgie de Malraux explique que, pour retenir le temps perdu et enrayer la fin du monde qu'ils ont connu, Kessel, Gary et lui s'affranchissent du temps physique en élaborant un temps mythique, le présent continu. Ils transforment ainsi le temps historique qu'ils ont vécu en un temps légendaire et rattachent les événements auxquels ils ont participé à une geste héroïque vieille de plusieurs siècles qui leur donne un caractère mythique.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

« Rien qu'un moment du passé ? Beaucoup plus, peut-être ; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux¹. »

(Marcel Proust)

Parvenu au terme de sa réflexion sur la mémoire involontaire dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur de *La Recherche* comprend qu'elle seule est capable de ressusciter le passé dans toute sa réalité. En cela, elle a le même pouvoir de transfiguration du réel que l'art qui abolit les limites imposées par le temps en s'affranchissant du terne vécu.

Comme Proust, Kessel, Malraux et Gary peignent « des fragments d'existence soustraits au temps² » mais, contrairement à lui, ils les retrouvent par le biais de la mémoire volontaire car aucun d'eux ne considère que « [l]a vraie vie, [...] c'est la littérature³ ». Chroniqueurs de l'histoire immédiate, ils s'engagent dans le monde et s'attachent à décrire ce qu'ils ont vécu sans éprouver le besoin de corriger une réalité qu'ils ne jugent pas décevante. Ils ne pratiquent pas pour autant une lecture myope de l'histoire. Conscients du décalage qui sépare les faits de leur retranscription, ils relatent les événements avec une grande liberté, si bien que leur engagement les conduit à écrire certaines pages du roman national en inscrivant l'écriture de l'histoire dans une temporalité paradoxale où l'histoire immédiate est traitée sur un temps long et dilaté qui bouleverse totalement la chronologie, de sorte que la fuite du temps est enrayée par un étirement qui en compense l'irréparable perte.

Un tel choix n'amène cependant pas les trois écrivains à se montrer moins rigoureux sur le plan historique car tous trois enrichissent la part documentaire de leurs récits les plus tardifs en bénéficiant du recul que leur apporte l'écoulement des années alors même qu'ils s'émancipent du temps physique pour conférer à l'événement une dimension mythique. En écrivant l'histoire à la croisée des temps, ils font la part plus belle à ce quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux. Par la métamorphose qui transfigure les événements et les met en regard au sein d'un Musée imaginaire de l'histoire dans lequel ils s'appellent, se répondent et s'éclairent mutuellement au gré de la mémoire affective de l'écrivain et parfois même de celle du lecteur, Kessel, Malraux et Gary donnent au réel une profondeur nouvelle.

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, *op. cit.*, p. 450.

² *Ibid.*, p. 454.

³ *Ibid.*, p. 474.

Étroitement lié au vécu, leur traitement de l'histoire dévoile l'essence de la condition humaine. La lutte pour se libérer de l'oppression qui informe le corpus révèle en effet le combat éthique que se livrent la pire et la meilleure part de l'homme. La réflexion sur la place que ce dernier occupe dans le monde implique donc la dénonciation de ses méfaits et la commémoration de ses hauts faits, la disqualification de la figure de l'ennemi et la célébration des anonymes et du chef qui ont mené le combat.

TROISIÈME PARTIE : LA CONDITION HUMAINE

ÉCRIRE L'HOMME DANS L'HISTOIRE

« [...] il n'y a que cela que je trouve intéressant : le retentissement de l'Histoire en l'homme. [...] Ce qui n'est pas clair du tout, ce qui est obscur et difficile, c'est l'homme dans l'Histoire ; ou l'Histoire dans l'homme, si on préfère ; la prise de possession de l'homme par l'Histoire¹. »

(Georges Hyvernaud)

Dans le roman qui lui valut de remporter le prix Goncourt en 1933, Malraux s'interroge sur la place de l'homme dans le monde et sur la dimension éthique des combats qu'il mène, ce qu'il résume par la formule qui sert de titre au roman : la condition humaine. En proposant une réflexion métaphysique sur le rapport de l'homme à l'histoire, le romancier s'intéresse aux relations que l'individu entretient avec la mort et l'ennemi, l'amour et l'action, le chef et les camarades, l'événement et la politique.

Dans ses œuvres ultérieures, comme Kessel et Gary dans les leurs, Malraux pose ces mêmes questions chaque fois qu'il confronte l'homme à l'histoire. Pour les trois écrivains en effet, rendre compte d'un événement historique ne consiste pas seulement à raconter les faits car c'est à travers le prisme des individus, les combattants comme les civils, la figure du chef comme celle de l'ennemi, qu'ils analysent ce qui s'est passé. En s'attachant à définir la place occupée par les anonymes et les grands hommes dans un monde bouleversé par des conflits d'ampleur mondiale, le corpus invite à se demander comment l'homme s'approprie l'histoire et comment, en retour, l'histoire prend possession de lui. La réversibilité sensible dans le chiasme utilisé par Georges Hyvernaud, qui fut détenu dans des oflags de Poméranie tout au long de la Seconde Guerre mondiale, invite à étudier, dans les œuvres de Kessel, de Malraux et de Gary, ce qu'il appelle aussi le retentissement de l'histoire en l'homme, c'est-à-dire la façon dont les événements l'affectent en le soumettant aux misères et aux grandeurs qui régissent à la fois son engagement éthique et sa condition.

¹ Georges Hyvernaud, *La peau et les os* [1949], Paris, Pocket, 1998, p. 73.

CHAPITRE 1 : LA PLACE DE L'HOMME DANS LE MONDE

« Les hommes, si lassants à voir dans les manœuvres de l'ambition, combien sont-ils attrayants dans l'action pour une grande cause¹ ! »

(Charles de Gaulle)

Les personnages que construisent Kessel, Malraux et Gary incarnent différents états de la condition humaine. L'intérêt que les trois auteurs portent aux hommes les conduit à interroger la place qu'ils occupent dans le monde. Celle-ci dépendant du rôle que chacun entend y jouer, ils envisagent aussi bien le cas de ceux qui, anonymes ou célèbres, ont embrassé une grande cause en défendant la République espagnole et en rejoignant la Résistance que celui des ambitieux – factieux franquistes, occupants allemands et collaborateurs zélés –, en accordant, comme de Gaulle, leur préférence aux premiers. Parce qu'ils ont eux-mêmes été séduits par l'action du chef de la France libre, les trois écrivains ont fait du Général un personnage et du gaullisme un motif littéraire, deux choix qui contribuent à éclairer leur conception de l'homme.

1. Anonymes et grands hommes

1.1. La galerie des personnages

Le corpus abrite une très riche galerie de personnages dans laquelle anonymes et grands hommes, êtres réels et êtres fictifs, silhouettes à peine ébauchées et protagonistes extrêmement caractérisés, se rencontrent et se mêlent. Une typologie rendra mieux compte des choix opérés par les trois écrivains qu'un inventaire exhaustif.

1.1.1. Des personnages clés

Dans la mesure où plusieurs romans écrits au cœur de l'événement ou peu après sont fondés sur l'expérience personnelle de l'auteur ou sur le témoignage des acteurs, il est naturel que certains mettent en scène des personnes ayant existé. Cela n'en fait pas pour autant de simples romans à clés mais le savoir permet d'apprécier l'hommage rendu aux camarades ou à des figures historiques méconnues qui exalte l'héroïsme et la fraternité. Les clés les plus nombreuses et les plus facilement identifiables se trouvent dans *L'Équipage* et dans *L'Espoir*, dont les personnages sont inspirés des compagnons de combat de Kessel et de Malraux, ou dans *Le Bataillon du ciel*, qui raconte l'épopée des parachutistes du 2^e R.C.P. que Kessel a rencontrés.

¹ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Unité (1942-1944)* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 436.

Dans *L'Équipage*, une place de choix est accordée à l'officier sous les ordres duquel le jeune Kessel découvrit les missions d'observation aérienne au cours de la Première Guerre mondiale. Le capitaine Gabriel Thélis, qui sert de mentor à Herbillon, héros du roman et double littéraire du romancier, est inspiré du capitaine Thélis Vachon². La plupart des autres personnages sont également construits sur le modèle d'un camarade, à l'image de Marbot, transposition du capitaine Raiga, chef des observateurs de l'escadrille S.39, ou de Deschamps, qui doit sa balafre et son caractère bougon à Carretier, l'ancien pilote de Kessel³. Malraux a rendu le même hommage à ses compagnons de l'escadrille España en les faisant apparaître dans *L'Espoir*. Robert Thornberry a répertorié à quels camarades du *coronel* correspondaient les aviateurs du roman⁴ : Attignies est basé sur le communiste belge Paul Nothomb, Leclerc sur le mercenaire François Bourgeois et Gardet, qui conserve ce pseudonyme dans « *Non*⁵ », sur Raymond Maréchal. D'autres combattants, des journalistes et des intellectuels sont également inspirés de personnes réelles : Manuel emprunte à la fois au militant communiste Enrique Lister et au musicien Gustavo Durán, Golovkine est un mélange de l'envoyé d'*Izvestia*, Ilya Ehrenbourg, et du correspondant de *La Pravda*, Mikhaïl Koltsov, et Guernico est un double de l'écrivain catholique José Bergamín. Dans *Le Bataillon du ciel*, l'identification est facilitée par le fait que tous les hommes appartiennent à la même unité combattante. Le colonel Bouvier est inspiré du lieutenant-colonel Bourgoïn, le capitaine Férane du capitaine Marienne et le capitaine médecin Ben Sassem du lieutenant Sassoon⁶.

Cette façon de composer des personnages accentue l'ancrage des romans dans le contexte historique qui les a vu naître et contribue à les apparenter à des reportages. La mise en fiction commence quand le nom et la biographie des êtres de papier sont

² Dans l'édition originale, le chapitre racontant la mort du personnage lui est dédié (Joseph Kessel, *L'Équipage*, Paris, Éditions de la « Nouvelle revue française », 1923, p. 181). Thélis Vachon apparaît de nouveau, sous son vrai nom cette fois, en ouverture de *Dames de Californie* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1929], p. 10-15). Kessel rend un hommage appuyé à son ancien capitaine et relate l'émotion que la mort de l'« archange » (p. 15) a suscitée dans l'escadrille entière.

³ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 221.

⁴ Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, *op. cit.*, p. 218.

⁵ Dans ses notes de travail, Malraux appelle longtemps son camarade par son vrai nom avant d'en faire le héros des scènes de maquis sous le nom qu'il lui avait donné dans *L'Espoir*. En marge de son discours du 13 mai 1972 pour la commémoration des maquis à Durestal, Malraux s'est rendu sur la tombe de son camarade et a fait s'incliner ceux qui l'accompagnaient sur la tombe de « Raymond Maréchal qui a été l'âme de la Résistance dans cette région » (Sophie de Vilmorin, *Aimer encore. André Malraux, 1970-1976*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 120. Cité par Philippe Delpuech, Christiane Moatti et François de Saint-Chéron en note du discours de Durestal, *op. cit.*, p. 1262).

⁶ Serge Linkès signale cependant que « Kessel constituait rarement ses personnages à partir d'une seule source » et que Férane « incarne finalement le courage et la détermination de tous les officiers du bataillon », dont il cite certains en note : Henri Déplante, André Botella, Charles Deschamps (Serge Linkès, « Notice du *Bataillon du ciel* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1877).

inventés. Alors que le Canaque, premier parachutiste tombé au combat dans *Le Bataillon du ciel*, est tué en pleine action pendant sa mission, la mort de son modèle est plus triviale : « Bouétard et les trois radios restés avec le matériel sont attaqués. Bouétard est tué⁷. » Faire du premier mort du bataillon, forcément héroïque, un Canaque permet de souligner l'implication des coloniaux dans la France libre et de dramatiser la mort de ce patriote attachant en lui conférant une dimension pathétique car, engagé pour libérer la métropole qu'il rêvait de découvrir, le personnage n'aura guère eu le temps de la voir.

Dans *L'Armée des ombres*, l'identification est rendue plus difficile parce que le roman est écrit pendant l'Occupation. Soucieux de ne rien révéler qui puisse renseigner l'ennemi, Kessel s'ingénie à mêler les modèles pour créer ses personnages afin que son œuvre ne mette aucun résistant en danger. Bien qu'elles soient employées tout aussi systématiquement que dans *L'Équipage*, *L'Espoir* et *Le Bataillon du ciel*, les clés sont brouillées. Seule la lecture de notices biographiques ou d'œuvres signées par d'anciens résistants permet d'en déchiffrer certaines. La scène dans laquelle Luc Jardie, constamment appelé « le patron », embarque en sous-marin à Gibraltar pour, de là, gagner Londres⁸, mêle deux anecdotes réelles : elle est d'abord inspirée du voyage qu'Emmanuel d'Astier de la Vigerie, chef du mouvement Libération et ami de Kessel depuis le début des années 1930, effectue dans les mêmes conditions et dans le même but en mai 1942⁹, et elle est fondée sur un souvenir personnel de Kessel qui, à la faveur d'un rayon de lune, identifia le délégué de l'*Intelligence Service* – Richard Bodington, journaliste au *Daily Telegraph* – que son réseau devait conduire à Gibraltar¹⁰, comme Saint-Luc et Jean-François se reconnaissent à la lueur d'une torche électrique. La scène dans laquelle Mathilde, grimée en infirmière et apparemment accompagnée de quatre soldats allemands, fait évader un chef de secteur en montrant « un ordre de la Gestapo¹¹ » transpose, elle, une mission que Lucie Aubrac – membre elle aussi du mouvement Libération – raconte dans son autobiographie : déguisée en infirmière et suivie d'hommes vêtus en gestapistes qui exigent que leur soient livrés des prisonniers détenus dans un hôpital, elle les fait libérer en donnant l'impression de les faire emmener pour interrogatoire¹². Experte en évasions, Mathilde doit beaucoup à Lucie

⁷ Henry Corta (*et al.*), *Qui ose gagne*, *op. cit.*, p. 95.

⁸ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 104-105.

⁹ Vladimir Trouplin, Marc Bradfer (dir.), *Dictionnaire des compagnons de la Libération*, Bordeaux, Elytis, 2010, p. 59.

¹⁰ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 560.

¹¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 142.

¹² Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*, Paris, Le Seuil, 1995 [1985], p. 135. Bien que Kessel n'ait rencontré Lucie Aubrac que le 8 février 1944 (*ibid.*, p. 262-263), la scène lui a probablement été racontée

Aubrac qui a fait évader son mari trois fois alors qu'elle attendait leur deuxième enfant. C'est elle qui, « un coussin sous sa robe [pour] passer pour la maîtresse enceinte de Lemasque¹³ », entreprend de le libérer en lui faisant passer du chloroforme afin qu'il endorme son compagnon de cellule. Le modèle du personnage avait usé du même stratagème au profit de Jean Cavaillès, détenu avec un espion. Dans le roman comme dans la réalité, le prisonnier n'administre pas toute la dose prévue et l'évasion échoue¹⁴.

Qu'elles soient transparentes ou opaques, toutes ces clés confèrent au roman une indéniable part documentaire et une dimension vécue qui rend évident le fait que les œuvres de fiction reposent sur un matériau factuel. À l'inverse, un recours moins conventionnel aux clés permet au romancier de décupler les pouvoirs de la fiction.

Gary utilise moins de clés que ses aînés mais il le fait de façon plus complexe. Les évidentes transpositions de Robert Capa et de Teilhard de Chardin en Abe Fields¹⁵ et en le père Tassin¹⁶ dans *Les Racines du ciel* mises à part, la majorité des rapprochements que ses œuvres suggèrent sont incertains, anecdotiques ou cryptés mais ils sont étroitement liés à l'imaginaire. Par son métier et par sa façon de se faire appeler, Mme Julie s'apparente à Mme Claude et ce d'autant plus que celle-ci a prétendu avoir été résistante. Gary ne fait certes pas de son personnage des *Cerfs-volants* une affabulatrice, mais il brouille la frontière entre fiction et réalité en faisant authentifier son action clandestine par une source inventée, aucun livre signé du « commissaire de police Rotard, [...] chef du réseau *Alliance*¹⁷ » n'ayant paru sous le titre *Les Années souterraines*.

Dans les autres cas, le nom même du modèle est presque toujours repris à la lettre si bien qu'il ne s'agit pas de clés à proprement parler. Ainsi le romancier a-t-il donné le nom d'un Français libre à un administrateur colonial des *Racines du ciel* –

par d'Astier qui travaillait étroitement avec les Aubrac au sein du mouvement Libération. Datée du 6 septembre 1943, cette évasion a pu être intégrée au roman peu avant que l'auteur l'achève, « dans les derniers jours de septembre 1943 » (Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, op. cit., p. 589).

¹³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 187.

¹⁴ François George, « Jean Cavaillès et sa sœur Gabrielle », *Esprit*, n° 232, mai 1997, p. 129.

¹⁵ Voir ci-dessus « Mise en scène et mise en abyme du reportage dans la fiction », p. 145.

¹⁶ Gary a reconnu cette ressemblance dans une interview qu'il a accordée à Gabriel d'Aubarède peu après la parution du roman (« Rencontre avec Romain Gary », *Les Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1956, p. 2). La transposition a été commentée Geoffrey Wagner (« Teilhard in Fiction », dans Neville Braybooke (dir.), *Teilhard de Chardin : Pilgrim of the Future*, New York, The Seabury Press, 1964, p. 96-101), Nicole Tambourgi-Hatem (« Teilhard de Chardin : un personnage de fiction », *L'Orient des Dieux*, n° 6-7, 2006-2007, p. 129-161) et Jean-François Hangouët (« *Picaros* et pédoncules. Gary et Teilhard de Chardin. Du "phénomène humain" à l'"affaire homme" », dans Julien Roumette (dir.), *Romain Gary 2 : « Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary »*, op. cit., p. 75-118). Pour une étude plus complète sur ce que Gary doit à Teilhard de Chardin, voir Jean-François Hangouët, *Picaros et pédoncules. Romain Gary et l'en-avant de l'humanité selon Pierre Teilhard de Chardin*, Genève, Droz, 2019.

¹⁷ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 173.

Saint-Denis empruntant son patronyme à Michel Saint-Denis, directeur des émissions françaises à la B.B.C.¹⁸ –, discret hommage à un homonyme dont la biographie n'a rien de commun avec celle du personnage. L'origine du nom du héros est plus nébuleuse. Il y a quatre Morel parmi les Compagnons de la Libération, dont deux ont servi en Afrique et en Syrie comme Gary¹⁹, mais aucun autre élément que leur engagement gaulliste ne concorde avec celui du protagoniste. Dans *La Promesse de l'aube*, où apparaît un aviateur nommé Morel²⁰, Gary révèle que le héros de son roman africain emprunte ses traits au sergent Dufour²¹. En revanche, il ne dit nulle part que le personnage doit son nom à l'Anglais Edmund Dene Morel qui mena une campagne de presse pour dénoncer les sévices que les Belges infligeaient aux Congolais qu'ils avaient réduits en esclavage pour leur faire exploiter les richesses de leur pays. Les révélations du journaliste britannique sur la propension des occupants à couper les mains de leurs esclaves rappellent la lutte du héros garyen contre la mutilation des éléphants au nom de la préservation de la nature et de l'espèce humaine. Dans ces deux exemples, il s'agit pour un auteur qui a toujours refusé d'écrire sur ses camarades²² de donner à ses compagnons une place tellement voyante qu'ils en deviennent invisibles²³. À la manière dont le voleur inventé par Edgar Poe dissimule la lettre qu'il a dérobée en la laissant en évidence au lieu de la cacher²⁴, Gary réussit la gageure de laisser ses frères d'armes dans l'anonymat tout en se servant de leurs noms réels. Parce que les

¹⁸ Le rapprochement est suggéré par Anne Simonin, « L'éléphant français libre. Babar, Romain Gary et la France libre », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 112, octobre-décembre 2011, p. 79.

¹⁹ L'officier marinier André Morel a servi au Sénégal, au Gabon, en Égypte, en Tunisie et en Syrie ; l'officier de la Légion étrangère René Morel s'est battu au Sénégal, au Cameroun, en Érythrée, en Égypte, en Tunisie et en Syrie ; l'officier de cavalerie François Morel-Deville a servi en Érythrée et en Égypte ; enfin Théodose Morel était le chef du maquis des Glières que Malraux célèbre dans le discours des Glières. Aviateur, Gary ne se battait pas dans la même arme qu'eux et il n'est pas certain qu'il les ait rencontrés. Aucune biographie de l'écrivain ne les mentionne.

²⁰ « Je fus prêté à la R.A.F. pour quelques missions de nuit sur Wellington et Blenheim, ce qui permit à la B.B.C. d'annoncer gravement dès juillet 1940, que "l'aviation française a bombardé l'Allemagne en partant de ses bases britanniques". "L'aviation française", c'était un camarade nommé Morel et moi-même. » (Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 329). C'est la seule mention de ce personnage.

²¹ « Il m'observait, débraillé, le pantalon déboutonné, l'indignation, le mépris et l'insoumission marqués jusque dans sa braguette bâillante, avec ce front droit barré de trois lignes horizontales – et ce sont ses traits inoubliables que j'empruntai quelques quinze ans plus tard, lorsque je cherchais un visage à donner à mon Morel des *Racines du ciel*, l'homme qui ne savait pas désespérer. » (Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 282).

²² Voir ci-dessous « Le vécu de l'auteur : "Témoin parmi les hommes" », p. 58-59.

²³ Gary a procédé de la même façon lorsqu'il a créé un pseudonyme pour signer *L'Homme à la colombe* (1958) : « Fosco Sinibaldi » a en effet été forgé d'après le patronyme de Paul Sinibaldi, avec qui l'auteur avait combattu dans le groupe Lorraine. Ralph Schoolcraft indique ce lien que Fabrice Larat, qui l'avait découvert en 1992, lui a signalé (Ralph Schoolcraft, « L'œuvre de Romain Gary. Notre folie n'est jamais celle que nous racontons », *Journal français de psychiatrie*, n° 48, 2019|2, p. 54-66. URL : <https://www-cairn-info-s.fennec.u-pem.fr/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2019-2-page-54.htm>).

²⁴ Edgar Poe, « La lettre volée » (1844). Dans cette nouvelle, le détective Auguste Dupin découvre que la lettre que le préfet de police n'a pas retrouvée dans l'appartement du voleur n'était pas cachée mais bien mise en évidence sur son bureau, comme si elle n'avait aucune valeur.

personnages ne partagent rien d'autre que leur nom avec leurs modèles, la fiction dépasse la réalité.

C'est encore plus vrai dans *Éducation européenne* où, à l'instar de Morel et de Saint-Denis, Adam Dobranski doit son nom à un homme qui a existé. Ici Gary ne se contente pas d'emprunter son patronyme à un résistant. Il crée deux personnages à partir du même modèle : Adam Dobranski est inspiré du commandant Henryk Dobrzański, qui fonda le premier réseau de la résistance polonaise en septembre 1939, et le Partisan Nadejda qui harasse l'occupant allemand est l'alter ego du major Hubal, nom de guerre que prit Dobrzański dans la clandestinité²⁵. Il n'est pas anodin que le personnage du roman porte le prénom du premier homme : il représente ainsi symboliquement le premier résistant de Pologne. Gary connaît si bien l'histoire de l'officier polonais qu'il la transpose en prenant soin toutefois de rendre sa fin tragique impossible car, contrairement au personnage historique arrêté et tué par les soldats allemands qui posèrent avec sa dépouille, le Partisan Nadejda inventé par Dobranski pour soutenir le moral des troupes reste insaisissable au point que la propagande allemande se ridiculise lorsqu'elle veut faire croire à son arrestation en diffusant la photo d'« un homme fier, beau, de taille gigantesque, menottes aux poings²⁶ ». En choisissant de faire d'une personne à la double identité deux personnages différents, Gary prolonge l'action de Dobrzański tout en effaçant symboliquement le sort funeste du major Hubal puisque Nadejda n'est pas Dobranski. À la mort de ce dernier, l'immortel Nadejda continue de guider la résistance polonaise. Le caractère documentaire de l'emprunt, discret et d'autant moins perceptible que le romancier s'est ingénié à rendre évidente l'identification du Partisan Nadejda à de Gaulle²⁷, est dépassé par la part d'imaginaire entourant le personnage. Doublement fictif, ce partisan légendaire inventé par un personnage de roman permet à Gary de récrire l'histoire pour en proposer un

²⁵ Cette clé n'a, semble-t-il, été révélée par aucun commentateur de Gary, pas même David Bellos pourtant fin connaisseur de son œuvre et de l'histoire éditoriale d'*Éducation européenne*, qui signale seulement que « "Dobranski" est déjà une sorte de traduction : beaucoup plus plausible en polonais serait Dobrzański » (David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 151). On peut lire l'histoire de Henryk Dobrzański dans un ouvrage consacré à l'un de ses hommes : Aleksandra Ziolkowska-Boehm, *Polish Hero Roman Rodziewicz. Fate of a Hubal Soldier in Auschwitz, Buchenwald, and Postwar England*, Lanham, Lexington Books, 2013. La photo de la dépouille du major Hubal est reproduite dans l'encart photographique placé entre les chapitres 18 et 19. Elle est aussi visible sur un site polonais dédié à Henryk Dobrzański : http://www.hubal.motur.pl/readarticle.php?article_id=6 [consulté le 02/07/2019].

²⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 105.

²⁷ Plusieurs éléments facilitent le rapprochement : comme de Gaulle, le Partisan Nadejda est le chef absent de la Résistance ; comme lui, il incarne un idéal et défend son pays occupé contre un adversaire apparemment plus fort ; comme lui enfin, il s'est imposé aux dirigeants alliés : « Il a rencontré Roosevelt et Churchill et leur a posé ses conditions. Staline a enfin trouvé à qui parler. » (Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 215).

dénouement heureux, de sorte que la réalité alimente la fiction pour mieux que celle-ci la corrige.

Les trois écrivains ne se contentent pas d'accorder une place importante à leurs camarades de lutte ou à d'autres combattants. Hors des textes à visée autobiographique comme *Le Miroir des limbes*, *La Promesse de l'aube* et les préfaces que Kessel adjoint à ses œuvres romanesques et journalistiques dans lesquels leur nom ou l'usage de la première personne les identifie, il arrive qu'ils insèrent des autoportraits plus ou moins décelables dans leurs textes. L'écrivain évanoui auquel son épouse s'adresse en anglais à la fin de *La Danse de Gengis Cohn* évoque le couple Gary-Seberg²⁸. Kessel, lui aussi, est aisément reconnaissable dans le narrateur de *La Passante du Sans-Souci* à qui il prête ses « relations dans le monde nocturne²⁹ », son amitié avec « un pilote de ligne³⁰ » qui fait songer à Mermoz, son expérience de reporter toujours avide d'« un sujet d'enquête lointaine³¹ » et sa notoriété d'écrivain qui lui vaut d'être reconnu aussitôt qu'il se présente³², bien que ses livres soient jugés « trop sensuels³³ » par un médecin de province qui fait allusion à *Belle de jour* (1928) et qui se cache les yeux lorsqu'Elsa danse seins nus. Malraux, lui, a donné à quatre personnages de *L'Espoir* certains de ses traits biographiques³⁴ : l'historien d'art Scali, dont la réserve à l'égard des communistes va croissant, emprunte à l'amateur d'art ses idées en matière d'esthétique ; le pilote Magnin, qui dirige l'aviation internationale en se soumettant à la discipline communiste, concilie le goût de l'action et la pensée politique de celui qui commanda l'escadrille España ; l'ethnologue Garcia, homme de la synthèse qui prône l'action organisée plutôt que la fidélité à un idéal romantique, doit sa conception pragmatique de la révolution au sympathisant communiste adepte de l'efficacité³⁵ ; le journaliste Shade, qui développe une analyse géopolitique, relaie la lecture du conflit de son créateur en blâmant la

²⁸ Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 294-296. Plus subtilement, dans *Les Couleurs du jour* (1952), récrit sous le titre *Les Clowns lyriques* (1979), Gary dote ses personnages de ses traits biographiques : Jacques Rainier a servi dans l'escadrille « Lorraine » et a été fait Compagnon de la Libération, La Marne a émigré de Pologne en France avec sa mère et Willie Bauché est une célébrité marié à une star de cinéma. Benoît Desmarais lie encore ce dernier personnage et l'affaire Ajar (« Trois fois sur le métier », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 184-195).

²⁹ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 92.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² Lorsque le narrateur se présente à Elsa et à Max, celui-ci le reconnaît immédiatement et précise à sa protectrice : « il est écrivain » (*ibid.*, p. 35). De même, le docteur Harmelin le reconnaît à son nom : « L'écrivain ? demanda-t-il. » (*Ibid.*, p. 112).

³³ *Ibid.*.

³⁴ Plus complexe, le cas de Berger sera traité plus loin (voir ci-dessous « Les auteurs », p. 579-581). Désignant tantôt un personnage fictif tantôt une personne réelle, ce nom ne recèle pourtant aucune clé, dans la mesure où Malraux ne se cache pas de l'avoir employé en littérature et comme nom de guerre.

³⁵ Christiane Moatti, « Les personnages de *L'Espoir* ou les hommes "matière des incendies" de l'histoire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 81, n° 2, mars-avril 1981, p. 206-207.

décision des démocraties de ne pas intervenir en Espagne³⁶. Le rôle et la place conférées à ces trois personnages nuancent la lecture stalinienne du roman qu'a pu faire un Lucien Goldmann en proposant des contrepoints à la doctrine monolithique du Parti.

1.1.2. Autoportrait de l'artiste en saltimbanque

À ces autoportraits voilés, il convient d'ajouter l'« autoportrait travesti³⁷ » auquel se livre Gary dans *La Promesse de l'aube* en réalisant un portrait de l'artiste en saltimbanque, selon la terminologie adoptée par Starobinski dans l'ouvrage auquel il a donné ce titre. Point de clé ici puisque l'auteur travesti en jongleur parle clairement de lui. En revanche, ce cas limite a la particularité de conduire Gary à faire de Malraux un personnage à part entière. Alors qu'il propose une réflexion sur l'idéal, Gary repense aux exercices d'adresse auxquels il se livrait enfant :

Je jonglais [...] avec tout ce qui me tombait sous la main ; mon besoin d'art, de perfection, mon goût de l'exploit merveilleux et unique, bref, ma soif de maîtrise, trouvait là un humble mais fervent moyen d'expression. Je me sentais aux abords d'un domaine prodigieux, et où j'aspirais de tout mon être à parvenir : celui de l'impossible atteint et réalisé. Ce fut mon premier moyen conscient d'expression artistique, mon premier pressentiment d'une perfection possible et je m'y jetai à corps perdu³⁸.

Il est bien question de travestissement au sens où l'entend Starobinski, dans la mesure où Gary utilise la figure du jongleur pour donner une image de lui-même et de la condition de l'art³⁹. Première forme d'expression artistique, le jonglage fait découvrir à l'enfant que la quête de maîtrise et de perfection assigne à l'artiste la mission de dépasser les limites de la condition humaine. En cela, l'écrivain saltimbanque réalise le programme énoncé par le critique suisse qui constate que « le monde du cirque et de la fête foraine est comme un rêve éveillé qui offrirait, en pleine lumière, l'évidence de l'impossible⁴⁰ », avant d'ajouter, citant Banville en italiques :

Entre l'adjectif possible et l'adjectif impossible, le mime a fait son choix ; il a choisi l'adjectif impossible. C'est dans l'impossible qu'il habite ; ce qui est impossible, c'est ce qu'il fait. Les peintres et les écrivains du début du XX^e siècle iront à la source : ils exploreront activement l'impossible⁴¹.

³⁶ Jeanyves Guérin, *Littérature du politique au XXe siècle*, op. cit., p. 93-95.

³⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1970], p. 8.

³⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 130-131.

³⁹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 8.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

Gary l'a bien compris qui ne se peint en « conquérant de l'impossible⁴² » que pour imiter Malraux, le grand modèle à qui il a donné ce nom, le seul qui ait touché du doigt la « fin de l'impossible⁴³ » à laquelle aspire l'auteur de *Gros-Câlin*. C'est pourquoi, après avoir été brutalement confronté à son échec, incapable qu'il était de « dépasser la sixième balle » et sentant que « [l]e chef-d'œuvre demeurerait inaccessible, éternellement latent, éternellement pressenti, mais toujours hors de portée » parce que « la dernière balle n'existait pas »⁴⁴, Gary fait de Malraux le symbole de la condition humaine :

Lorsque je vois Malraux, le plus grand de nous tous, jongler avec ses balles comme peu d'hommes ont jonglé avant lui, mon cœur se serre devant sa tragédie, celle qu'il porte écrite sur son visage, au milieu de ses plus brillants exploits : la dernière balle est hors de sa portée, et toute son œuvre est faite de cette certitude angoissée⁴⁵.

Au-delà des qualités de jongleur que le cadet reconnaît à son aîné, l'hommage tient à ce que le grand écrivain ne cesse de s'atteler à une tâche qu'il sait irréalisable. L'impossible quête que s'est assignée Malraux témoigne à la fois de la grandeur et de la misère de l'homme : limité par son état de mortel et par la certitude que son entreprise est vaine, il n'en essaie pas moins d'outrepasser sa condition. Pour Gary, qui affirme continuer à jongler à quarante ans passés avec trois balles, « [c]'est une simple déclaration de dignité⁴⁶ » qui rend la dimension tragique de l'échec plus acceptable et qui empêche l'homme de sombrer dans le désespoir. Dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Gary formule autrement cette idée selon laquelle le portrait de l'artiste en saltimbanque révèle la noblesse qu'il y a à viser une grandeur inatteignable. S'intéressant au discours du général de Gaulle, « cet *actor* et *auctor* de génie⁴⁷ » qui « *a incarné, comme on le dit d'un acteur, dix siècles d'histoire de France*⁴⁸ » en « *utilisant les ingrédients histrioniques de base*⁴⁹ », l'écrivain note :

[...] ce sempiternel étudiant de l'histoire savait qu'un idéal de « grandeur », cet idéal fût-il inaccessible et sublimé, souvent mystique sinon purement verbal, constitue un but qui laisse, s'il est poursuivi avec toute l'ardeur de l'esprit et du

⁴² Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », *op. cit.*, p. 91-97.

⁴³ Romain Gary [Émile Ajar], *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1974], p. 37.

⁴⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 131-132.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁷ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 13. Paul Audi traduit ainsi « le jeu de mots "*this actor and 'enactor' of genius*" » parce que Gary, dans « *De Gaulle, première !* » (Daniel Costelle, 1975), qualifie le Général d'« *auteur-acteur* », comme il le fait de Malraux dans *La Promesse de l'aube* (*op. cit.*, p. 209). (Paul Audi, « Postface », *Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 122-123).

⁴⁸ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 12. C'est lui qui souligne.

⁴⁹ Romain Gary, « À la recherche du "je" gaullien », *op. cit.*, p. 75. C'est lui qui souligne.

cœur, dans le sillage même de notre échec à l'atteindre, quelque chose qui ressemble fort à une civilisation⁵⁰.

Démarche résolument artistique reposant, comme au théâtre, sur un usage performatif de la parole, la geste gaullienne est profondément optimiste : bien qu'elle ne constitue pas une « victoire de l'homme sur sa condition⁵¹ », elle l'aide à vivre et l'ennoblit. Pour Gary, qui rapproche les deux hommes qu'il admire le plus, « De Gaulle et Malraux étaient des conquérants de l'impossible, en ce sens qu'ils exigeaient de l'homme ce que celui-ci ne pouvait obtenir que de l'art ou du mythe⁵² ». Résistance symbolique à la fatalité, leur conquête n'a pas été absolument vaine car elle a révélé « l'honneur d'être un homme » : cette formule, qui donnait son titre original à l'article republié dans le recueil posthume, consacre l'élévation de l'homme par sa confrontation à l'impossible. À leur manière, de Gaulle et Malraux ont enchanté le monde comme l'ont fait les baladins, les jongleurs et les illusionnistes qui apparaissent dans *Les Mangeurs d'étoiles* (1966) et dans *Les Enchanteurs* (1973)⁵³.

L'autoportrait de Gary est travesti à deux niveaux dans *La Promesse de l'aube* puisque, non content de se représenter en jongleur, l'auteur se peint au miroir du « mime universel⁵⁴ » qu'est, pour lui, Malraux. Le glissement de son autoportrait au portrait du « plus poignant mime de l'affaire homme⁵⁵ » conduit Gary à reconnaître sa dette à l'égard de son ami :

Cette pensée fulgurante, condamnée à se réduire à l'art, cette main tendue vers l'éternel et qui ne peut saisir qu'une autre main d'homme, cette merveilleuse intelligence, obligée de se contenter d'elle-même, cette aspiration bouleversante à percer, à deviner, à franchir, à transcender, et qui ne parvient finalement qu'à la beauté, ont été, pour moi [...] un fraternel encouragement⁵⁶.

Comparé à Chaplin, Malraux est pour Gary l'artiste qui a le mieux montré les limites de la condition humaine tout en ayant été le plus inspiré à tenter de s'en affranchir. S'il a échoué à donner un sens supérieur à l'existence, du moins a-t-il atteint la beauté, ce qui fait de lui un mangeur d'étoiles, un clown lyrique, un enchanteur. Gary synthétise les

⁵⁰ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 133.

⁵² Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », *op. cit.*, p. 93.

⁵³ La réflexion de Gary ne s'inscrit en rien dans la perspective religieuse qui est celle de Marcel Gauchet dans *Le désenchantement du monde* (1985) car le romancier appelle *enchantement* tout ce qui, parce qu'il est du ressort de l'imaginaire, permet de combattre la Puissance, c'est-à-dire la réalité morne et violente qui accable l'homme. Voir ci-dessous « L'imagination », p. 536-542.

⁵⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

éléments du portrait du romancier, du penseur et de l'écrivain d'art dans « Malraux, conquérant de l'impossible ». L'article s'ouvre sur un souvenir de 1935 probablement inventé où Malraux vise une balle dansant sur un jet d'eau dans une baraque de tir forain avant de devenir lui-même « à la fois balle bondissante et fontaine jaillissante⁵⁷ ». L'image est reprise à la fin du texte pour être appliquée à l'homme, « cette petite balle [...] bondissant sans cesse vers un logos inaccessible sur la fontaine qu'il est lui-même⁵⁸ », c'est-à-dire un être incapable de se comprendre et de comprendre le monde qui l'entoure parce qu'il n'est qu'un objet mu par une force exogène incontrôlable. Allégorie de la vision du monde métaphysique de Malraux, la scène du tir forain révèle qu'« [i]l sera sans doute toujours impossible de parler de compréhension lorsqu'on parle de la condition humaine, mais [que] Malraux est monté plus haut dans l'incompréhension que n'importe qui », étant donné que sa « conception de la vie et de la mort [...] était peut-être moins la recherche d'un sens qu'une empoignade perpétuelle et poignante avec son absence »⁵⁹. Pensant à ce que Malraux a appelé la lutte avec l'ange ou l'antidestin, Gary y voit l'unique mission assignée à l'art. Au rebours de la contestation de l'autorité de l'écrivain et de la déconstruction de son image opérée par Corbière et Laforgue au XIXe siècle ou par les surréalistes au XXe, Gary reprend la figure ambiguë du saltimbanque pour sacraliser l'écrivain de façon paradoxale. Terminant l'éloge de Malraux, il compare la pensée virtuose du grand homme à un exercice d'équilibrisme :

La conversation de Malraux consistait à vous placer à ses côtés, d'égal à égal, sur la rampe de lancement, à bondir aussitôt vingt fois sa propre hauteur en effectuant trois doubles sauts périlleux et un vol plané par-dessus la charpente dialectique du discours, et à vous attendre à l'autre bout de l'ellipse avec une formule-conclusion éblouissante, appuyée par un regard complice qui vous interdisait de ne pas comprendre et de lui demander par où il était passé pour arriver là⁶⁰.

Comme il s'extasiait d'avoir vu, dans *La Promesse de l'aube*, le grand jongleur Rastelli « un pied sur un goulot de bouteille, faire tourner deux cerceaux sur l'autre pied replié derrière lui, tout en tenant une canne sur son nez, un ballon sur la canne, un verre d'eau sur le ballon, et jonglant en même temps avec sept balles⁶¹ », Gary fait de Malraux un

⁵⁷ Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », *op. cit.*, p. 91.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁶¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 133. Ce numéro et le sens que Gary lui donne sont voisins de la scène dans laquelle Santini éprouve la même frustration en faisant preuve de la même habileté dans *Les Mangeurs d'étoiles* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981 [1966], p. 269-272).

acrobate de la pensée. Véritable saltimbanque par sa façon de manier les idées et les mots, cet artiste complet n'était pas loin d'accéder à une vérité supérieure : « Si l'univers était capable d'une réponse, c'est à cet homme-là qu'elle [sic] l'aurait donnée⁶². » Malraux serait alors sorti de sa condition et aurait guidé ses semblables vers les hauteurs qui lui auraient été révélées.

Ne pouvant faire que l'impossible fût possible, Gary a fait de Malraux un personnage de roman. Dans *The Guilty Head* (1969), version américaine de *La Tête coupable* (1968), un chapitre ajouté le voit prendre part à une réunion de crise au cours de laquelle le colonel chargé de surveiller le titulaire de la chaire de physique nucléaire du Collège de France rapporte au doyen du Collège et à Malraux qu'il a retrouvé le professeur Mathieu, père de la bombe atomique française, en Polynésie sous une fausse identité. Dans ce chapitre incongru mais non dénué de révérence pour « l'un des plus grands écrivains du siècle⁶³ », le romancier s'amuse : écrivant en anglais, il sait que ni Malraux ni ses lecteurs français n'auront connaissance du texte lorsqu'il paraîtra aux États-Unis. La présence étonnante du ministre des Affaires culturelles dans un tel contexte va pourtant s'éclairer et consonner avec le portrait qui est fait de lui dans *La Promesse de l'aube*. Intitulé « Tricolor⁶⁴ », le chapitre fait de Malraux le garant de l'image de la France. Fidèlement représenté avec ses tics⁶⁵ et son obsession des faits et des preuves⁶⁶, le ministre reprend le colonel lorsque celui-ci suggère d'éliminer Mathieu s'il envisage de passer à l'ennemi :

“Needless to say, we have no such intention,” he added lamely. “France –”
“Right, *France*,” Malraux cut in in a dry, razor-sharp voice. “May I ask you to keep that word in mind?”
“*Monsieur le ministre*, –”
Malraux was glaring at him furiously⁶⁷.

⁶² Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », *op. cit.*, p. 97.

⁶³ « [...] one of the century's greatest writers [...] » (Romain Gary, *The Guilty Head*, New York / Cleveland, The New American Library / The World Publishing Company, 1969, p. 185. Traduction personnelle, comme dans toutes les notes qui suivent).

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ « Malraux nodded. It was one of his lightning-quick, almost spasmlike nods » (*Ibid.*, p. 191. « Malraux hochait la tête. C'était l'un de ses hochements de tête rapides comme l'éclair, proches du spasme. »).

⁶⁶ « “What are the *facts*?” Malraux asked. » (*Ibid.*, p. 189. « Quels sont les *faits* ? demanda Malraux. »). « Any other *proofs*? » (*Ibid.*, p. 191. « D'autres *preuves* ? »). Dans les deux cas, les italiques soulignent les particularismes de la langue de Malraux.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 193.

« – Il va sans dire que nous n'en avons nullement l'intention, ajouta-t-il maladroitement. La France...
– Oui, *la France*, l'interrompit Malraux d'un ton sec et coupant. Dois-je vous rappeler de garder ce mot à l'esprit ?
– Monsieur le ministre...
Malraux le fusillait du regard. »

Ministre d'État du général de Gaulle, Malraux ne saurait tolérer que la patrie des Droits de l'Homme se livre à un acte si abject. Gary se montre acerbe en plaçant ces mots dans la bouche de son personnage car le roman regorge d'espions et de barbouzes à la solde de toutes les grandes puissances, France comprise, à une époque où le S.A.C. se charge des basses besognes de la République gaullienne⁶⁸. Mais si Malraux apparaît dans le roman et s'il reconnaît une certaine lumière dans le regard de la personne représentée sur la photo que le colonel lui présente comme celle du professeur Mathieu après ses opérations de chirurgie esthétique⁶⁹, c'est pour faire à son tour le portrait de l'artiste en saltimbanque. Pour lui, le physicien nucléaire est sans aucun doute un artiste auquel il ne manque pas de s'identifier. Saltimbanque lui-même, Malraux se reconnaît en effet dans l'incapacité de Mathieu à « contrôler son besoin de créer », qu'il compare à une « pulsion artistique »⁷⁰. C'est pourquoi, répondant sèchement au colonel qui prend la fuite du professeur pour une preuve de son déséquilibre, l'écrivain-ministre se livre à un développement sur les poètes qui pourrait tout aussi bien le concerner que s'appliquer à Mathieu :

“Poets have always been laughed at as ‘unbalanced’ throughout the ages, or, in contemporary language, frowned at as security risks”, Malraux said curtly. “[Mathieu has] always considered himself as a *poet*. For him scientific research was pure, disinterested pursuit of poetry, of ‘cosmic music’, in his own words⁷¹.”

En dépit de leurs conséquences mortifères, Mathieu a toujours conduit ses recherches nucléaires comme une façon de se confronter à l'énigme cosmique posée à l'homme par le monde dans lequel il vit. Pour Malraux, il a travaillé en poète et en poète d'autant plus désintéressé qu'il a très vite constaté son impuissance. Au moment de formuler la

⁶⁸ Association qui a veillé sur les intérêts du parti gaulliste et de ses successeurs à la manière d'une police parallèle de 1960 à 1981, le Service d'Action Civique (S.A.C.) s'est caractérisé par ses accointances avec la pègre et par son usage de la violence pendant la guerre d'Algérie et après.

⁶⁹ « “Yes, it's his eyes,” Malraux said. “A kind of furious, angry gaiety. I remember well that – *light*, there is no other word for it. Quite well. As for the rest, there's a vague, familiar something, but the likeness is not as apparent as you say, *mon colonel*.”

“Plastic surgery, *monsieur le ministre*,” the Colonel said. “We're almost sure of that.” » (Romain Gary, *The Guilty Head*, *op. cit.*, p. 185-186. « – Oui, ce sont bien ses yeux, dit Malraux. Avec leur espèce de fureur et de colère gaies. Je me rappelle bien leur... *lumière*, il n'y a pas d'autre mot. Très bien. Quant au reste, il y a bien quelque chose de vaguement familier, mais la ressemblance n'est pas aussi évidente que vous le dites, *mon colonel*.

– Chirurgie esthétique, monsieur le ministre, répondit le colonel. On en est presque sûr. »).

⁷⁰ « [...] he was unable to control his own creative urge. It was an almost artistic compulsion. » (*Ibid.*, p. 188).

⁷¹ « – On s'est toujours moqué des poètes à travers les âges en les considérant comme des déséquilibrés ou, pour employer la langue d'aujourd'hui, comme des menaces pour la sécurité qu'on regarde d'un œil noir, dit Malraux d'un ton sec. [Mathieu s'est] toujours considéré comme un *poète*. Pour lui, la recherche scientifique était une quête de poésie pure et désintéressée, une quête de ce qu'il appelait “la musique cosmique”. » (*Ibid.*).

défaite de Mathieu, Gary place dans la bouche de Malraux une expression voisine de celle qu'il avait employée dans *La Promesse de l'aube* pour qualifier la détresse de Paganini rejetant son violon pendant des années parce qu'« *il savait*⁷² » : « He knows that he will never know⁷³. » Dans le premier cas, l'emploi intransitif, dans l'autre, le polyptote et le retournement de l'affirmation à la négation, expriment la seule certitude accessible à l'homme, jadis formulée par Socrate ou Montaigne, celle de ne rien pouvoir savoir dans un monde insondable. Et Malraux de conclure :

No matter how far we search within the universe, the essential answer, or question, that of man's nature, place, and role within it, remains as much a question mark as in prehistory⁷⁴.

Il n'est pas indifférent que le romancier ait confié à Malraux, l'auteur de *La Condition humaine* et l'écrivain qui a marié le roman, l'art et la métaphysique, le soin de dire que le mystère de la condition humaine est impénétrable, étant donné qu'il ne saurait y avoir de réponse satisfaisante à l'interrogation fondamentale. Aussi génial soit-il et quel que soit son domaine d'expertise – la littérature, la musique, le cirque, l'histoire ou la physique nucléaire –, l'artiste *sait* : il connaît ses limites, il sait qu'il ne peut rien révéler et qu'il ne peut s'affranchir de la condition humaine. C'est ce qu'ont compris Malraux, Paganini, Rastelli, de Gaulle, Mathieu – et Gary qui écrit sur eux tous et qui se projette en chacun d'eux. Le double travestissement opéré par l'auteur de *La Promesse de l'aube* – son portrait en jongleur, admirateur de Malraux le jongleur – est constamment dédoublé tant il s'identifie à des figures d'artistes variées qui, par leurs précieux efforts, ont élevé l'homme en enchantant le monde, c'est-à-dire en lui rendant sa condition plus acceptable. Dans *The Guilty Head*, le travestissement est même triple puisque Gary fait le portrait de Malraux faisant lui-même le portrait de Mathieu. À l'exception de ce dernier, pur personnage de fiction, les artistes célèbres apparaissent dans les textes de Gary comme des personnages, bien que leur place soit assez modeste. En faisant l'objet d'un discours tenu par un personnage de roman – ce qu'est, à de nombreux égards, le Romain de *La Promesse de l'aube*⁷⁵ –, ou en intervenant eux-mêmes dans la diégèse – le Malraux de *The Guilty Head* –, les artistes acquièrent le statut des personnages qu'ils côtoient dans le texte.

⁷² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 132. C'est lui qui souligne.

⁷³ « Il sait qu'il ne saura jamais. » (Romain Gary, *The Guilty Head*, *op. cit.*, p. 191).

⁷⁴ « Aussi loin que nous cherchions dans l'univers, la réponse ou la question fondamentale, celle de la nature, de la place et du rôle de l'homme en son sein, demeure tout autant un point d'interrogation que pendant la préhistoire. » (*Ibid.*).

⁷⁵ Voir ci-dessus « Le brouillage générique », p. 88-91.

1.1.3. *Entre fiction et réalité : plus d’anonymes que de grands hommes*

Comme l’auteur de *La Promesse de l’aube*, Kessel et Malraux ont fait de certains écrivains des personnages de roman. Dans *La Passante du Sans-Souci* et dans *L’Espoir*, ils attribuent à Panaït Istrati et à Miguel de Unamuno des relations avec des personnages fictifs. Cela interdit de considérer ces deux noms comme des marqueurs référentiels dans la mesure où ils s’imprègnent du contexte fictionnel qui les environne, mais tous deux produisent un effet de réel qui, en atténuant la frontière entre fiction et réalité, s’inscrit dans un espace à mi-chemin entre le fictif et le réel qui rend compte d’une époque et d’un contexte⁷⁶. L’écrivain roumain est mentionné dans le premier roman lorsque Max, qui travaille à l’hôtel pour éviter qu’Elsa et lui en soient chassés, craint que la misère et les petits métiers l’empêchent d’« écrire de belles histoires ». Le narrateur lui raconte alors la vie d’« un ami », « Panaït Istrati, le conteur tuberculeux, affamé et génial qui, des plus humbles métiers a composé des récits sans pareils »⁷⁷. Parce qu’il a connu « toute la misère du monde⁷⁸ » et parce qu’il a abandonné sa langue maternelle pour écrire en français, Istrati, qui mourut l’année précédant la parution du roman, sert de modèle à l’infirme qui deviendra un écrivain de talent en dépit de sa jeunesse broyée. Le narrateur a beau emprunter certains de ses traits à Kessel, qui a consacré un texte à son ami roumain⁷⁹, c’est un personnage de fiction chargé de raconter l’histoire d’autres personnages fictifs. Le fait qu’il affirme connaître un écrivain réel accrédite son statut d’écrivain célèbre dans la diégèse mais cela n’en fait pas pour autant un être réel. Le narrateur est moins transfiguré par l’existence d’Istrati que ce dernier par le caractère fictif du narrateur.

Il en va de même quand Malraux nomme Unamuno dans *L’Espoir* en rapprochant son exil de 1926 sous la dictature de Primo de Rivera et sa destitution par Franco de son poste de Recteur à vie de l’Université de Salamanque dix ans plus tard. Mais l’auteur ne se contente pas d’inclure ces anecdotes biographiques à son roman : il fait parler « le plus grand écrivain espagnol⁸⁰ » en rapportant ses propos de deux manières. En même temps que Neubourg, médecin de la Croix-Rouge qui l’a « vu longuement⁸¹ », répète à Garcia les passages les plus marquants du discours qui lui coûta son poste, l’ethnologue fait lire au docteur une lettre du temps de l’exil

⁷⁶ Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents “historiques” », note 112, p. 104, notamment pour le sens donné à l’expression « effet de réel ».

⁷⁷ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁹ Joseph Kessel, « Panaït Istrati », *Des hommes*, *op. cit.*, p. 58-78.

⁸⁰ André Malraux, *L’Espoir*, *op. cit.*, p. 323.

⁸¹ *Ibid.*

qu'Unamuno est censé lui avoir écrite. Bien que la valeur documentaire des deux textes soit attestée⁸² et bien que l'écrivain, toujours hors scène, ne parle jamais lui-même en personne, il doit être considéré comme un personnage du roman à part entière du simple fait qu'il y fréquente Neubourg et qu'il a entretenu une correspondance avec Garcia, qui l'appelle « Miguel » avec familiarité.

Le cas particulier des écrivains peut être étendu aux grands hommes en général dans tout le corpus, silhouettes à peine ébauchées dont le nom suffit à les désigner. Rarement mis en scène, ils deviennent des personnages même s'ils parlent et agissent moins qu'ils ne sont objets de discours. Outre de Gaulle et les dignitaires ennemis dont il sera question plus loin⁸³, les romans font régulièrement une place aux figures historiques tout en les laissant à l'arrière-plan. À l'image de Tchang Kaï-chek dans *La Condition humaine*, Azaña, Kenyatta ou Eisenhower sont nommés de façon sporadique dans *L'Espoir*, *Les Racines du ciel* et *Le Bataillon du ciel*. Cités dans un roman, ils ne sont évoqués que pour « accréditer les héros fictifs vers lesquels converge tout l'intérêt⁸⁴ » selon Christiane Moatti, car ce sont surtout des anonymes qui font l'action : des personnages fictifs individualisés comme Manuel, Morel et Férane ou des entités abstraites et collectives comme la République espagnole, l'humanisme et la Résistance dont l'opposition avec des forces antagonistes symbolise l'affrontement millénaire du Bien et du Mal toujours propice à l'investissement émotionnel du lecteur. Kessel, Malraux et Gary s'inscrivent en cela dans le droit fil de certains romanciers du XIX^e siècle, comme Victor Hugo, pour qui la mise en retrait des grands hommes s'explique sur les plans idéologique et pragmatique : non seulement ils estiment que ce sont les forces collectives qui font l'histoire, mais ils savent aussi que la présence de personnages historiques risque de les exposer à l'accusation d'in vraisemblance tout en attirant excessivement l'attention du lecteur. Choisir des héros obscurs permet en outre aux romanciers de « faire coïncider le conflit historique et le conflit privé⁸⁵ », comme le souligne Isabelle Durand-Le Guern. L'aventure personnelle de chaque héros du corpus est en effet indissociable de la destinée collective qui la dépasse. Le sort des

⁸² Il existe plusieurs versions du discours qu'Unamuno prononça le 12 octobre 1936, ce qui a incité Malraux à revenir plusieurs fois sur ce passage avant de trouver la version définitive (*ibid.*, note 8, p. 1528). La lettre citée est elle aussi authentique : elle fut adressée à l'écrivain espagnol José Bergamín qui en donna copie à son ami Malraux.

⁸³ Voir ci-dessous « La figure du chef : le général de Gaulle », p. 394-436, et « La figure de l'ennemi : le franquiste, l'Allemand, le collaborateur », p. 436-469.

⁸⁴ Christiane Moatti, « Les personnages de *L'Espoir* ou les hommes "matière des incendies" de l'histoire », art. cit., p. 196.

⁸⁵ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, op. cit., p. 81.

combattants s'inscrivant dans le cadre de la guerre qu'ils mènent contre l'assaillant, chaque destin individuel permet de fonder une action collective.

Dans les textes factuels – ceux qui, du moins, ne sont pas construits comme des hommages à de Gaulle : *Les chênes qu'on abat...* et *Ode à l'homme qui fut la France* –, la place plus ou moins restreinte réservée aux personnages historiques s'explique différemment selon les auteurs. Parce qu'il porte la même attention aux anonymes dans ses reportages et dans ses romans, Kessel s'attarde sur les insurgés dans "Les francs-tireurs de Barcelone" et non sur le président de la Généralité de Catalogne, Lluís Companys. Gary, lui, évince Churchill et Roosevelt des articles recueillis dans *Ode à l'homme qui fut la France* pour se concentrer sur le Général. Seul Malraux laisse libre cours à sa fascination pour ceux qu'il appelle « [l]es hommes de l'Histoire⁸⁶ », Mao, Nehru, Senghor tout autant que de Gaulle. Il met en scène les entretiens qu'il a eus avec eux, les fait agir et parler, mais c'est moins, écrit Jean-Louis Jeannelle, pour élever un « vaste monument [à leur] gloire » que pour leur ériger un « tombeau, tant la figure du grand homme semble devenue étrangère au monde contemporain »⁸⁷. Anachroniques, les grands hommes n'ont droit de cité dans *Le Miroir des limbes* que pour leur caractère mythique. Malraux y voit « des hommes de l'antidestin⁸⁸ », c'est-à-dire des hommes qui, comme les artistes ou les aventuriers, ont opposé au temps une pérennité qui leur a permis de dépasser leur destin de mortel sans échapper toutefois à la mort.

Par conséquent, la majorité des personnages du corpus sont des anonymes. Qu'on les considère isolément ou en groupe, les personnages ordinaires sont les plus nombreux aussi bien dans les textes factuels que dans les textes fictionnels. Avant de détailler le rôle de ces anonymes, il convient d'achever cette présentation des personnages du corpus en s'arrêtant brièvement sur ces individus qui sont souvent pris dans une masse qui les embrasse et qui les dépasse. Dans les romans de guerre et de résistance, les protagonistes sont intégrés dans une armée régulière, escadrille ou bataillon, ou ils constituent une armée clandestine. Chez les trois écrivains, les héros sont animés par un souffle populaire et patriotique qui les guide au cœur du combat et qui leur permet de prétendre à la victoire qui se refuse aux élites dépassées⁸⁹. Ludo et Mme Julie appartiennent au même monde que Gerbier et Mathilde, Berthe et Quérec, Herbillon et Maury, Janek et Zosia, Tom Morel et ses compagnons des Glières, Manuel et Magnin. Cette société fait se côtoyer les gens du peuple et les intellectuels bourgeois

⁸⁶ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 315.

⁸⁷ Jean-Louis Jeannelle, *Malraux, mémoire et métamorphose*, op. cit., p. 263.

⁸⁸ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 315.

⁸⁹ Voir ci-dessus « Les anachronismes », p. 354-358.

qui, tous, peuvent être victimes ou combattants : l'éditeur Michel Gutmann déporté par les nazis connaît le même sort tragique que Minna, orpheline violée adolescente par des soldats russes dans Berlin en ruine, et que la mercière morte à Ravensbrück évoquée par Malraux de discours en texte mémorial, tandis que l'historien d'art Scali, M. et Mme Chevalier qui impriment *Libération* dans leur appartement parisien ou le savant Luc Jardie luttent dans le même camp que le garagiste Félix, le paysan Machorka ou les coiffeurs du « bataillon des Figaros⁹⁰ » que les Brigades internationales envoient en réserve contre les Maures lors de la défense de Madrid.

Dans ces conditions, il est logique que les personnages collectifs prennent le pas sur les personnages individuels car ils en sont la somme. Que les textes se concentrent ou non sur un personnage principal, la République espagnole et la Résistance priment sur les individus dont elles sont faites. Le dialogisme et le montage à l'œuvre dans *L'Espoir* empêchent de considérer Manuel, Magnin ou Garcia comme le héros du roman. Propre à l'écriture romanesque de Malraux⁹¹, cette dilution du personnage principal se retrouve chez Kessel et Gary. Bien que Janek, Ludo, Herbillon, Gerbier ou Morel soient au centre du récit, le combat qu'ils partagent avec leurs camarades prévaut. C'est donc moins l'un d'eux que l'entité collective ou abstraite – l'escadrille, le bataillon, la défense de la nature, la République espagnole, la Résistance – qui est le protagoniste du roman dans lequel ils apparaissent. L'hommage rendu collectivement aux combattants et aux résistants anonymes est d'ailleurs régulièrement exprimé par des formules englobantes dont plusieurs donnent leur titre aux œuvres : le « peuple de la nuit⁹² » célébré en même temps que Jean Moulin par Malraux rappelle l'armée des ombres chantée par Kessel ; celle-ci est elle-même le pendant des unités régulières que sont l'équipage et le bataillon du ciel ; et, dans un autre registre, les racines du ciel désignent le « besoin de protection[,] de justice, de liberté, d'amour⁹³ » défendu par Morel et sa troupe.

⁹⁰ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 287.

⁹¹ À l'exception notable de Kassner dans *Le Temps du mépris*, que l'auteur considère comme un roman raté, il n'y a pas de personnage principal dans les romans de Malraux : Perken et Claude Vannec dans *La Voie royale*, Garine, Borodine et le narrateur dans *Les Conquérants*, Tchen, Kyo et Clappique dans *La Condition humaine*, les trois générations de Berger dans *Les Noyers de l'Altenburg* peuvent tous être mis sur le même plan car aucun ne prend le dessus sur les autres, de sorte que le véritable protagoniste de ces romans est bien plutôt l'aventure, la Révolution chinoise et la question de la permanence de l'homme.

⁹² André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 948.

⁹³ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 222.

Qu'ils soient annexés au drame comme chez Malraux⁹⁴ ou qu'ils lui préexistent comme chez Kessel et Gary⁹⁵, les personnages en lesquels le lecteur est appelé à se reconnaître supportent la conception de l'homme et du monde de leurs créateurs. Camarades de combat, images de l'auteur, grandes figures historiques, anonymes et personnages collectifs incarnent la condition humaine et révèlent la grandeur et la misère de l'homme. Mais ce n'est pas là leur unique fonction.

1.2. Le rôle des personnages

1.2.1. Incarner des idées

Dans la mesure où les événements racontés sont ancrés dans un contexte fortement politisé, nombre de personnages incarnent des idées ou des idéologies. Ce trait commun à plusieurs œuvres ne suffit pas à en faire des textes à thèse, d'autant que les personnages de militants sont présentés comme sectaires et dogmatiques. Chargé de faire respecter la grève générale dans *Une Balle perdue*, le socialiste Vicente appelle ses hommes à abattre son ami Alejandro parce que « ce traître⁹⁶ » l'empêche de tirer sur une touriste à qui il ordonne de fermer sa fenêtre. La grandiloquence patriotique du Pech d'*Éducation européenne*, qui appartient, comme Enrique dans *L'Espoir*, à ce que Malraux appelle les « communistes du type abbé⁹⁷ » soumis aux ordres et à la doctrine du Parti, agace ses camarades qui le font taire. La fermeté du discours des hommes de main de Waitari est, elle, inquiétante car le « dévouement absolu » de Madjumba, N'Dolo et Inguélé pour leur chef révèle leur « désir de briller et peut-être de mourir à ses côtés »⁹⁸, ce qui rend leur rêve de « dictature⁹⁹ » particulièrement dangereux. Ces exemples illustrent les dérives de l'action historique que les auteurs s'attachent à dénoncer mais, au-delà du dégoût que ressent Kessel pour la politique qui menace les amitiés, au-delà de la méfiance qu'éprouve Gary envers le militant toujours prompt à se muer en tyran, au-delà de l'illusion lyrique dont Malraux déplore l'inefficacité, tous trois créent des personnages aux convictions antifascistes dont les plus accomplis,

⁹⁴ En marge de l'ouvrage que Gaëtan Picon lui a consacré, Malraux a noté à propos du drame : « le personnage est suscité par le drame et non le drame par le personnage » (Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, op. cit., p. 41).

⁹⁵ Le sous-titre qu'il donne à *Pour Sganarelle*, son essai sur le roman – « recherche d'un personnage et d'un roman » – montre à quel point, pour Gary, le roman, c'est le personnage.

⁹⁶ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 99.

⁹⁷ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 132.

⁹⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 256.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 259.

Gerbier, Morel ou Jean Moulin, sont gaullistes¹⁰⁰. À la différence des autres personnages, ceux-ci ne sont pas militants. Ni prosélytes ni réductibles à une doctrine, aucun d'eux n'est stéréotypé. Si l'incarnation des idées soutient et redouble le schéma actantiel et si l'axiologie est toujours assez nette pour que le lecteur sache à quels personnages s'identifier, seuls les gaullistes ont une vision du monde qui ne s'arrête pas au programme étriqué d'un parti politique. Ils rêvent de bonheur et de liberté, célèbrent la vie et la beauté, autant de valeurs universelles qui rendent à l'homme sa condition acceptable. L'anarchiste Alejandro d'*Une Balle perdue* a les mêmes aspirations. Contrairement à son ami Vicente, il n'est « pas militant, pas même affilié », mais il est convaincu « qu'une convulsion furieuse et bienfaisante devait transformer les lois du monde cruel où se débattaient comme des noyés les pauvres gens »¹⁰¹. Le récit rapporte les leçons de son mentor au discours indirect libre :

Il sut qu'un jour allait venir où le peuple n'aurait ni chefs, ni maîtres, où les hommes délivrés de gouvernements et d'entraves, s'aimeraient d'un juste et fraternel amour, où la richesse serait égale pour tous, où les armées disparaîtraient, et les impôts, et la misère. Et l'envie et la tristesse. Où rien ni personne ne pèserait sur la chair et l'âme. Où la vie se développerait comme un chant, comme une fleur. Cette terre de paradis, l'anarchie la ferait, l'anarchie qui n'était pas haine ou ambition, mais universelle tendresse. L'anarchie qui, seule, rendrait à l'homme sa vertu primitive, sa naturelle pureté. Pour amener son règne, il fallait uniquement un effort d'espérance et de courage, à l'heure propice. Alors gronderait l'insurrection sacrée, et elle balayerait les détestables forces qui pourrissent le cœur humain. Puis, d'un seul coup, ainsi que de l'eau empourprée sort le soleil, naîtrait l'âge d'or¹⁰².

La doctrine anarchiste est réellement incarnée puisqu'elle est donnée à travers le voile de la conscience du personnage : rêveur, Alejandro livre une définition de l'anarchie empreinte de rêve et de naïveté. Son transport est exprimé par le flot ininterrompu de sa parole où les hyperbates introduites tantôt par « et » tantôt par « où » accompagnent la progression du concret vers l'abstrait qui aboutit à la poétisation de l'évocation avec les comparaisons subjectives et l'image finale qui atténue la violence de l'insurrection à venir. La générosité de l'utopie anarchiste distingue résolument Alejandro des militants du corpus car son action combattante, comme celle des résistants gaullistes, est tournée vers ce qui anoblit l'homme et non vers ce qui l'avilit.

¹⁰⁰ Jean Moulin est bien un personnage dans le discours de Malraux car il y apparaît plus gaulliste qu'il n'était, l'orateur faisant du défunt l'incarnation du gaullisme à des fins politiques. Voir ci-dessus « Hérauts de combats sans héros », p. 186-187.

¹⁰¹ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰² *Ibid.*, p. 34-35.

1.2.2. Incarner un type : la victime

Au-delà des personnages qui incarnent une idée, les auteurs construisent des types pour peindre au mieux ce qu'étaient la vie quotidienne et les combats au cours des événements dont ils rendent compte. Dans une étude sur la représentation de la Seconde Guerre mondiale dans le roman français, Yan Hamel dégage trois rôles types qu'il appelle, après Todorov, le malfaiteur, la victime et le bienfaiteur, en conservant la dimension morale de l'analyse du critique bulgare mais en simplifiant le schéma que celui-ci applique au récit historique, le bénéficiaire de l'acte du bienfaiteur étant ici confondu avec la victime de l'action du malfaiteur¹⁰³. Ces catégories que Hamel réserve au roman résistantialiste sont transposables aux œuvres du corpus, qu'elles soient fictionnelles ou factuelles. Bien que les victimes permettent « de situer les deux autres acteurs du schéma¹⁰⁴ » chez Kessel, Malraux et Gary comme dans les romans analysés par Hamel, elles ne sont pas toujours confinées au second plan comme c'est le cas dans *Les Mains du miracle* où les Juifs, les témoins de Jéhovah ou les tziganes sont bien moins en vue que Kersten et Himmler. Il arrive en effet fréquemment que les victimes soient au centre du récit, que l'on pense au Juif exterminé dans *La Danse de Gengis Cohn*, aux résistantes déportées auxquelles rend hommage le discours de Chartres ou aux civils madrilènes qui subissent les bombardements dans "L'avertissement inutile".

Chaque fois qu'elles sont explicitement désignées en tant que telles, les victimes sont ramenées à un type. Peu utilisé par les trois auteurs, le substantif *victime* est rarement précisé par des compléments et il est généralement employé dans un pluriel englobant qui interdit toute particularisation. Il se suffit alors à lui-même pour désigner, selon le contexte, les civils tués dans les bombardements de Madrid, les marins emportés sur leur cuirassé dans les eaux de Mers el-Kébir ou, surtout, les Juifs et les résistantes exterminées par les nazis. Dans *L'Espoir*, après qu'il a vu les « habitants en agonie » d'un immeuble éventré, ainsi qu'un « enfant [...] mort » sorti des décombres et passé de main en main comme « un paquet », le journaliste Shade constate que, « [dans] la maison suivante, il n'y avait pas de victimes »¹⁰⁵. Si l'enfant mort est individualisé, son décès et sa réification lui retirent toute forme d'humanité. Quant aux agonisants, désignés par un pluriel qui les fige dans l'anonymat, ils n'ont guère plus de consistance, d'autant qu'ils sont aussitôt évacués du récit, « emportés [hors de la vue de Shade] par

¹⁰³ Yan Hamel, *La bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 67-68. L'auteur se réfère à Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 154.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 298.

une ambulance »¹⁰⁶. Toutes ces silhouettes qualifiées de victimes n'ont d'existence sur le plan narratif que parce que Malraux entend dénoncer, en se fondant sur leur vulnérabilité, les effets des bombardements nationalistes sur la population. Kessel ne va même pas aussi loin lorsqu'il évoque Mers el-Kébir dans *Les Maudru* car il se contente d'intégrer cet épisode historique à sa nouvelle pour rendre plus dramatique et plus incertain le choix de rallier l'Angleterre de Désiré qui se demande si le bombardement perpétré par les Anglais a fait « beaucoup de victimes » et si son frère « Jacquot » y a succombé¹⁰⁷. Ni le diminutif du prénom de ce personnage qui n'apparaît jamais physiquement ni le nom du bâtiment sur lequel il servait ne parviennent à lui donner la moindre consistance, pas plus à lui qu'à ses compagnons d'armes, qui sont mentionnés de façon trop fugace et trop impersonnelle pour que le lecteur s'y arrête. Figurants d'une guerre qui s'est déroulée sans eux, ces marins sont tout aussi secondaires dans le récit.

Il en va un petit peu autrement pour les Juifs assassinés par les nazis. Bien qu'ils soient également désignés par le mot *victime* et bien que le pluriel les plonge dans la même indistinction et dans le même anonymat, la spécificité de la Shoah en fait des martyrs dont l'évocation est indissociable de celle de leurs bourreaux. Le type ne regroupe plus des individus tués au hasard des combats, mais une population systématiquement décimée. C'est pourquoi la désignation se fait le plus souvent par des syntagmes figés qui mettent en regard les suppliciés et leurs tortionnaires : Kessel mentionne « les victimes des nazis¹⁰⁸ » dans *La Passante du Sans-Souci* et « les victimes du nazisme¹⁰⁹ » secourues par Kersten dans *Les Mains du miracle*, Gary évoque les spoliations commises « par les nazis sur les victimes des chambres à gaz et des fours crématoires¹¹⁰ » dans *Les Racines du ciel* et Malraux remarque que l'« idéal des bourreaux était que les victimes se pendent par l'horreur d'elles-mêmes¹¹¹ » dans le discours de Chartres. La désignation conjointe des victimes et des bourreaux rend ainsi l'oubli des exactions perpétrées par le III^e Reich impossible, contrairement à ce que suggère le titre sensationnaliste que la presse allemande de *La Danse de Gengis Cohn*, rendant compte de l'enquête policière qui sert de cadre à l'intrigue, consacre aux « victimes de ce que les journaux [...] qualifient déjà depuis quelques jours de SÉRIE DE

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 213-214.

¹⁰⁸ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 46 (Folio, p. 50).

¹¹⁰ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 391.

¹¹¹ André Malraux, « Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation », *op. cit.*, p. 966.

CRIMES SANS PRÉCÉDENT EN ALLEMAGNE¹¹² ». Les petites capitales et la formulation outrancière et déplacée paraissent inacceptables au *dibbuk* qui s'indigne que le temps ait effacé une série de crimes incomparablement plus importante. Cohn a beau se demander avec horreur si « la victime et le bourreau sont condamnés à demeurer liés l'un à l'autre, tant qu'il y aura des hommes¹¹³ », tout indique que cette association devant l'éternel est inévitable et qu'elle est même souhaitable – aussi bien l'essentialisation induite par l'emploi exceptionnel de *victime* et de *bourreau* au singulier qui fige le Juif et le nazi dans une représentation symbolique que l'occupation réciproque de l'esprit de l'un par le fantôme de l'autre puisque Cohn est hanté par Schatz autant qu'il le hante lui-même.

D'autres victimes aussi individualisées que Cohn sont parfois au centre du récit, comme c'est le cas dans *La Passante du Sans-Souci*, mais là encore l'auteur fait en sorte de donner à ces personnages des caractéristiques très générales qui font d'eux des types. Non seulement Michel Gutmann est longtemps sans consistance, mais son apparition à la fin du roman ne lui donne guère d'épaisseur. Le « personnage inconnu [et] abstrait¹¹⁴ » du début est l'image même de l'homme bon, son nom le dit, et si le narrateur reconnaît lorsqu'il le rencontre qu'on ne peut « résister à l'attrait immédiat que dégag[e] cette figure¹¹⁵ », son portrait reste sommaire dans la mesure où les rares détails physiques donnés dans le récit ne le particularisent pas, Michel ayant les traits convenus de l'Allemand blond aux yeux bleus. Son épouse Elsa Wiener correspond, elle, au type de la chanteuse de cabaret : inconnue en France alors qu'elle était acclamée à Berlin, elle n'a pas accès aux scènes prestigieuses de Paris ; elle se produit donc dans des bouges toujours plus sinistres où, à l'image de Nana chez Zola ou du personnage joué par Marlene Dietrich dans *L'Ange bleu* (1930), le film de Josef von Sternberg adapté du roman de Heinrich Mann (1905), elle est la proie des hommes. Max lui-même n'échappe pas aux stéréotypes : fils d'un « très bon musicien¹¹⁶ » juif, le *Wunderkind* se destine non à la musique mais à l'écriture et le narrateur assure « qu'il aura du talent¹¹⁷ ».

De ces exemples il ressort que les femmes ne sont pas plus souvent victimes que les hommes. Pourtant, les auteurs ont tendance à en faire des incarnations de la souffrance en les affublant des caractéristiques de la sainte ou de la putain. Il a déjà été question des nombreux personnages de prostituées du corpus, victimes inaccessibles à

¹¹² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 58.

¹¹³ *Ibid.*, p. 192.

¹¹⁴ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 217.

la souillure¹¹⁸ dont les unes, fortes et indépendantes chez Gary, choisissent leur destin et en tirent parti, tandis que l'autre, faible et acculée, sombre dans la déchéance chez Kessel. À ces Marie-Madeleine prénommées Elsa, Zosia, Minna, Lila ou Mme Julie, répondent en miroir, comme autant d'avatars de la Vierge, la mère courage qui brave la faim et les bombes pour nourrir son enfant dans "L'avertissement inutile"¹¹⁹, la madone qui prie saint Pierre et saint Jean pour que son fils lui soit rendu dans le même reportage¹²⁰, les mères juives qui hurlent à la manière de piétas furieuses lorsqu'elles comprennent que leurs enfants seront assassinés avec elles par les nazis dans *La Danse de Gengis Cohn*¹²¹ ou les Corrésiennes endeuillées qui se tiennent sur la tombe de leur famille pour honorer les maquisards tués par les Allemands, véritables *matres dolorosae* qui hantent l'œuvre de Malraux¹²².

1.2.3. Incarner un type : le bienfaiteur militaire¹²³

Ni pécheresse ni pleureuse, la Mathilde de *L'Armée des ombres*, qui « passe de la vieille dame patronnesse à la vieille grue assez facilement¹²⁴ » pour cacher ses activités clandestines, est mère mais elle n'a rien de la victime. Avant d'entrer dans la Résistance, elle supporte avec dignité « la faim de ses enfants, les queues inutiles, la torture des hivers sans charbon, la congestion pulmonaire de son mari, la chasse aux vêtements, aux souliers introuvables », mais le ton sur lequel elle raconte ses souffrances exprime moins « la plainte » que la « révolte enragée contre les Allemands »¹²⁵. Même lorsque la Gestapo menace d'envoyer sa fille dans un bordel sur le front de l'Est pour qu'elle livre ses camarades de combat, Mathilde n'a pas l'air d'une victime. Ambigu, le récit est tout de même écrit de manière à ce que le lecteur pense qu'elle a choisi de mourir sans trahir la Résistance afin de se délivrer du dilemme inhumain qui lui a été imposé. Alors qu'elle a toujours paru infaillible, Mathilde a « suppli[é] qu'on lui laisse la photographie [de ses enfants] », révélant ainsi à l'ennemi « le point de rupture »¹²⁶ à exploiter. Il semble y avoir un lien de cause à effet entre les deux informations que lit Gerbier dans le courrier qui lui est remis : « Mathilde a été

¹¹⁸ Voir ci-dessus « L'amour et/ou la guerre », p. 176-178.

¹¹⁹ Joseph Kessel, « La faim qui s'avoue », "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 17-18.

¹²⁰ Joseph Kessel, « Petites histoires madrilènes », "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 55.

¹²¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 18.

¹²² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 243; *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 580 et p. 689 ; *Lazare*, *op. cit.*, p. 859 ; "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 948 ; « Non » (*op. cit.*, p. 62-64).

¹²³ Cette dénomination est préférée ici à « héros », que les romanciers refusent. Voir ci-dessus « Hérauts de combats sans héros », p. 181-182.

¹²⁴ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 137.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 113-114.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 239.

relâchée avant-hier et Gerbonnel, Arnaud et Roux ont été arrêtés¹²⁷ ». Pourtant Saint-Luc soutient que Mathilde n'est parvenue à se faire libérer sous prétexte d'aider la Gestapo que pour être éliminée par les résistants afin de sauver sa fille et le réseau. Le sacrifice des trois hommes, auxquels le lecteur n'a pas pu s'attacher parce qu'il n'en a jamais été question auparavant, est donc moins à interpréter comme une trahison que comme le signal qu'elle adresse à ses compagnons pour qu'ils l'abattent. L'argument convainc le Bison mais le patron imagine que Mathilde a peut-être cherché à être relâchée pour « revoir ses enfants [et] qu'il lui [était] devenu plus difficile de mourir¹²⁸ ». Il décide d'assister à son exécution pour déterminer laquelle de ses deux hypothèses est la bonne mais « [q]uand Mathilde v[o]it la voiture des tueurs s'approcher d'elle, Jardie ne p[e]ut rien distinguer sur son visage¹²⁹ ». L'indécision est cependant moins marquée qu'il y paraît car cette phrase suggère que le personnage est redevenu inentamable. Si Mathilde avait eu peur de mourir pour ne pas être séparée de ses enfants, elle n'aurait pu feindre l'impassibilité. Son flegme indique qu'elle accepte son sort et fait de la première explication avancée par Saint-Luc la plus probable. D'autant plus que, dans tout ce dernier chapitre, l'intensité dramatique et pathétique de la situation vise à dénoncer la cruauté de l'ennemi et le caractère déchirant de la décision à prendre. À aucun moment Mathilde n'est condamnée : le Bison accepterait qu'elle donne tout le réseau, Gerbier se résout à ordonner son exécution pour ne pas exposer ses troupes et Jardie la trouve toujours « merveilleuse¹³⁰ ». À la fin du roman, l'image héroïque de Mathilde n'est pas écornée. Après avoir monté des opérations pour faire évader Lemasque ou Gerbier, après avoir pris les armes elle-même pour « nettoyer les Gestapo à la mitraillette¹³¹ », elle continue de se comporter en bienfaitrice plutôt qu'en victime, puisque son sacrifice évite un destin tragique à sa fille et préserve le réseau.

En raison du contexte guerrier qui sert de cadre au corpus, les bienfaiteurs y apparaissent d'ordinaire en pleine action militaire. Si bien que les femmes, généralement réduites à un rôle subalterne, ont rarement pu jouer un rôle de premier plan dans les combats pour la défense de la République espagnole ou dans la Résistance. À cet égard, Mathilde, cette « grande femme¹³² » qui agit comme un homme et qui surpasse les personnages masculins quand elle planifie des évasions ou quand elle

¹²⁷ *Ibid.*, p. 246.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 252. L'indécision est telle que Simone Signoret demanda à Jean-Pierre Melville si Mathilde avait trahi ou non pour savoir comment jouer la scène finale du film adapté du roman en 1969. Le réalisateur lui répondit : « Je ne sais pas, c'est toi qui le sais ».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 249.

¹³¹ *Ibid.*, p. 247.

¹³² *Ibid.*

participe aux missions armées, mais aussi Berthe dans *Le Bataillon du ciel*, Violette dans « *Non* » ou Mme Julie dans *Les Cerfs-volants* font autant figures d'exception que Dolores Ibárruri, la Pasionaria de la guerre d'Espagne qui harangua les défenseurs de Madrid en scandant « ¡No pasarán! », Lucie Aubrac ou encore Marie-Madeleine Fourcade, la seule femme qui dirigea un réseau de résistance.

Les bienfaiteurs sont avant tout des hommes dont chacun incarne une fonction au sein d'une armée, régulière ou clandestine. Dans *L'Espoir*, Malraux se livre à une classification par arme systématique : les aviateurs se partagent entre volontaires et mercenaires, tandis que les soldats sont officiers de carrière, comme le colonel Ximénès, le capitaine Hernandez et le lieutenant Moreno, ou bien volontaires dans les brigades internationales, comme Siry et Kogan. D'autres personnages du corpus sont ramenés à l'arme dans laquelle ils servent, comme le marin Jacquot dans *Les Maudru* ou les tankistes des *Noyers de l'Altenburg*. Au début du *Bataillon du ciel*, Kessel met en scène un chef exemplaire qui connaît bien ses hommes et qui les aime. En suivant les pensées du capitaine Férane, le lecteur découvre trois parachutistes dont les caractéristiques à peine ébauchées sont néanmoins bien marquées et qui tous, l'homme de main qui doit à ses allures de brute d'être appelé le Gorille, le titi parisien surnommé Paname et Carrier, le notable expatrié qui a quitté femme et enfants pour libérer le pays¹³³, ont en partage un patriotisme qui les a conduits à abandonner le confort qu'ils goûtaient pour chasser de France l'occupant allemand. Dans *L'Armée des ombres*, conformément au titre choisi par Kessel, les rôles sont bien définis également : Luc Jardie est le patron, Gerbier le chef du réseau, Jean-François l'agent de liaison et le Bison l'homme de main. La galerie de portraits qui apparaît dans *Les Cerfs-volants* met en valeur des personnages aux responsabilités semblables : Ludo est le parfait agent de liaison en raison de sa mémoire prodigieuse et Mme Julie l'agente de renseignements idéale grâce à sa couverture de comtesse choyée par l'État-major allemand.

Au sein de cette catégorie des bienfaiteurs militaires, le statut du personnage influe sur sa vision du monde. Le novice et le chef n'ont pas la même hauteur de vue sur les événements. La primeur accordée à l'un ou à l'autre est en partie liée aux conditions dans lesquelles les romans ont été écrits. C'est parce que Malraux et Kessel s'appuient sur des documents et sur de très nombreux témoignages que *L'Espoir* et *L'Armée des ombres*, œuvres polyphoniques rédigées en pleine guerre, présentent une vision surplombante de la guerre d'Espagne et de la Résistance alors qu'*Une Balle perdue* et *Les Cerfs-volants* rendent compte après coup et de façon plus modeste d'événements

¹³³ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 29-30.

voisins. Pour des raisons génétiques et diégétiques, les auteurs ne pouvaient représenter l'événement à travers les yeux et la conscience d'un personnage de novice dans les deux premiers romans car la restriction du point de vue que ce choix aurait induit aurait contrevenu à leur volonté de peser sur un conflit en cours par le biais d'un texte documenté. Les chefs y jouent donc un rôle majeur : eux seuls peuvent avoir une vision d'ensemble de la situation grâce à leur expérience et, surtout, à leur position. Leur rôle implique en effet qu'ils soient le point focal du roman : ils dévoilent ou ils recueillent des informations collectées par d'autres personnages, ce qui donne à l'œuvre une dimension chorale.

Dans les romans où les chefs sont des personnages secondaires, la conduite du récit n'est pas la même. Thélis, Dobranski, Soubabère et Gurreaz en apprennent bien moins au lecteur sur le déroulement des combats que ne le font Gerbier et le trio formé par Manuel, Magnin et Garcia parce qu'ils sont éclipsés par les néophytes Herbillon, Janek, Ludo et Alejandro, dont la vision particulière et profane est parcellaire, conformément aux codes du roman d'apprentissage¹³⁴. Comme Fabrice del Dongo se demande au début de *La Chartreuse de Parme* s'il a affaire à Waterloo à « une véritable bataille¹³⁵ », tous commencent par se faire une image trompeuse des événements : Herbillon tire sur un avion de son escadrille qu'il avait pris pour un ennemi, Janek croit que son père disparu est l'invisible Partisan Nadejda, Ludo affiche un patriotisme cocardier reposant sur la certitude que la France va écraser l'Allemagne et Alejandro craint que l'insurrection effraie la belle touriste anglaise qui au contraire s'en divertit.

Par conséquent, seuls les chefs de *L'Espoir* et de *L'Armée des ombres* donnent une vision totale du conflit dans lequel ils sont engagés : Gerbier en peignant l'action de la Résistance dans les maquis, à Paris ou à Londres, et les trois personnages de Malraux en étant au fait, sinon au cœur, du siège de l'Alcazar de Tolède, des affrontements entre Maures et brigadistes pour le contrôle de Madrid ou des combats aériens entre fascistes et républicains dans la sierra. Dans une moindre mesure, la polyphonie à l'œuvre dans *Le Bataillon du ciel* permet de multiplier les points de vue sur les théâtres d'opérations en amont et en aval du débarquement, de l'entraînement des parachutistes en Écosse à leurs premières missions sur le sol français, puis de la protection du terrain d'atterrissage qu'ils assurent à la guérilla sans pitié qu'ils mènent contre l'occupant. Dans ce roman aussi le rôle des chefs est primordial, le colonel Bouvier et le capitaine

¹³⁴ Voir ci-dessus « Romans d'apprentissage », p. 167-171.

¹³⁵ Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2014, p. 182.

Férane informant leurs hommes, et donc le lecteur, sur ce qui doit se produire dans les premières heures de la bataille.

Plusieurs cas particuliers montrent enfin que des civils font preuve d'une hauteur de vue comparable à celle des chefs. Le fait que Kersten soit très informé de la politique nazie n'a rien de surprenant étant donné qu'il est dans l'entourage du deuxième personnage du Reich. Kessel bénéficiant en outre du décalage de vingt ans entre les événements et leur mise en récit ne peut qu'adopter un point de vue surplombant sur la période et traiter autant les péripéties militaires que la vie quotidienne dans un pays occupé ou les affres de la déportation et de l'extermination. Quant à Elsa Wiener et à Gengis Cohn, c'est leur statut de victime qui les renseigne sur les avanies réservées par les nazis aux ennemis du Parti et aux Juifs. Les épreuves qu'ils ont traversées leur donnent une vision d'ensemble de ce qu'est l'Allemagne hitlérienne : Elsa est aussi renseignée qu'elle pouvait l'être sous la plume d'un romancier français en 1936 et Cohn se montre plus précis dans son évocation parce que Gary a vingt ans de recul sur les événements en 1967. Le surcroît de savoir dont l'auteur dispose explique qu'il fasse du *dibbuk* le narrateur du roman par-delà la mort.

1.2.4. Incarner un type : le bienfaiteur civil

Ces exemples montrent que la clairvoyance historique n'est pas l'apanage des chefs, de même que le rôle de bienfaiteur n'est pas réservé aux seuls auteurs d'actions militaires, comme en atteste la place réservée à l'oncle de Ludo dans *Les Cerfs-volants*. Ambroise Fleury incarne en effet le Juste car il proteste contre la rafle du Vél' d'Hiv', avant de quitter Cléry pour Le-Chambon-sur-Lignon, où son action aux côtés de la population locale pour sauver des Juifs lui vaut la déportation. À l'image de ce personnage, nombreux sont les civils dont l'implication est saluée dans le corpus. Sans revenir sur la façon dont est célébrée l'union fantasmée entre la Résistance et les différentes catégories de la population¹³⁶, il convient de s'arrêter sur l'aide que des citoyens ordinaires ont apportée à des combattants ou à des victimes. Le restaurateur étoilé Marcellin Duprat, maître du Clos Joli qui se présente comme le dépositaire de la gastronomie française en Normandie occupée dans *Les Cerfs-volants*, a une attitude plus ambiguë que celle de son ami Ambroise puisque, s'il entend « donner aux Allemands et au pays l'exemple d'un chef français qui ne capitul[e] pas¹³⁷ », le fait qu'il poursuive son activité pour marquer son refus de la défaite lui vaut la bienveillance de

¹³⁶ Voir ci-dessus « Proclamer l'union sacrée », p. 202-208.

¹³⁷ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 222.

l'occupant qui fait honneur à sa cuisine. Il ne manque cependant pas de rendre service à la Résistance en employant Ludo et en facilitant ses entrevues secrètes avec Mme Julie.

Kessel multiplie les mentions de ces personnages d'intermédiaires dans *L'Armée des ombres*. Il peint par exemple la complicité des voyageurs pour les résistants dans les gares ou dans les trains : une comtesse cache un mitrailleur anglais sous « ses jupes longues à la très ancienne mode¹³⁸ » pour le soustraire à un contrôle de papiers dans une salle d'attente sans que quiconque les dénonce, de même que personne ne bronche lorsqu'un voyageur sommé par un agent de la Gestapo de le suivre arme son revolver en feignant de ramasser son journal puis revient tranquillement à sa place en disant que l'Allemand « avait fait une erreur¹³⁹ ». À plusieurs reprises, Kessel rend également hommage aux cheminots, aux curés, aux gendarmes et aux policiers qui ont aidé la Résistance. Les premiers sont « unis et résolus », leur organisation « excellent[e] » et leur caractère « à toute épreuve »¹⁴⁰, comme René Clément entreprend de le montrer à son tour en 1946 dans *La Bataille du rail*. Il arrive que les prêtres, qui ne soutiennent pas tous Vichy, s'interposent entre un homme en fuite et des inspecteurs à sa poursuite pour peu que le fuyard se présente comme gaulliste¹⁴¹, ou que les gendarmes se montrent fidèles à leur engagement républicain, comme ce capitaine de gardes mobiles qui, ayant « prêté serment de garder la République [la garde jusque] dans le maquis¹⁴² » en n'appliquant pas l'ordre qu'il a reçu de traquer les réfractaires au STO. Les policiers enfin sont très précieux et très utiles lorsqu'ils sont, comme Leroux, attachés à la Gestapo. Ce poste stratégique lui permet en effet de renseigner la Résistance sur les méthodes de l'ennemi et le conduit à imaginer une mise en scène pour accompagner un homme aussi recherché que Gerbier en lieu sûr avec un mandat d'amener faisant office de sauf-conduit¹⁴³. Au-delà de la part de propagande que comporte ce tableau sublime de la solidarité résistante dans la France occupée, l'enjeu pour Kessel est de rendre compte de l'implication des différents corps de métier aux côtés de la Résistance. Si les personnages cités ici ne sont guère plus que des esquisses – à part Leroux, le seul qui soit doté d'un nom et qui revienne à plusieurs reprises –, leur présence dans le roman s'explique par leur caractère représentatif. C'est parce que chacun reflète un type de résistance que Kessel les fige dans leur rôle.

¹³⁸ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 132-133.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 134-135.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴² *Ibid.*, p. 144.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 207.

Chez Malraux, les bienfaiteurs civils sont souvent des bienfaitrices, dont certaines deviennent ensuite des victimes. L'hôtelière de Gramat qui prétend ne pas reconnaître l'écrivain résistant qu'elle a parfaitement identifié et auquel elle apporte plus tard les denrées qu'elle refuse aux Allemands n'est jamais menacée¹⁴⁴, mais les femmes qui sont évoquées dans les discours et dans « *Non* », la mercière qui a donné asile à un maquisard, la dactylo et la couturière qui ont caché un poste émetteur chez elles, paient de leur vie l'aide qu'elles ont apportée à la Résistance en étant fusillées ou déportées à Ravensbrück¹⁴⁵.

En créant des personnages qui incarnent des idées politiques et des types, Kessel, Malraux et Gary écrivent l'histoire sans construire pour autant des textes de circonstance car ils mêlent à la représentation des événements une réflexion sur la condition humaine. La dimension métaphysique imprègne en effet le corpus, dans la mesure où les personnages qui défendent un idéal comme ceux qui remplissent un rôle ont tous vocation à personnifier en même temps le rapport de l'homme au monde, sa place dans la guerre et son rapport à la mort et au mal. Quelles que soient leurs idées politiques, bienfaiteurs et victimes ne sauraient donc être réduits à de simples fonctions stéréotypées, à des utilités porteuses d'idées ou de valeurs abstraites : ils redoublent le questionnement existentiel posé par l'artiste saltimbanque. La plupart d'entre eux sont en outre des personnages individualisés auxquels le lecteur peut s'identifier parce qu'ils personnifient les engagements, les combats, les souffrances, les peines et les joies humaines. Le recours aux registres héroïque ou pathétique dans les textes fictionnels comme dans les textes factuels rapproche encore le lecteur des anonymes et des grands hommes aux prises avec la guerre. Même si les chefs ne sont pas les seuls personnages à manifester une hauteur de vue sur les événements qu'ils vivent, les auteurs ont pour cette figure une prédilection marquée qui s'incarne en particulier dans la personne du général de Gaulle.

¹⁴⁴ La scène revient de façon récurrente dans *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 163, 168-169, 350-351, et elle est évoquée dans *Lazare*, *op. cit.*, p. 868. Pour l'analyse de ces reprises, voir ci-dessous « Faire passer de petites coupures », p. 638-640.

¹⁴⁵ Cet ensemble de scènes aussi est récurrent : "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954 ; "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 962 ; "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 965 et 967 ; *Les chênes qu'on abat*, *op. cit.*, p. 689 et « *Non* », p. 19-22, 37-39, 104.

2. La figure du chef : le général de Gaulle

2.1. Défense et illustration du général de Gaulle

Bien qu'ils n'aient pas inféodé leur œuvre à leur engagement gaullien¹⁴⁶, Gary et Malraux n'ont cependant pas manqué de conférer à leurs textes factuels exclusivement consacrés à de Gaulle une portée militante en se réclamant du grand homme¹⁴⁷. Lorsqu'ils définissent leur rapport avec lui et, plus encore, ce que représente le gaullisme pour eux, ils procèdent en effet à une défense circonstanciée du Général. Kessel n'ayant guère écrit sur le sujet¹⁴⁸, c'est essentiellement dans *Les chênes qu'on abat...* et dans les articles recueillis sous le titre *Ode à l'homme qui fut la France*, qui font le bilan de l'action politique du Général, qu'il conviendra de commenter l'exégèse de la langue et de la pensée gaulliennes à laquelle Gary et Malraux se livrent.

2.1.1. Défense et illustration de la langue gaullienne

Puisque de Gaulle incarne la France à leurs yeux, tous deux considèrent sa façon de parler comme la langue nationale. Chacun d'eux l'appréhende en proposant sa propre définition du gaullisme. Au moment où il aborde la création de l'U.N.R. en 1958, Serge Berstein note que le terme est difficile à cerner car il a plusieurs acceptions qui ne sont d'ailleurs pas toutes incompatibles :

[...] s'agit-il du gaullisme de la Résistance, de celui du RPF, du gaullisme parlementaire des Républicains sociaux, de la fidélité inconditionnelle à la personne du Général ou de la volonté de défense acharnée de l'Algérie française¹⁴⁹ ?

Gary a pleinement conscience de la polysémie d'un mot qui désigne à la fois l'action d'un homme et celle de ses partisans, en temps de guerre comme à la Chambre, pendant trois décennies. C'est pourquoi il ne peut répondre précisément quand on lui demande à quel moment il est devenu gaulliste :

¹⁴⁶ Voir ci-dessus « Kessel, Malraux et Gary, écrivains engagés ? », p. 225-226.

¹⁴⁷ Cette portée militante est nettement moins perceptible dans les textes fictionnels où Malraux et Gary évoquent le général de Gaulle. Ces textes seront analysés dans un second temps : voir ci-dessous « Mettre de Gaulle et le gaullisme en fiction », p. 420-436.

¹⁴⁸ Il arrive à Kessel de mentionner de Gaulle dans des articles où il raconte la vie des Français libres, mais il évoque exclusivement et toujours brièvement l'initiateur de la Résistance, le « général inconnu qui parlait de Londres » (« Le fusillé », dans *Tous n'étaient pas des anges* [1963], Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 165), l'« émigré numéro un et le premier résistant de France » (« Les Français de Londres », *op. cit.*, p. 123). Kessel ne parle que de l'homme, jamais du gaullisme. Il est un peu plus disert quand, à la fin d'un long entretien accordé à *L'Express*, il évoque la politique menée par le président de Gaulle en Israël et la façon dont il a mis fin à la guerre d'Algérie, avant de conclure qu'il est moins triste de son départ que de « la manière dont la légende dorée s'est terminée » (*L'Express*, 26 mai-1^{er} juin 1969, p. 173).

¹⁴⁹ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 238.

Gaulliste, mon cher ami... gaulliste ! Qu'est-ce que ça veut dire ? U.D.R. ? euh... R.P.F. ? euh... France libre ? Réactionnaire ? Néo-fasciste ? Socialiste ? euh... ! qu'est-ce que ça veut dire ? Vous voulez m'expliquer ?! Je vous répondrai quand vous me direz de quoi il s'agit¹⁵⁰ ...

La juxtaposition de ces différents sens mêle aux appellations objectives attachées aux partis fondés par de Gaulle les définitions subjectives données par ses partisans et ses adversaires. Refusant d'être assigné à une quelconque appartenance politique, Gary ne conçoit le gaullisme que comme une fidélité à ce que représente celui qui lui a donné son nom :

[...] je suis un « gaulliste inconditionnel ». [...] je tiens à donner ici la définition de « gaulliste inconditionnel » à laquelle je me suis efforcé de demeurer fidèle depuis juin 1940. Un « gaulliste inconditionnel » est un homme qui s'est fait une certaine idée du général de Gaulle, comme le général de Gaulle « se fait une certaine idée de la France ». [...] Il s'agit donc bien plus d'une fidélité du général de Gaulle qu'au général de Gaulle. Fidélité à quoi ? À une « certaine idée de la France », justement, qu'il avait présentée aux Français libres bien avant de l'avoir formulée dès les premières lignes de ses Mémoires [...] – « la madone des fresques, la princesse de légendes¹⁵¹ » [...].

L'inconditionnalité du gaullisme de Gary tient moins à son attachement personnel à de Gaulle qu'à la fidélité de celui-ci aux valeurs qu'il a défendues depuis le premier jour. Gary le dit encore dans *La nuit sera calme* : ce n'est pas lui qui est resté fidèle à de Gaulle, c'est de Gaulle qui n'a jamais trahi les Français libres, « en ce sens qu'il est resté fidèle à l'idée [qu'ils se sont] faite de lui en 1940¹⁵² ». Le Général n'ayant cessé à ses yeux d'incarner un idéal, le gaullisme ne saurait se réduire à une ligne politique. Fidèle à la fidélité du général de Gaulle, Gary ramène donc le gaullisme à ce qui fut sa première expression, alors pure et sans mélange selon lui, celle de la France libre. Malraux remonte à la même origine, en lui conférant une dimension mystique :

Ce que nous avons si souvent entendu appeler inconditionnel [...], c'était l'irrationnel. Il existe une éloquence des actes, qui n'est point celle de la parole, bien qu'elle la suscite souvent ; l'appel du 18 Juin lui appartient. Et même une mystérieuse action sur le monde, étrangère à la politique¹⁵³.

¹⁵⁰ *Visages de cinéma*, entretien de Bernard Gesbert avec Romain Gary, 1972. Cité par Paul Audi au début de la postface d'*Ode à l'homme qui fut la France*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵¹ Romain Gary, « Gaulliste inconditionnel », *Le Monde*, 23-24 juin 1968, p. 6.

¹⁵² Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵³ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 591-592.

Quoiqu'elle se veuille essentiellement éthique, l'inconditionnalité de Gary n'en est pas moins politique que celle de Malraux – qui renvoie ironiquement les communistes à « la soumission à Staline et à ses tribunaux [...] tout à fait conditionnelle¹⁵⁴ » –, puisqu'elle s'approprie une accusation injurieuse pour en détourner le sens. Contrairement à l'ancien ministre cependant, Gary ne vise pas seulement les communistes : il se distingue aussi et peut-être surtout de ces gaullistes dont le rôle se borne à fournir au R.P.F. puis à l'U.N.R. et à l'U.D.R.¹⁵⁵ une majorité parlementaire. Pour lui, est gaulliste inconditionnel celui qui s'attache au chef de la France libre, par fidélité au souvenir du combat mené dans la Résistance au nom de valeurs universelles, et non un de ces godillots dont on attend qu'il ratifie la politique menée par le gaullisme de gouvernement si éloigné de l'idéal des années 1940. Comme il partage l'aversion du Général pour les professionnels de la politique, Gary revendique de n'avoir pas voulu « passer [du] gaullisme [...] de la France libre et de la Résistance [au] gaullisme politique, qui [lui] a toujours été indifférent¹⁵⁶ ». Malraux voit également dans le fait de ne s'être « jamais fait élire » la preuve de sa loyauté, ce qui ferait de lui un « gaulliste symbolique »¹⁵⁷. L'adjectif n'est admissible que s'il est pris en son sens étymologique, le gaullisme de Malraux relevant, comme celui de Gary, de la foi. À ce titre, les charges successives occupées par Malraux auprès du général de Gaulle l'ont conduit à en écrire le credo¹⁵⁸. Il n'est donc pas surprenant qu'il lui confère une dimension providentielle dans "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" :

[...] voir dans l'unité de la Résistance le moyen capital du combat pour l'unité de la nation, c'était peut-être affirmer ce qu'on a, depuis, appelé le gaullisme. C'était certainement proclamer la survie de la France¹⁵⁹.

Le propos n'est pas dénué de ce que Catherine Costentin appelle les « ruses de l'épidictique » parce qu'il présente « une lecture orientée de l'histoire »¹⁶⁰. L'ordre des propositions et la gradation entre les adverbes *peut-être* et *certainement* posent en effet

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Le Rassemblement du Peuple Français (1947-1953) était un parti d'opposition à la IV^e République. L'Union pour la Nouvelle République (1958-1967) et l'Union des Démocrates pour la République (1967-1976) ont soutenu la politique menée par le général de Gaulle revenu au pouvoir.

¹⁵⁶ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 631.

¹⁵⁸ Malraux a été ministre de l'Information dans le gouvernement de Gaulle (1945-1946) avant d'être délégué à la propagande du R.P.F. de 1946 à 1953. Gary, lui a été, conseiller auprès du ministre de l'Information Georges Gorse (1967-1968).

¹⁵⁹ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 951.

¹⁶⁰ Catherine Costentin, « Malraux et les enjeux de la rhétorique épictique : discours à l'occasion du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon », dans Yves Moraud (dir.), *Ordre et désordre : schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*, Crozon, Les Éditions Buissonnières, 2005, p. 143-144.

une équivalence discutable entre l'argument pragmatique qui consiste à faire de l'unité de la Résistance l'explication de sa victoire et l'argument idéologique qui assimile la survie de la France au gaullisme, comme si celle-là n'avait dépendu que de celui-ci. Comme si, surtout, le gaullisme était encore, au moment du discours en 1964, le rempart contre la désagrégation de la nation après le conflit algérien aux allures de guerre civile. L'orateur joue ici pleinement son rôle de ministre, au sens religieux du terme, l'évangile selon Malraux rappelant la légitimité historique du gaullisme pour susciter l'union politique ou, pour le dire en termes gaulliens, le rassemblement. Comme la parole gaullienne, le verbe malrucien ne prétend pas relever d'un « abus sophistique, mais d'un désir de contagion visionnaire¹⁶¹ » dont le but est de convaincre les Français qu'ils doivent s'unir sous la bannière du chef pour reconduire l'œuvre de la Résistance afin de préserver la grandeur de la France.

Dans *Les chênes qu'on abat...*, Malraux assume le rôle central qu'il joue dans le catéchisme gaullien en faisant dire à de Gaulle : « C'est vous qui avez imposé le mot gaullisme, non¹⁶² ? » Bien que la question soit posée « avec un peu d'ironie¹⁶³ » et bien que l'auteur précise plus loin que « [l]es Français – et non pas [lui], malgré la boutade du Général – ont inventé le mot gaulliste¹⁶⁴ », c'est l'occasion pour lui de définir ce qu'il entend par ce terme. Malraux se fait alors l'apôtre du général de Gaulle en se livrant à une exégèse de la langue gaullienne et des grands principes au fondement de son action. Sa première réponse associe en effet deux préoccupations qui ont constamment orienté la politique du Général :

Pendant la Résistance, [le gaullisme est] quelque chose comme : les passions politiques au service de la France, en opposition à la France au service des passions de droite ou de gauche. Ensuite, un sentiment. Le sentiment que [les] motifs [du Général], bons ou mauvais, *n'étaient pas ceux des politiciens*¹⁶⁵.

L'opposition présentée sous forme de chiasme dans la première phrase montre le retournement que de Gaulle est censé avoir opéré dans la pratique du pouvoir en plaçant la défense de l'intérêt supérieur de la France au-dessus des querelles partisans, de sorte que le gaullisme n'aurait rien de commun avec l'action des politiciens car il a l'ambition de rassembler et non de diviser. Pour cette raison, Malraux approuve la lutte du Général contre le régime des partis, dont il énumère les défauts : « faiblesse »,

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶² André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 629.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 663.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 629. C'est lui qui souligne.

« irresponsabilité », « obligation d'élever le compromis au rang de technique de gouvernement », « succession [dramatique] des gouvernements » et « incapacité de faire la paix comme de faire la guerre »¹⁶⁶. Pour prouver que le gaullisme n'est pas un mouvement politique de plus, Malraux avance que « le fait gaulliste et les doctrines ne sont pas de même nature¹⁶⁷ » parce que, le 18 juin 1940, de Gaulle n'a pas fait reposer la liberté et le Salut public sur l'Action française ou sur le Parti communiste mais sur la poursuite des combats au nom d'un patriotisme qui ne se confondait pas avec le chauvinisme. En renvoyant ainsi dos à dos les doctrines, Malraux entreprend d'invalider l'accusation de fascisme portée à l'encontre du général de Gaulle et il place le gaullisme sur le terrain de l'action concrète non dogmatique. C'est pourquoi selon lui, à la fin de la guerre, « la 2^e D.B. exprimait le gaullisme mieux qu'aucun texte doctrinal¹⁶⁸ ». L'écrivain feint pourtant d'ignorer qu'il contribue à propager le dogme gaullien que le Général a lui-même forgé dans ses discours et dans ses mémoires. Son refus d'appréhender le gaullisme selon le prisme politique, à l'image de Gary qui écrit qu'il relève pour lui « d'une métaphysique plutôt que d'une idéologie¹⁶⁹ », n'est donc pas entièrement légitime car tous deux négligent le fait que de Gaulle a agi en homme d'État soucieux d'imposer ses vues dès les années 1940. Le Général n'est certes pas un doctrinaire au sens où Maurras et Marx l'ont été pour l'Action française et le Parti communiste, mais il exprime très nettement sa conception du bon gouvernement en en faisant une mystique répondant à de grands principes. La dimension messianique du gaullisme s'exprime avant tout dans la notion de rassemblement qui, d'après Malraux, a « désinfecté le patriotisme¹⁷⁰ » en en expurgeant la haine et le racisme propres aux Ligues d'extrême droite : au nationalisme et à l'exclusion, que celles-ci prônaient pendant l'entre-deux-guerres, le gaullisme a opposé le patriotisme et le rassemblement. L'auteur des *Chênes qu'on abat* rappelle que « rassembler fut pour le général de Gaulle l'un des mots les plus lourds après celui de patrie¹⁷¹ », ce qui revient à en faire des quasi-synonymes, le Général ayant toujours prétendu servir la France en réalisant l'union de ses citoyens, dans la guerre comme dans la paix.

Pour l'ancien ministre, cette noble tâche comporte une part métaphysique qui rapproche de Gaulle de l'artiste saltimbanque parce que pour l'un comme pour l'autre

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 667-668.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 663.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 665.

¹⁶⁹ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁰ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 665.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 666.

« [L]es buts les plus dignes d'être visés sont ceux que l'on n'atteint jamais¹⁷² ». Le caractère utopique du gaullisme en ferait par conséquent un moyen d'élever l'homme et de susciter en lui le souci de la grandeur, cet autre pilier de l'idéal gaullien. Gary ne dit pas autre chose lorsque, assimilant « ce que de Gaulle appelait “la grandeur de la France” » à ce que ses lecteurs de *Life* appellent « “le rêve américain” », il la définit comme « une foi [...] en la capacité de l'homme à se transcender, à s'élever au-dessus de lui-même et à étendre son règne »¹⁷³. Le lexique religieux semble n'avoir ici d'autre fonction que de peindre de Gaulle en conquérant de l'impossible et en prédicateur car, comme l'écrit Malraux, si « la foi n'a pas qu'un sens religieux¹⁷⁴ », « [t]oute foi qui implique une vocation, au service du Christ ou de la France, est puissamment contagieuse¹⁷⁵ ». Les deux écrivains s'accordent à voir dans la foi gaullienne en la grandeur de la France une quête métaphysique et une conversion qui conduit les Français à s'affranchir autant que possible des limites de la condition humaine.

À l'image de la contagion utilisée par Malraux répond la description plus prosaïque de Gary : « La stratégie consistait à toujours viser le maximum, aussi haut et aussi loin que possible, avec l'espoir pratique et astucieux qu'il soutirerait de nous au moins un minimum¹⁷⁶. » Ambitieuse et pragmatique, la vision gaullienne est efficace puisqu'elle aboutit à une élévation spirituelle. Par conséquent, Gary explique à son public américain qu'il ne doit pas confondre la grandeur de la France célébrée par le général de Gaulle avec une volonté de puissance qui se traduirait par « l'emploi de la force en tant qu'instrument politique¹⁷⁷ ». Lorsque le consul de France en poste à Los Angeles publie cette mise au point, il entend rassurer l'opinion américaine sur les visées hégémoniques prêtées à la France dans le contexte de l'année 1958 qui vit d'abord le général de Gaulle accéder au pouvoir à la faveur de ce que Pierre Mendès France appela, lors du vote qui investit l'homme de Colombey président du Conseil le 1^{er} juin 1958, un « chantage à la guerre civile et [...] la menace d'un coup de force contre les représentants du peuple¹⁷⁸ », puis les Français adopter une nouvelle constitution conférant au président de la République des pouvoirs étendus alors que la

¹⁷² *Ibid.* Sur le saltimbanque, voir ci-dessus « Autoportrait de l'artiste en saltimbanque », p. 371-377.

¹⁷³ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁷⁴ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 586.

¹⁷⁵ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 41-42. Cette phrase de l'édition originale a été supprimée par Malraux dans l'édition définitive. Pour l'analyse des différents états des textes du corpus, voir ci-dessous « Supprimer », p. 702-717, et « Ajouter », p. 717-738.

¹⁷⁶ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁷ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁸ Cité par Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », Paris, Le Seuil, 2010 [1985], p. 495.

guerre d'Algérie s'intensifiait, ce qui fit craindre au monde que la France eût porté à sa tête un autocrate qui, non content de vouloir conserver ses colonies, cherchait à mener une politique expansionniste. Le diplomate se charge donc, en employant les mots mêmes du général de Gaulle, de contester les accusations « d'impérialisme, de colonialisme et de fascisme¹⁷⁹ » que n'ont pas manqué de susciter les événements consécutifs à sa prise de pouvoir. Citer l'incipit des *Mémoires de guerre* pour définir la grandeur ne revient pas seulement à se faire le porte-voix du Général. Gary se livre à une véritable explication de texte en appliquant le passage à la situation politique de l'année écoulée :

[...] si la France doit apparaître aux yeux du monde comme la « princesse des contes » et la « madone aux fresques des murs », il est bien évident qu'il lui faut échapper à tout reproche, qu'il lui faut convaincre et attirer par son seul rayonnement, et non pas conquérir par l'exercice de la force¹⁸⁰.

En procédant ainsi, Gary renvoie à l'image de la France éternelle, patrie des Lumières et des Droits de l'Homme, dont la seule mission et les seules armes sont d'ordre spirituel. Surtout, l'écrivain affirme en creux que de Gaulle est revenu au pouvoir par la seule force du verbe car c'est son « rayonnement » et sa capacité à « convaincre » qui lui ont permis d'apparaître comme le seul homme à pouvoir sauver la France de la guerre civile, ses trois prises de parole de la seconde quinzaine de mai¹⁸¹ lui ayant conféré plus d'aura que le coup de main du 13 mai 1958 qui aboutit à la prise du Gouvernement général d'Alger après que la manifestation qui visait notamment à contester l'investiture de Pierre Pflimlin à la présidence du Conseil eut dégénéré.

Dans ce contexte, la parole gaullienne se présente comme une vérité révélée que les apôtres Gary et Malraux se chargent de propager et d'explicitier. Si le caractère exégétique de leurs textes traduit une vision métaphysique de l'homme et une conception mystique de la France, le lexique religieux qu'ils emploient ne saurait passer pour uniquement métaphorique car c'est lui qui, en dépit de leurs dénégations, dessine les contours de la doctrine gaulliste. La langue gaullienne a beau se défendre d'être politicienne, elle est assurément politique. Elle est même doctrinale, au sens où elle

¹⁷⁹ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Le 15 mai, le général de Gaulle se déclare prêt à « assumer les pouvoirs de la République », contestant ainsi la légitimité du pouvoir en place. Le 19, il organise une conférence de presse au cours de laquelle il s'emploie à rassurer le pays en affirmant que, à 67 ans, il n'a pas l'intention de commencer « une carrière de dictateur ». Le 27 enfin, après avoir rencontré le président du Conseil, Pierre Pflimlin, dans la nuit, il déclare avoir « entamé le processus régulier nécessaire à l'établissement d'un gouvernement républicain », parlant comme s'il détenait de fait l'autorité légale.

érige des idées – le patriotisme, le rassemblement, la grandeur – en principes politiques qui, bien qu'ils n'aient pas la dimension idéologique du nationalisme ou du marxisme, ont une portée dogmatique, dans la mesure où ils établissent un canon sur lequel repose l'action gaullienne.

2.1.2. Défense et illustration de l'action gaullienne

La réfutation systématique de l'accusation récurrente de fascisme à l'encontre du général de Gaulle fait partie intégrante du plaidoyer en faveur de l'action gaullienne mais elle ne repose pas seulement sur la reprise des mots du grand homme. Malraux et Gary la disqualifient également en reprenant les termes mêmes employés par les adversaires du Général : le premier rappelle qu'il a été tenu « pour un réactionnaire [ou] pour un chef de paras¹⁸² » et le second note qu'« il a été décrit tour à tour comme un autocrate, un dictateur en puissance [et] un réactionnaire¹⁸³ ». Pour l'antimémorialiste, ces attaques ne sont que des « caricatures¹⁸⁴ » prouvant que les détracteurs de De Gaulle déforment la réalité pour lui substituer une vision fantasmée. Comme Gary, Malraux assortit ces désignations qu'il estime calomnieuses d'indices de virtualité pour montrer qu'elles sont infondées. La mise à distance des accusations ressort dans toutes les expressions marquant le caractère imaginaire de la tyrannie exercée par le Général : puisqu'il n'est un dictateur qu'« en puissance », ses ennemis n'ont pu décrire qu'« un futur-fascisme¹⁸⁵ ». Malraux se gausse de ce « fascisme pour demain¹⁸⁶ » qui relève selon lui de l'aveuglement idéologique : si de Gaulle « aurait dû être un chef de Légion, ou un patriote traditionnel, ou un dictateur, ou un fasciste, [c'est] parce que les catégories connues sont longtemps plus fortes que l'évidence¹⁸⁷ ». Le conditionnel ici, les adjectifs et les locutions adjectives là, ont pour but d'attester que les visées dictatoriales prêtées au Général n'ont jamais été réalisées. Serge Bernstein explique pourtant que les craintes manifestées à plusieurs reprises par les tenants de la démocratie parlementaire reposaient sur le fait que la conception gaullienne du pouvoir était très éloignée de la tradition républicaine en vigueur depuis la naissance de la III^e République.

Dès juin 1940 et pendant toute la guerre, de Gaulle a suscité l'opposition républicaine d'une partie de la Résistance française à Londres ainsi que la méfiance de

¹⁸² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸³ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁴ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸⁵ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 670.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 675.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 665. C'est lui qui souligne.

Churchill et la franche hostilité de Roosevelt. Il a donc dû donner des gages aux Alliés pour lever les réserves à son endroit. Pour fédérer les mouvements de résistance et pour prouver sa représentativité, de Gaulle intégra les chefs de partis au Conseil National de la Résistance en 1943, avant de créer une Assemblée consultative à Alger qu'il chargea de ressusciter les institutions représentatives françaises bien qu'il ne lui donnât qu'un « rôle décoratif », respectant ainsi « les formes du parlementarisme, non son esprit »¹⁸⁸. À la Libération, de Gaulle échoua à imposer le modèle républicain qu'il entendait mettre en place car, si les Français approuvèrent la nécessité de rédiger la Constitution d'une IV^e République et l'idée de limiter les pouvoirs de la Constituante, la Constitution finalement adoptée reconduisit le régime parlementaire que le Général souhaitait voir remplacé par un régime présidentiel. Pendant toute cette période de gestation institutionnelle, le recours au référendum, « procédure inédite dans le système républicain et qu'ont seuls utilisée les deux régimes impériaux¹⁸⁹ », scandalisa les forces politiques qui estimèrent que le chef du Gouvernement Provisoire de la République Française bafouait les principes fondamentaux de la démocratie parlementaire, alors que de Gaulle voyait dans cette forme de démocratie directe l'expression de la souveraineté du peuple enfin débarrassé de ses délégués.

La façon dont le Général organisa ensuite le R.P.F. n'était pas de nature à rassurer les acteurs de la démocratie parlementaire. Ordonné selon « une chaîne de commandement de type militaire où seul le chef décide », le Rassemblement avait tout du « parti-armée organisé pour porter son chef au pouvoir »¹⁹⁰ pour Berstein, qui utilise la même image pour présenter la conduite de l'État au moment où de Gaulle présidait la V^e République qu'il avait fondée : « Le président-commandant en chef définit la stratégie, le Premier ministre-chef d'état-major la traduit en mesure concrètes, ministres et hauts-fonctionnaires-officiers font exécuter celles-ci¹⁹¹. » Par conséquent, la chaîne de commandement militaire exclut les parlementaires et les partis politiques. De cela, Malraux et Gary conviennent volontiers en utilisant eux-mêmes des métaphores militaires pour décrire l'action politique de De Gaulle. Le premier compare le président clairvoyant qui a su modeler un État efficace à l'officier visionnaire qui s'était passionné pour « l'emploi des divisions blindées ». En disant que de Gaulle « a écrit [l'histoire] de l'armée française »¹⁹², Malraux suggère qu'il a également écrit celle de l'État moderne. Gary affirme quant à lui que le Général gouverne en stratège comme il

¹⁸⁸ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, op. cit., p. 66.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹² André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, op. cit., p. 674.

commanderait sur le front : « La droite et la gauche constituent simplement à ses yeux les deux ailes des forces de la nation, et il fera manœuvrer les deux pour atteindre son objectif – à savoir, bien entendu, la grandeur de la France¹⁹³. » En mêlant les images militaires et les considérations politiques, les deux écrivains assurent que la conduite de l'État par un militaire peut être démocratique.

Pour l'un comme pour l'autre, les accusations de césarisme ne tiennent donc pas face à la nécessité de rassembler pour conduire le pays, comme au temps de la Résistance. C'est d'ailleurs pourquoi Malraux et Gary rapprochent le chef de la France libre de l'homme qui apparut comme le seul recours possible en 1958 pour sauver le pays du chaos. Pour Malraux, « c'est le général de la Libération, non le président du R.P.F., qui revint en 1958¹⁹⁴ », c'est-à-dire l'homme providentiel qui avait déjà sauvé la France une fois plutôt que le chef de parti qui avait finalement intégré le jeu politique après la guerre. Loin d'être une manœuvre de basse politique pour revenir au pouvoir, son retour serait un nouvel acte désintéressé pour sauver la patrie en danger. Gary dramatise encore davantage l'évocation des conditions du retour du Général : « de Gaulle eut à assister, à deux reprises au cours de son existence, à ce triste spectacle : le naufrage des vaisseaux de la République avec, à leur tête, un personnage dénué de toute vigueur¹⁹⁵ ». La métaphore du naufrage fait du général de Gaulle un nouveau Sauveur dont seul le retour à la barre du pays pourrait remettre celui-ci à flot. La comparaison des deux événements contribue à établir le mythe du « recours choisi d'avance¹⁹⁶ » que de Gaulle lui-même s'est employé à forger avant même la parution en 1959 du troisième tome de ses *Mémoires de guerre* dont le titre, *Le Salut*, désigne les années 1944-1946 en même temps qu'il semble s'appliquer à l'année écoulée.

Dans sa biographie du Général, lorsqu'il évoque la période qui suivit la fin à la représentation parlementaire du R.P.F., à partir de 1953, Jean Lacouture parle d'une « solitude [...] très peuplée, [d'une] retraite [...] riche en activités publiques et [d'un] "ermite" ne négligea[n]t pas les affaires du monde¹⁹⁷ ». Il raconte par exemple que de Gaulle espéra revenir au pouvoir après Diên Biên Phû en annonçant sa venue sous l'Arc de Triomphe le 9 mai 1954, sans bénéficier du soutien massif du peuple français sur lequel il comptait¹⁹⁸. La période que l'histoire a retenue sous le nom de « traversée

¹⁹³ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁴ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 667.

¹⁹⁵ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁶ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. Le Salut (1944-1946)* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 872. Cité par Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹⁷ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 400.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 406-407.

du désert » – qui dura cinq ans et non douze, comme l’écrit Gary en omettant les années 1947-1953 destinées à ramener de Gaulle au pouvoir au temps du R.P.F.¹⁹⁹ – a donc été marquée par ce que Berstein appelle « une véritable stratégie du recours²⁰⁰ », même si les témoignages de Jacques Soustelle ou de Jacques Foccart rapportés par Lacouture montrent que de Gaulle éprouva jusqu’à ses fidèles les plus convaincus de son retour en prétendant qu’il ne reviendrait jamais²⁰¹. L’ancien chef du G.P.R.F. occupa cependant le terrain politique tout en paraissant l’avoir quitté. Non content de publier régulièrement les trois volumes de ses *Mémoires de guerre – L’Appel* (1954), *L’Unité* (1956), *Le Salut* (1959) –, il multiplia les voyages dans les territoires d’outre-mer où il fut acclamé et il ne cessa de discuter de la situation politique avec son chef de cabinet et de recevoir, au siège du R.P.F. de la rue de Solferino comme à Colombey où il jouait les reclus, tous ceux qui lui demandaient audience.

Dans ces conditions, lier son retour aux affaires à la ruine d’un pays qu’il était destiné à redresser relève de l’interprétation téléologique. Malraux déclare que le Général avait retrouvé « son caractère mythique » lorsque les parlementaires lui confièrent le soin de régler la crise algérienne, de sorte que « [c]e n’était pas leur élu qui partait pour Alger : c’était le seul homme que les Algériens et l’armée eussent accepté d’entendre, sinon d’écouter », rien moins que le « “suprême recours” »²⁰². Gary n’est pas en reste qui se fonde encore sur l’incipit des *Mémoires de guerre* pour associer à celui du pays le sort du général de Gaulle. Après avoir mentionné la débâcle française en Indochine, le diplomate déplore que la guerre civile et la révolte armée en Algérie aient jeté « une ombre de déshonneur sur la face de la “princesse des contes” », avant de conclure : « De Gaulle semblait à jamais condamné à devoir attendre la ruine de la France »²⁰³. Les deux auteurs accréditent ainsi le mythe de l’homme providentiel appelé à secourir le pays chaque fois qu’il est menacé, le seul « qui pût [...] réconcilier tout ce qui se sentait indigné, frustré et désespéré en France, avec tout ce qui était

¹⁹⁹ « La tragédie personnelle dont Charles de Gaulle souffrit pendant ces douze dernières années réside en vérité dans le fait qu’il prit clairement conscience que son retour à la barre du pays ne pouvait avoir lieu qu’au terme de la destruction complète de tout ce qu’il aimait. » (Romain Gary, « L’homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 31).

²⁰⁰ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 176.

²⁰¹ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 432.

²⁰² André Malraux, *Les chênes qu’on abat...*, *op. cit.*, p. 668. Malraux cite, en l’appliquant au Général et non à l’arme blindée dont celui-ci parlait, la lettre que de Gaulle avait adressée au président du Conseil Paul Reynaud le 3 juin 1940 pour demander que lui soit confié le commandement d’un corps cuirassé, seul capable d’inverser le cours de la guerre selon lui. Voir Charles de Gaulle, *Lettres, notes et carnets, 1905-1941*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 938-939.

²⁰³ Romain Gary, « L’homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 32.

profondément attaché à la tradition républicaine de respect envers la légalité²⁰⁴ », écrit encore Gary.

Faire de De Gaulle un nouveau Cincinnatus placé en réserve de la République, c'est oublier cependant qu'il ne fut pas aussi passif, aussi résigné et aussi sublime que les textes veulent le faire croire et qu'il était bien près de s'affranchir de la légalité pour parvenir à ses fins. Lorsque Gary soutient que le Général ne dut son rappel au pouvoir qu'à « des partisans insoumis » dont il fait les dignes héritiers de « la noble insubordination de De Gaulle en 1940 »²⁰⁵, il réalise un coup de force rhétorique pour justifier le coup de main politico-militaire du printemps 1958. Historiens et biographe s'accordent en effet à reconnaître la maestria avec laquelle de Gaulle profita, en stratège habile et pragmatique, de la crise ouverte par la démission du gouvernement Gaillard le 15 avril. Pour René Rémond, la « crise parlementaire » engagée à cette date se mua en une « crise de régime » le 13 mai, puis en un « drame national » qui menaça l'intégrité du pays²⁰⁶. Après la prise du Gouvernement général d'Alger par les insurgés le 13 mai, le pouvoir régulier à Paris faisait face à un pouvoir de type insurrectionnel, ce qui impliquait « un double péril : guerre civile, dictature militaire²⁰⁷ ». En prenant l'initiative de déclarer, le 15 mai, qu'il était prêt à « assumer les pouvoirs de la République », de Gaulle s'érigea en « pouvoir moral », le seul capable de dénouer l'opposition irréconciliable entre le « pouvoir légal » et le « pouvoir de fait »²⁰⁸. La crise parlementaire qui découla de la chute du gouvernement Gaillard révéla la faiblesse du régime et rendit propices les menées des factieux qui se préparaient et dont de Gaulle ne pouvait ignorer l'existence. Sur ce dernier point, les commentateurs sont unanimes : Jean Touchard écrit que le Général était « très bien informé des agissements des uns et des autres et [qu']il n'a clairement découragé personne²⁰⁹ », et Jean Lacouture affirme que « l'ample machination civile et militaire qui [s'est opérée] en son nom, d'Alger à Paris [a été orchestrée] non sous ses directives, mais non sans qu'il en soit informé²¹⁰ ». Contrairement à ce que de Gaulle sous-entend dans ses mémoires²¹¹, on conçoit mal que

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁰⁶ René Rémond, *1958. Le retour de De Gaulle*, Paris, Éditions Complexe, 1998 [initialement paru sous le titre *Le retour de De Gaulle*, 1983], p. 55 et 62.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁹ Jean Touchard, *Le gaullisme (1940-1969)*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1978, p. 163.

²¹⁰ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 466.

²¹¹ Dans ses *Mémoires d'espoir*, de Gaulle affirme n'avoir été « mêlé d'aucune façon ni à l'agitation locale, ni au mouvement militaire, ni aux projets politiques » qui se sont manifestés à Alger en mai 1958. Il ajoute : « Il est vrai que deux ou trois personnages entrepreneurs, qui avaient participé à mon action au temps où j'en exerçais une, séjournèrent en Algérie pour répandre l'idée qu'il faudrait bien un jour me charger du salut public. Mais ils le faisaient en dehors de mon aval et sans m'avoir même consulté »

personne ne lui ait rendu compte ni des initiatives de ses partisans, ni de l'opération « Résurrection », ni de l'agitation de l'armée, et ce d'autant moins qu'il choisit sagement le moment et la façon d'intervenir lui-même. Après sa déclaration du 15 mai, le Général organisa une conférence de presse pour dire qu'il n'avait aucune intention de commencer « une carrière de dictateur » à 67 ans et le 27 il publia une nouvelle déclaration dans laquelle il disait avoir « entamé le processus régulier nécessaire à l'établissement d'un gouvernement républicain ». Par ces trois prises de parole, de Gaulle s'est progressivement construit, comme il l'avait fait en 1940, une légitimité par la force du langage, puisqu'il finit par parler comme s'il incarnait déjà l'autorité légale.

Cette présentation conjointe des événements et des propos du général de Gaulle invite à évaluer la stratégie du reclus de Colombey. Comme l'écrit Touchard : « Le général, selon une technique éprouvée, [tint] à ne pas s'engager trop tôt et à pouvoir, soit ignorer ou désavouer des initiatives inconsidérées, soit profiter au grand jour de la situation créée par ces initiatives²¹² ». S'adapter à la situation pour peser sur les événements impliquait donc qu'il fût informé de ce qui se préparait. Il est inconcevable qu'il n'ait pas su que le bruit de l'arrivée des parachutistes à Paris courait dès le 17 mai, comme il ne pouvait pas ne pas avoir été informé – sinon avoir donné son aval à ce voyage – qu'Arlette de La Loyère, « une très proche collaboratrice d'Olivier Guichard », son propre chef de cabinet, fut envoyée à Alger le 21 mai, « peut-être pour gagner du temps et éviter un lancer de parachutistes sur la région parisienne », en tout cas pour prendre « des contacts en vue d'une opération sur la Corse »²¹³. Trois jours plus tard, le 24 mai, des parachutistes débarquèrent sur l'île qui rallia l'insurrection, ce qui rendait plus imminent le déclenchement de l'opération « Résurrection », qui devait aboutir à la prise des points stratégiques par l'armée, à Paris et dans les grandes villes de la métropole. Touchard, Berstein et Lacouture rapportent que, le 28 mai, de Gaulle s'entretint avec le général Dulac, envoyé à Colombey par le général Salan qui détenait alors les pouvoirs civils et militaires à Alger, et qu'il lui donna son accord pour déclencher l'opération si bon le lui semblait, alors même qu'il venait d'annoncer la veille avoir entrepris un « processus régulier »²¹⁴. Pour Lacouture, cette rencontre est décisive : de Gaulle « se li[a] ainsi à l'entreprise, car s'il avait vraiment voulu en

(Charles de Gaulle, *Mémoires d'espoir*, Paris, Plon, 1970, p. 21. Cité par Jean Touchard, *Le gaullisme (1940-1969)*, op. cit., p. 153).

²¹² Jean Touchard, *Le gaullisme (1940-1969)*, op. cit., p. 152.

²¹³ *Ibid.*, p. 157.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 159-160. Voir aussi Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, op. cit., p. 212 et Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », op. cit., p. 479-481.

interdire jusqu'à l'idée, un message précis à Salan d'une part et à Delbecque [qui dirigeait l'antenne gaulliste d'Alger] d'autre part aurait suffi²¹⁵ ». Les propos du Général, rapportés par Lacouture et par Berstein, révèlent les intentions qui ont présidé à sa stratégie dans cette crise :

Je ne veux pas apparaître tout de suite, pour ne pas sembler revenir du seul fait de cette action de force. Après quelques jours, je veux être appelé comme un arbitre venant à la demande de tout le monde, prendre la direction du pays pour lui épargner des déchirements inutiles. Il faut que j'apparaisse comme l'homme de la réconciliation et non comme le champion d'une des factions en train de s'affronter²¹⁶.

Fidèle à sa conception du pouvoir, de Gaulle entendait rassembler ses concitoyens sous son nom en se plaçant au-dessus des forces en présence, mais il construisit sa posture de recours prévu d'avance sans attendre qu'on le sollicite pour sauver le pays. Lacouture ne cache pas son admiration pour la « virtuosité supérieure » et la « maîtrise incomparable » avec lesquelles, en ces journées explosives, « de Gaulle décid[a], manipul[a] et n'us[a] de la force qu'en jeteur de sorts, soucieux de garder les mains propres »²¹⁷, adoptant « une stratégie typiquement gaullienne, fondée sur l'illusion, la pression psychologique et le discours²¹⁸ ». Le biographe emploie une métaphore de circonstance pour décrire le « chef d'œuvre politique²¹⁹ » du Général qui mania « les explosifs d'Alger pour intoxiquer Paris, mais sans trop approcher les allumettes²²⁰ ». Il raconte également comment, le 28 mai, alors qu'il s'entretenait avec Gaston Monnerville, président du Conseil de la République, et André Le Troquer, président de l'Assemblée nationale, de Gaulle répondit aux ambitions de ce dernier, qui espérait la démission du président Coty pour le remplacer : « si le Parlement vous suit, je n'aurai pas autre chose à faire que vous laisser vous expliquer avec les parachutistes et rentrer dans ma retraite en m'enfermant dans mon chagrin²²¹ ». La menace est à peine voilée : non seulement de Gaulle savait que les parachutistes, qui avaient déjà pris la Corse le 24 mai, étaient prêts à prendre Paris, mais il avait donné le jour même son accord au général Dulac pour que l'opération « Résurrection » soit déclenchée si nécessaire. En

²¹⁵ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 479.

²¹⁶ Cité par Jean Lacouture, *ibid.*, p. 480 et par Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 212.

²¹⁷ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 447.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 468.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 447.

²²⁰ *Ibid.*, p. 468.

²²¹ Il s'agit d'une citation des *Mémoires d'espoir* du général de Gaulle (*op. cit.*, p. 30). Cité par Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 482.

stratégie pragmatique, le Général, informé heure par heure des révisions de l'opération conduite par Salan, se servit donc des parachutistes comme d'une arme.

Conscient que le Général avait joué avec les frontières de la légalité – légalité qu'il ne « bouscul[a] qu'en arrière-pensée²²² » –, Lacouture conclut que de Gaulle « a[vait] conduit des opérations beaucoup plus louables, plus pures en tout cas [mais qu'il] n'en a[vait] mené à terme aucune qui illustrât mieux la stratégie des circonstances²²³ ». Avoir intitulé le chapitre portant sur les mois de mai et de juin 1958 « Le 17 Brumaire²²⁴ » est habile car cela indique à la fois l'ambiguïté des événements et la façon dont ils sont généralement perçus²²⁵, tout en dissociant au bout du compte l'entreprise gaullienne du coup d'État du 18 Brumaire grâce auquel Napoléon Bonaparte instaura le Consulat. Si de Gaulle a finalement respecté la légalité, il a été à la veille de la violer ou, pour le dire en filant la comparaison historique choisie par Lacouture, « au printemps 1958, il s'en fallut de peu qu'il ne mît ses pas dans ceux de l'homme de Brumaire²²⁶ ». Si le gouvernement composé par le général de Gaulle le 31 mai fut incontestablement républicain, les moyens qu'il mit en œuvre pour revenir au pouvoir ne manquèrent pas de susciter la crainte de Mendès-France et de Mitterrand ainsi que celle des parlementaires et d'une partie de l'opinion. Pour Berstein, de Gaulle a réussi « *in extremis* à parvenir au pouvoir comme le sauveur qu'il souhaitait être », imposant « le mythe fondateur du régime »²²⁷ à venir.

Le respect de la légalité ayant été surtout formel, Malraux et Gary trouvent des accommodements avec les faits dès lors qu'il s'agit d'évoquer la geste gaullienne. En dépit de leurs dénégations à tous les deux, l'un et l'autre chargent leurs propos d'une dimension politique et polémique en confrontant de Gaulle et le gaullisme à leur rival communiste. Alléguer en 1958, comme le fait Gary, que la révolution gaulliste est une « révolution toute légale²²⁸ » implique que le retour au pouvoir du Général n'a pas menacé la République et sous-entend que la révolution prolétarienne à laquelle les communistes disent aspirer est un leurre qui vise à confisquer le pouvoir au profit des apparatchiks comme en Union soviétique. En s'appropriant le lexique marxiste et en lui donnant une acception nouvelle, les deux écrivains gaullistes légitiment l'action du

²²² Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 490.

²²³ *Ibid.*, p. 469.

²²⁴ *Ibid.*, p. 447.

²²⁵ Pour Benjamin Stora, qui ne tranche pas la question, « Mai 1958 [...] donne matière à un débat sur les circonstances du retour au pouvoir du général de Gaulle : putsch ? arrivée légale ? Les historiens, les journalistes se sont emparés de cette controverse. » (*De Gaulle et la guerre d'Algérie*, Paris, Pluriel, 2012 [initialement paru sous le titre *Le mystère de Gaulle : son choix pour l'Algérie*, 2009], p. 182).

²²⁶ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 447.

²²⁷ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 219-220.

²²⁸ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 21.

Général en même temps qu'ils déniaient au communisme sa place dans l'histoire. Ainsi Malraux fait-il dire à de Gaulle : « À la Libération [le] seul révolutionnaire, c'était moi²²⁹ », écartant par la formule restrictive l'encombrant allié communiste. C'est que, pour Malraux, la seule révolution qui vaille est celle de 1789. Il associe donc constamment la geste gaullienne à l'épopée révolutionnaire. Dès son premier discours pour le R.P.F., le 2 juillet 1947, trois mois après la création du parti, Malraux reprend à son compte le vocatif utilisé par les communistes et, s'adressant à ses « camarades », il oppose la démocratie directe prônée par le Général à la démocratie fondée sur « le système de partis, totalitaires et communistes », en se recommandant de l'une des figures de la Révolution française :

L'idéologie profonde que le général de Gaulle a opposée au marxisme, il l'a nommé à plusieurs reprises l'intérêt général ; je rappelle aux amateurs de fascisme que la formule appartient à Robespierre qui en est l'inventeur²³⁰.

En procédant de la sorte, Malraux retourne l'accusation de fascisme contre son adversaire politique tout en faisant incarner la Révolution à de Gaulle. Dès lors, l'orateur n'a de cesse de considérer la politique gaullienne comme l'héritière de 1789 et il se fait fort de le rappeler dans les moments-clés du mandat, une fois le Général revenu au pouvoir. Ainsi lorsque ce dernier vient présenter, le 4 septembre 1958, le projet de Constitution qui sera soumis au référendum le 28, Malraux multiplie les allusions liant indissociablement de Gaulle à la Révolution et à la République. Chargé de symboles, le discours est prononcé sur la place de la République, le jour anniversaire de la proclamation de la République en 1870. Après avoir interpellé son auditoire d'un « Citoyens, citoyennes », l'appellation en vigueur après 1789, Malraux rappelle le discours qu'il a prononcé à une date tout aussi symbolique, le 14 juillet 1958, dans lequel il associait, déjà, de Gaulle et la République²³¹. Puis il fait s'exprimer, dans une prosopopée, la République elle-même, qui associe les victoires révolutionnaires de Jemmapes, Rivoli et Austerlitz à « la radio brouillée²³² » qui émanait du Gouvernement Provisoire de la République Française, comme si la Résistance avait prolongé le combat

²²⁹ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 641.

²³⁰ André Malraux, « Discours prononcé au vélodrome d'Hiver (Paris, 2 juillet 1947) », recueilli dans *Espoir*, n° 2, janvier 1973, « Malraux. Paroles et écrits politiques. 1947-1972, inédits », p. 8.

²³¹ « Quand, le 14 juillet [1958], j'ai dit place de l'Hôtel-de-Ville que si certains voulaient la République sans le général de Gaulle et d'autres le Général sans la République, la France, elle, voulait la République avec le général de Gaulle. » (André Malraux, « [Discours prononcé place de la République le 4 septembre 1958] », *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 478-479).

²³² *Ibid.*, p. 479.

des révolutionnaires pour la liberté. Bref, pour Malraux, de Gaulle est révolutionnaire parce qu'il est républicain, ce qui le distingue de ses adversaires politiques.

Cet argument sert de fondement à deux discours plus tardifs qui ne visent plus les communistes, mais François Mitterrand. Le 15 décembre 1965, alors que le général de Gaulle a été contraint à un second tour lors de l'élection présidentielle, Malraux s'en prend à l'ancien ministre de la IV^e République et retourne contre lui l'accusation d'anti-républicanisme, évoquant même le soutien qu'il reçoit de l'extrême droite²³³. Tout le discours tend à montrer en effet que de Gaulle, contrairement à Mitterrand, est la République et que, incidemment, c'est lui qui est de gauche. Malraux commence par se recommander, en homme de gauche, de la bataille de Fleurus, qui vit la victoire décisive de la France, le 26 juin 1794, sur les armées coalisées, parce que pour les gaullistes, « la gauche, c'est la présence, dans l'Histoire, de la générosité par laquelle la France a été la France pour le monde²³⁴ ». La gauche étant définie comme la conquête de l'indépendance nationale – pour la France, mais aussi pour tous les pays du monde à son imitation –, seul de Gaulle est en mesure de l'incarner puisque d'une part « [p]our qu'il existât une gauche, il fallait d'abord [...] qu'existât la République » et puisque d'autre part « en 1944 [...] la République et le général de Gaulle étaient inséparables »²³⁵. L'orateur conclut à la supériorité de l'homme de l'Histoire sur le politicien qui, par ses « combinaisons [...] avec tel ou tel parti », trahit les idéaux dont il se réclame car « la gauche de Jaurès, ce n'était pas une combinaison »²³⁶. Parce qu'il a agi pour l'intérêt général, hors de toute considération politicienne et électoraliste, c'est de Gaulle, pour Malraux, et non Mitterrand, qui s'est montré fidèle à l'action de Jaurès.

Cet argument de l'action dans l'histoire revient dans le discours que le ministre des Affaires culturelles prononce à la veille des élections législatives organisées après la dissolution de l'Assemblée nationale le 30 mai 1968. C'est une nouvelle fois l'occasion pour lui d'affirmer que la vraie gauche est gaullienne car le pouvoir du général de Gaulle n'est pas un « pouvoir discrétionnaire », comme l'en accusent ses adversaires réduits à « l'impuissance collective », mais « un pouvoir historique, le pouvoir particulier de l'homme qui assume la France » et qui exprime « la volonté nationale », en mai 1968 comme en avril 1961 quand il s'agissait d'arrêter le putsch des généraux

²³³ « Et nous savons enfin que, par deux fois, le général de Gaulle a failli être tué par cette droite même, Monsieur Mitterrand, qui vous apporte aujourd'hui ses voix, en raison, n'est-ce pas ! de son passé hautement républicain. » (André Malraux, « Discours prononcé au palais des sports pour le second tour de l'élection présidentielle (15 décembre 1965) », *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 493).

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 495.

²³⁶ *Ibid.*, p. 497.

d'Alger²³⁷. De 1947 à 1968, Malraux s'est donc ingénié avec constance à faire du général de Gaulle, homme de l'histoire et sauveur de la République par deux fois, le seul authentique révolutionnaire, à rebours des prétentions, vaines à ses yeux, de ses adversaires politiques.

Pour asseoir son argumentaire, Malraux – et Gary avec lui – ne se contente pas de réfuter l'accusation de fascisme portée à l'encontre du Général : il dresse le bilan de la politique menée par de Gaulle en insistant sur les réformes institutionnelles et sociales qu'il a conduites au nom de la grandeur de la France. Qu'il prenne la forme d'une énumération ou qu'il repose sur la présentation d'une mesure concrète, le plaidoyer en faveur de l'action gaullienne vise encore et toujours à montrer que le président du G.P.R.F. à la Libération et le premier président de la V^e République a été un véritable républicain, un démocrate soucieux de relever le pays en agissant pleinement au profit de ses concitoyens et des peuples de la Communauté française.

Gary salue l'adoption du scrutin uninominal à deux tours pour les élections législatives de l'automne 1958 et la possibilité que la nouvelle Constitution offre au président de dissoudre l'Assemblée nationale. Selon lui, c'était la seule façon de confronter les élus à leurs électeurs alors que le mode de scrutin en vigueur sous la IV^e République « ne propos[ait] presque aucun choix aux votants », puisque voter pour une liste impliquait d'en accepter sans distinction tous les membres sans pouvoir s'« en débarrasser »²³⁸, d'autant que les alliances passées par les partis composant la Troisième Force grâce à la loi des apparentements réduisaient l'influence du R.P.F. et du P.C.F. à l'Assemblée²³⁹. Ces nouvelles dispositions, qui renforcent la démocratie directe défendue par le Général, attestent que « la nouvelle Constitution française » est bien « sa Constitution », étant donné qu'elle repose sur sa « volonté de jouer la carte de la grandeur de l'homme »²⁴⁰. Elles témoignent également de ce que Gary ne dit pas : ces mesures, qui brossent « [l]e meilleur portrait de Charles de Gaulle dont nous

²³⁷ André Malraux, « Discours prononcé au parc des expositions (20 juin 1968) », *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 519.

²³⁸ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 38-39.

²³⁹ La Troisième Force est la coalition gouvernementale formée par la S.F.I.O. (Section Française de l'Internationale Ouvrière), l'U.S.D.R. (Union Démocratique et Socialiste de la Résistance), le M.R.P. (Mouvement Républicain Populaire), les radicaux et les modérés pour soutenir la IV^e République contre les gaullistes et les communistes. Promulguée le 7 mai 1951, juste avant les législatives de juin, la loi des apparentements permit aux partis composant la Troisième Force qui s'alliaient de gagner tous les sièges mis en jeu dans une circonscription si la coalition y obtenait la majorité absolue. La stratégie fonctionna si bien qu'avec un peu plus de 51 % des suffrages en leur faveur, la Troisième Force obtint près de 62 % des sièges à l'Assemblée, empiétant largement sur l'assise des communistes, qui en perdirent 79, et sur celle des gaullistes, qui n'en obtinrent que 121, loin des 200 qu'ils visaient. Lors des élections législatives de 1956, la loi sur les apparentements permit de même de limiter la percée du mouvement poujadiste.

²⁴⁰ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 18.

disposons²⁴¹ », ont été conçues pour limiter l'influence des partis, la présence des communistes à l'Assemblée et le rôle même de celle-ci, car, pour de Gaulle, il ne saurait y avoir de grandeur dans un régime essentiellement parlementaire. Fortement inspirée du discours qu'il prononça à Bayeux le 16 juin 1946, la Constitution de la V^e République est bien la sienne, au sens où elle établit un régime présidentiel régi par un exécutif fort qui s'impose au système parlementaire pourtant maintenu : le gouvernement est certes responsable devant le Parlement, mais le président a le pouvoir de dissoudre l'Assemblée. Dans cette nouvelle Constitution, Malraux voit le fondement de l'État, cet « agent de l'unité nationale toujours menacée », qu'il était nécessaire de réformer, attendu qu'on ne fait « [p]as de nation sans État »²⁴². Il considère même que les deux actes fondateurs de la V^e République ne pouvaient aller l'un sans l'autre : commentant l'action du Général, il écrit que « la nouvelle Constitution lui avait semblé presque aussi urgente que l'Algérie »²⁴³ pour signifier que la crise algérienne ne pouvait être résolue sans que l'État soit réformé, parce que c'est lui qui devait permettre de refonder l'unité de la nation menacée par le conflit.

Celui-ci n'a cependant pas été réglé aussi rapidement que l'État a été consolidé par la nouvelle Constitution. Les réformes institutionnelles ont certes donné tout pouvoir à de Gaulle pour mettre fin à la guerre d'Algérie mais il y est parvenu sans suivre aucun plan préétabli. Rémond estime en effet que, en juin 1958, le Général n'avait pas encore arrêté « sa position définitive » car, s'il « ne croyait [plus à] l'Algérie française [...] il souhaitait aussi éviter la sécession [et comptait] dégager peu à peu une voie moyenne »²⁴⁴. Dès lors, affirmer en 1958 : « quand lui et le gouvernement sentiront le moment venir, on le verra agir à la vitesse de la lumière, d'une manière qui sidèrera sans doute autant ses ennemis que ses amis²⁴⁵ », comme le fait Gary, est très exagéré. La prédiction du diplomate ne s'est d'ailleurs réalisée qu'en partie. La décision d'accorder son indépendance à l'Algérie n'a certes pas manqué de sidérer à la fois les proches du Général qui, à l'image de Jacques Soustelle et de Michel Debré, soutenaient l'Algérie française, et ses opposants, qui ne s'attendaient sans doute pas à ce que de Gaulle signe les Accords d'Évian « pratiquement aux conditions du FLN²⁴⁶ », mais le processus a été long et sinueux. Accorder son indépendance à l'Algérie a donc moins été un choix délibéré et méthodiquement mis en œuvre qu'une décision pragmatique,

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 673.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ René Rémond, 1958. *Le retour de De Gaulle*, *op. cit.*, p. 96.

²⁴⁵ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁶ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 246.

« un combat en retraite », comme l'appelle Berstein, au cours duquel de Gaulle a constamment été « sous la contrainte de circonstances auxquelles il tent[ait] de s'adapter »²⁴⁷. C'est également ce qu'écrit Touchard, qui conclut que le Général « a envisagé des solutions auxquelles il a dû renoncer, [qu'il] a formulé à plusieurs reprises des préalables qu'il a ensuite abandonnés [et que, dans] plusieurs circonstances décisives, il a apparemment octroyé sans négocier²⁴⁸ ». C'est encore ce que soutient Benjamin Stora, qui conteste lui aussi l'idée que de Gaulle « ait tout prévu et tout mis en œuvre selon un plan conçu depuis des années » car, pour lui, le Général n'a pas « subitement changé d'avis, optant pour l'indépendance après l'avoir combattue », il a été contraint de « composer, comme tout homme politique, avec le réel »²⁴⁹. Dans ces conditions, compter comme le font Malraux et Gary l'indépendance algérienne avec la décolonisation au nombre des succès gaulliens est une façon de réécrire l'histoire.

En associant « [l]a décolonisation, la fin du drame algérien [et] l'homme qui signifiait la France ravagée parlant d'égal à égal avec le président des États-Unis²⁵⁰ », Malraux chante la grandeur retrouvée de la France, une grandeur à la fois spirituelle et politique, sensible dans le « dialogue d'un homme redevenu la France libératrice, avec chacune des anciennes colonies françaises », comme si de Gaulle ne cessait jamais d'incarner à la fois la France éternelle, cette France des Droits de l'Homme « qui avait jadis affranchi les esclaves »²⁵¹, et la libération en tous temps et sous toutes les latitudes. S'instituant historien, Malraux entend faire passer le renoncement gaullien pour un choix librement consenti. C'est pourquoi il va jusqu'à déclarer dans une conférence de presse à la radio allemande avant la rentrée universitaire de 1968, comme il l'a fait dans les deux discours du 15 décembre 1965 et du 20 juin 1968 déjà cités, que « le gouvernement du général de Gaulle a été, du point de vue de l'historien, à certains égards un gouvernement de gauche en ce sens que c'est lui qui a fait la décolonisation, c'est lui qui a fait l'indépendance de l'Algérie et c'est lui qui a fait les nationalisations²⁵² ». C'est également une façon pour Malraux de brocarder la faillite de la gauche incarnée par Guy Mollet, dont la tentative de conciliation en Algérie échoua tout autant que la politique répressive encadrée par les pouvoirs spéciaux votés le 12 mars 1956. Que le ministre parle dans un contexte toujours marqué par les événements de Mai 68 au cours desquels le pouvoir gaulliste a paru réactionnaire ou que

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁴⁸ Jean Touchard, *Le gaullisme (1940-1969)*, *op. cit.*, p. 192.

²⁴⁹ Benjamin Stora, *De Gaulle et la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 185-186.

²⁵⁰ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 659.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 682.

²⁵² André Malraux, *Malraux face aux jeunes. Mai 68, avant, après. Entretiens inédits*, *op. cit.*, p. 60.

l'antimémorialiste inscrit les hauts faits du gaullisme dans l'histoire millénaire du pays, il fait en sorte que de Gaulle apparaisse comme un progressiste.

Gary n'est pas en reste lorsque, s'adressant au Général en reprenant encore ses mots, il lui fait dire qu'il a débarrassé les Français « de “la France de papa” » en ayant « donné leur entière liberté et leur indépendance nationale à toutes les colonies françaises d'Afrique [et en ayant] donné l'indépendance à l'Algérie »²⁵³. Comme Malraux, il fait l'économie des conditions dans lesquelles ces indépendances ont été accordées. Ni l'un ni l'autre ne tiennent compte en effet de ce que le maintien de l'empire colonial français était, paradoxalement, un obstacle à la politique de la grandeur menée par le Général en raison des coûts que le pays aurait eu à supporter sur les plans humain, financier et matériel, sans compter qu'une succession de guerres coloniales aurait compromis l'image internationale de la France, comme l'avait Aron en 1957²⁵⁴. Surtout, ni l'un ni l'autre ne rappellent non plus que, si de Gaulle a échoué à maintenir la souveraineté française en Algérie, il s'est employé à le faire dans les pays de la Communauté en leur proposant de choisir par référendum entre l'indépendance, pour laquelle seule la Guinée s'est prononcée, et une autodétermination qui laissait à la France la maîtrise des secteurs les plus importants de leur économie. Si l'indépendance des colonies africaines fut inscrite dans la Constitution de la V^e République dès 1958, Lacouture note que c'est parce que de Gaulle a « chang[é] de cap²⁵⁵ » au cours de l'été. Avant le congrès du Parti du regroupement africain (P.R.A.), animé par Senghor et favorable à une confédération au sein de laquelle les États africains disposeraient de leur indépendance, le Général estimait que « dans l'ensemble institutionnel qui [devait] être proposé aux Africains, une seule structure étatique, une seule souveraineté nationale [devait] émerger : celle de la France », car il considérait qu'« aucun des partenaires de la France au sud ou à l'ouest du Sahara n'[était] une nation, et n'[avait] donc vocation à être un État »²⁵⁶. Ce n'est donc qu'après que le P.R.A. eut voté une motion séparatiste à l'unanimité le 1^{er} août 1958 que le général de Gaulle proposa aux Africains, le 8 août, l'alternative entre l'autodétermination au sein de la Communauté – une fédération sous l'égide de la France – et l'indépendance – qu'il appelait la sécession et qui privait les séparatistes des subsides de la France. Lacouture ajoute que de Gaulle fit tout son possible pour que ce « revirement soudain »

²⁵³ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁴ Raymond Aron, *La tragédie algérienne*, Paris, Plon, 1957.

²⁵⁵ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. II, « Le politique (1944-1959) », *op. cit.*, p. 571.

²⁵⁶ *Ibid.*

n'apparaisse pas « comme une défaite »²⁵⁷. Pour lui, de Gaulle, qui gardait à l'esprit l'exemple guinéen, a fait de la Communauté « une machine à transformer les rapports franco-africains plutôt qu'un rempart contre la sécession²⁵⁸ ». La Communauté aboutit donc à l'indépendance des anciennes colonies d'Afrique noire, au prix cependant d'accords de coopération permettant à la France de continuer à disposer d'une présence sur place²⁵⁹. Le Général regretta malgré tout l'éclatement de la Communauté qui le contraignit à envisager les pays d'Afrique noire non plus comme des « protégés » mais comme des « partenaires »²⁶⁰ et, jusqu'à la fin des années soixante, il « resta très attentif au sort du continent noir et de ses rapports avec Paris²⁶¹ ». C'est donc uniquement parce qu'ils ne retiennent que l'aboutissement d'un mouvement que de Gaulle ne contrôla pas entièrement que Malraux et Gary peuvent écrire que c'est à lui que l'Algérie et les pays de la Communauté française doivent leur indépendance.

Ils procèdent de la même manière pour déclarer sans nuance qu'il a pris de nombreuses mesures sociales de première importance. Répondant aux adversaires du Général, Malraux rappelle que « les réformes sociales que lui devaient la France [étaient] les seules réformes capitales depuis le Front populaire²⁶² ». Péremptoire, le propos présente comme incontestable une filiation surprenante, sans tenir compte du contexte propre à la Libération et aux alliances alors nouées par de Gaulle. L'historien Jacques Julliard légitime le rapprochement en en précisant les contours : pour lui, « 1945 appartient à la même période que 1936²⁶³ » mais, à ce moment, « c'est la France presque entière qui fut progressiste²⁶⁴ », comme en témoignent la composition et le programme du Conseil national de la Résistance :

[...] nationalisation des houillères, du gaz, de l'électricité, des assurances, d'une partie du crédit, de certaines grandes entreprises comme les usines Renault ; institution d'un système très étendu de sécurité sociale ; mise en place [...] d'un Commissariat général au Plan dont l'importance sur la vie économique, sociale et politique de la nation ne devait cesser de s'accroître²⁶⁵ [...].

Commentant le dirigisme économique qui inspire ce programme inscrit dans la lignée du Front Populaire, Julliard note qu'il « ne pouvait manquer de rencontrer les tendances

²⁵⁷ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. III, « Le souverain (1959-1970) », Paris, Le Seuil, 2010 [1986], p. 414.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 415.

²⁵⁹ Serge Bernstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 296-297.

²⁶⁰ Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. III, « Le souverain (1959-1970) », *op. cit.*, p. 419.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 411.

²⁶² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 107.

²⁶³ Jacques Julliard, *La IVe République : 1947-1958*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, p. 32.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

politiques profondes du général de Gaulle²⁶⁶ ». Serge Berstein souligne quant à lui que la « sensibilité sociale » de ces mesures « se trouve à l'unisson des idées socialisantes issues de la Résistance »²⁶⁷. Dans ces conditions, il est réducteur d'attribuer la paternité de toutes ces réformes au seul président du G.P.R.F. comme le font Malraux et Gary car de Gaulle s'est appuyé sur toutes les forces vives de la nation pour prendre les décisions nécessaires à la remise en route l'économie nationale.

Énumérant à ses lecteurs américains les grandes réalisations du Général, Gary adopte pourtant le même ton définitif que l'antimémorialiste :

[...] durant les seize mois qu'il a passés au pouvoir entre 1944 et 1946, il était personnellement en charge de l'échelonnement et de l'application de nombreuses réformes sociales et économiques. Il nationalisa des secteurs fondamentaux de l'industrie, il introduisit un des programmes de sécurité sociale les plus ambitieux du monde, et il donna aux femmes le droit de vote pour la première fois²⁶⁸.

L'accumulation doit prouver que de Gaulle passe injustement pour réactionnaire alors que son action politique a apporté aux Françaises et aux Français la protection sociale et l'égalité civique : elle a valeur d'argument d'autorité. Le nombre et l'importance des mesures qu'il a engagées en moins d'un an et demi doivent convaincre que le retour au pouvoir du Général en 1958 est la promesse de bien d'autres réformes, aussi sociales et aussi essentielles. Mais en n'évoquant pas le C.N.R., Gary occulte le rôle qu'ont joué en son sein les socialistes et les communistes. Surtout, il peint de nouveau de Gaulle en homme providentiel : le Réformateur après le Sauveur. Présenter les faits de cette manière ne peut qu'alimenter le portrait du Général en révolutionnaire, au mépris de l'action de ses adversaires politiques qui étaient alors ses alliés, parmi lesquels le communiste Ambroise Croizat, son ministre du Travail de 1945 à 1946, puis le ministre du Travail et de la Sécurité sociale des gouvernements suivants (1946-1947), véritable père de la Sécurité sociale. Puisque les partis et les hommes de gauche sont évacués, de Gaulle apparaît comme le garant de cette tendance politique. Le programme de 1947-1948 du R.P.F. incite cependant à pondérer le caractère progressiste de l'action gaullienne des années précédentes, dans la mesure où la dimension sociale y a une part restreinte, car, selon Touchard, dans les premiers temps du R.P.F., de Gaulle « se montre très critique à l'égard du dirigisme et des ingérences abusives de l'État

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁷ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 78.

²⁶⁸ Romain Gary, « L'homme qui connut la solitude pour sauver la France », *op. cit.*, p. 40.

(nationalisations, Sécurité sociale, etc.)²⁶⁹ ». Le programme du R.P.F. contient même, selon Berstein, des mesures « que de Gaulle lui-même a renoncé à mettre en œuvre lors de son passage au pouvoir » en raison de leur impopularité mais qu'il défend dès lors qu'il occupe « la position confortable d'opposant » : « réduction du nombre de fonctionnaires "budgétivores", appui sur l'initiative privée, appel à l'austérité, refus des dépenses sociales et méfiance envers les services publics »²⁷⁰. On reconnaît moins là le vocabulaire et le programme de la gauche que ceux de « la droite classique²⁷¹ ». Cette mise en perspective infirme donc la vision de Gary selon laquelle l'homme qui a conduit les réformes sociales adoptées à la Libération ne saurait être considéré comme un conservateur.

Le parti pris de l'ancien diplomate est toujours évident lorsque, après la démission du Général en 1969, il rappelle, comme le fit Malraux²⁷², que de Gaulle a été « l'homme d'État qui a accordé le droit de vote aux femmes²⁷³ » – auquel les partis au pouvoir jusqu'en 1940 se sont longtemps opposés par crainte de voir les femmes manipulées par les curés²⁷⁴ –, avant d'ironiser sur le puritanisme prêté à ce « catholique dévoué [qui] a légalisé en France la pilule contraceptive contre le souhait déclaré du pape Paul VI²⁷⁵ ». Récusant ainsi l'accusation de conservatisme, Gary entend prouver que le général de Gaulle a toujours fait preuve d'ouverture d'esprit en prenant des mesures qui allaient à l'encontre de ses convictions personnelles pourvu qu'elles aient pour objet le bien commun. Ce faisant, il simplifie encore à l'extrême car il ne dit pas que c'est Lucien Neuwirth qui a proposé et porté la loi, il ne précise pas que le député gaulliste a dû s'employer pour convaincre le Général de la faire voter et il tait les retards qui émaillent encore la parution des décrets d'application de la loi au moment où il écrit. Promulguée à la fin de l'année 1967, la loi Neuwirth autorisant l'usage de la pilule contraceptive n'entra en effet pleinement en application qu'en 1972, près de deux ans après la mort de De Gaulle.

²⁶⁹ Jean Touchard, *Le gaullisme (1940-1969)*, *op. cit.*, p. 265.

²⁷⁰ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 146.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² « La République exigeait un minimum de justice politique. Et d'abord le vote des femmes. Les politiciens au pouvoir le refusaient encore aux femmes françaises, quand il était accordé aux femmes turques. Il était inévitable ? oui – depuis vingt ans ! Le général de Gaulle a dit et fait ce que les politiciens disaient et ne faisaient pas. » (André Malraux, « Discours prononcé au palais des sports pour le second tour de l'élection présidentielle (15 décembre 1965) », *op. cit.*, p. 495).

²⁷³ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 61.

²⁷⁴ Malraux s'en faisait d'ailleurs l'écho dans un texte publié le 1^{er} juin 1951 dans le numéro 213 du journal édité par le R.P.F., *Le Rassemblement* : « Pourquoi les Françaises ont-elles voté plus tard que toutes les femmes de race blanche ? Parce que, pendant quarante ans, la majorité parlementaire craignit "de les voir voter comme les curés". Elles ont plutôt voté comme les maris, mais peu importe. » (André Malraux, « La République », *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 404).

²⁷⁵ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 64-65.

À certains égards, *Les chênes qu'on abat...* témoigne plus fidèlement des limites de l'action gaullienne en matière de réformes sociales. Dans un passage portant sur le référendum qui entraîna la démission du Général en 1969, Malraux ne dit pas que c'est la droite de la majorité qui fit passer le « Non » et il fait déplorer à de Gaulle le matérialisme de l'époque : « Le niveau de vie est devenu la boîte à chagrin de tous les pays. La moitié de la politique mondiale est orientée par lui²⁷⁶. » Cette façon de suggérer que le vote qui a chassé de Gaulle du pouvoir était guidé par la volonté de sanctionner un président qui n'avait pas satisfait aux exigences des Français montre en tout cas que la question sociale constitue ce que Berstein appelle le « défaut de la cuirasse²⁷⁷ » de l'État gaulliste qui, en dépit de la conjoncture favorable des Trente Glorieuses dont il a bénéficié, « ne dispose d'aucune théorie en matière économique et sociale²⁷⁸ ». Le gaullisme s'est attelé aux questions économiques et monétaires dans la première décennie de la V^e République avant tout pour consolider l'indépendance nationale et servir la politique de la grandeur. De sorte que les moyens employés, « [r]igueur, orthodoxie, libéralisme²⁷⁹ », ont relégué les préoccupations sociales au second plan. De Gaulle n'attendait pas que l'amélioration du niveau de vie des Français ait une quelconque incidence sur la grandeur de la France. C'est ce qui explique, selon Berstein, la « série de déconvenues politiques²⁸⁰ » que le Général a rencontrée : le ballottage surprise de l'élection présidentielle de 1965, la révolte étudiante et ouvrière de 1968 et le camouflet du référendum perdu de 1969.

Le second exemple remettant en cause la fibre sociale du général de Gaulle est plus anecdotique mais peut-être pas moins significatif. Il s'inscrit dans un passage où Malraux entend son hôte se moquer des intellectuels en répondant à leurs attaques :

Nos âmes sensibles m'ont proclamé maurrassien lorsque je rétablissais la république, colonialiste quand je créais la Communauté, impérialiste quand j'allais faire la paix en Algérie. Vous voyez Maurras se battre pour imposer l'élection du président de la République au suffrage universel ? Vous voyez "la droite", ravie des nationalisations, de mes décisions relatives à l'Algérie, et de votre Sécurité sociale ? En 1958, vous savez bien que nous étions fascistes²⁸¹ !

Outre qu'elle reprend tous les aspects de la défense et illustration de l'action gaullienne utilisés par Gary et Malraux pour invalider l'accusation de fascisme, cette réplique

²⁷⁶ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 581.

²⁷⁷ Serge Berstein, *Histoire du gaullisme*, *op. cit.*, p. 271.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 315.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 316.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 321.

²⁸¹ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 637.

comporte un détail étonnant qui pourrait passer inaperçu entre le rappel du sauvetage opéré par le garant de la République, l'évocation de la décolonisation et la mention des réformes institutionnelles, économiques et sociales entreprises par le Général. En même temps qu'il s'ingénie à se défaire de son image d'homme de droite, de Gaulle semble pourtant désavouer l'une des mesures phares dont ses avocats le créditent régulièrement. Pourquoi Malraux lui fait-il dire : « votre Sécurité sociale » ? Le choix étrange du déterminant est d'autant plus curieux que c'est une correction de l'édition définitive : dans l'édition originale en effet, Malraux avait écrit « notre Sécurité sociale²⁸² », ce qui était plus conforme au dogme dont il s'est fait l'apôtre. Comment dès lors expliquer ce changement, que l'existence de la variante interdit de considérer comme une coquille ? Avant de répondre, il faut noter qu'il n'est pas plus aisé d'interpréter la première version : « notre Sécurité sociale » peut en effet aussi bien désigner de manière objective le régime dont bénéficient tous les Français que la réforme conduite par de Gaulle et ses ministres au temps du G.P.R.F. de façon plus subjective. La seconde lecture est la plus vraisemblable qui rappelle discrètement que Malraux a été ministre du général de Gaulle après la Libération, même si la Sécurité sociale a été adoptée après leur démission du gouvernement.

Tandis que la leçon originale inclut dans un *nous* de Gaulle et Malraux, la correction laisse perplexe : faut-il comprendre que l'auteur fait renier cette mesure sociale à son personnage ? C'est très improbable mais c'est la première hypothèse qui vient à l'esprit. Elle ne manque pas de saveur au regard du ton péremptoire employé par Malraux pour attribuer à de Gaulle seul la paternité des lois pourtant adoptées en concertation avec le C.N.R. à la Libération. Le *votre* est-il à entendre comme un moyen de faire reconnaître à de Gaulle que le passé d'homme de gauche de l'écrivain l'a incité à lui confier la mise en œuvre de la Sécurité sociale ? L'équilibre et l'effet de miroir créé par le balancement entre « mes décisions relatives à l'Algérie, et votre Sécurité sociale » rend plausible cette hypothèse qui n'a pourtant aucun fondement historique, les déterminants possessifs se répondant ici comme de Gaulle s'adresse à Malraux. Celui-ci n'espère sans doute tromper personne en insinuant ainsi qu'il a élaboré la Sécurité sociale mais le propos ne laisse pas d'être problématique car, quelle qu'en soit l'interprétation, il implique que de Gaulle n'a été pour rien dans l'élaboration de la Sécurité sociale. Alors qu'il a l'intention de prouver que ni le Général ni lui ne sont fascistes, Malraux affaiblit l'un des arguments censés attester le caractère social de

²⁸² André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 167. La correction est signalée dans les variantes de l'édition définitive (*op. cit.*, p. 1252), sans que ce changement appelle de commentaire en note.

l'action gaullienne et souligne au contraire ses limites. Ce n'est pas la moindre des contradictions que de voir le défenseur du général de Gaulle donner des armes à ses détracteurs. Ce passage ne remet cependant pas en cause la façon dont Malraux représente la figure du chef. Il tend, dans son ensemble, à faire de son action un bilan flatteur. S'il trouve des arrangements avec la réalité historique, c'est pour asseoir la stature mythique du Général. À cet égard les romanciers mettent en valeur la personne et les idées du grand homme de façon plus mesurée.

2.2. *Mettre de Gaulle et le gaullisme en fiction*

Il arrive en effet que la langue et l'action gaulliennes apparaissent également dans les romans du corpus, dont certains font même du général de Gaulle un personnage. Comme dans les textes factuels, seuls le gaullisme de la Résistance et le gaullisme de la grandeur ont droit de cité, de façon discrète et marginale le plus souvent. Ils sont tantôt incarnés par un personnage, tantôt mis en scène par une situation romanesque, tantôt évoqués par les paroles célèbres du Général. Il convient donc d'analyser comment, et à quelles dates, de Gaulle et ce que les auteurs retiennent du gaullisme sont mis en fiction.

2.2.1. *Nommer de Gaulle*

De Gaulle est parfois nommé chez Gary. Dans *La Promesse de l'aube*, alors que le Général est revenu au pouvoir, l'auteur note qu'il a été décoré par le grand homme, sans magnifier ni la geste gaullienne ni sa propre action héroïque afin de ne pas inscrire son œuvre dans le contexte du gaullisme politique de la V^e République naissante²⁸³. Après avoir raconté comment, blessé lui-même, il a guidé à la voix son pilote rendu aveugle par des éclats d'obus pour qu'ils accomplissent leur mission de bombardement et qu'ils posent leur avion sans dommage, Gary écrit :

Je me trouvais au mess lorsqu'un planton me remit un télégramme. Je jetai un coup d'œil à la signature : Charles de Gaulle. [...] La Croix de la Libération devait être épinglée sur ma poitrine quelques mois plus tard, sous l'Arc de Triomphe, par le général de Gaulle lui-même²⁸⁴.

La simplicité de la première mention et la solennité de la seconde témoignent de l'importance du moment et de l'humilité du soldat, puisque c'est l'aviateur décoré qui emploie le grade militaire du fondateur de la France libre, quand celui-ci avait signé de

²⁸³ Voir ci-dessus « La contemporanéité en trompe-l'œil », p. 268-269.

²⁸⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 379-380.

son nom à l'état civil. Dans ce passage, la sobriété est de mise pour citer le chef de guerre.

La plupart des autres évocations du grand homme ne sont pas aussi déférentes. Au début du récit, Gary regrette avec autodérision de ne pas avoir songé à inventer son nom lorsqu'il cherchait le pseudonyme qui, croyait-il, ferait de lui un grand écrivain français : « Charles de Gaulle, cela aurait sûrement plu à ma mère, surtout si je l'avais écrit avec un seul "l"²⁸⁵ ». En insistant de façon plaisante sur l'homophonie associant le patronyme à l'héritage national, il minimise volontairement le contexte dans lequel il a entendu ce nom pour la première fois et les conséquences de son engagement à la suite de l'appel du 18 Juin.

À cette démythification de la guerre participe l'appellation la plus tardive, impertinente mais affectueuse et admirative, que le romancier place dans la bouche du narrateur de son dernier roman, écrit et publié dix ans après la mort du Général. Après la signature de l'armistice, Ambroise Fleury n'espérant plus qu'en la folie, Ludo précise « qu'en ces heures de capitulation, la folie n'avait pas encore pris ses quartiers dans la tête des Français », avant d'ajouter : « Il n'y avait alors qu'un fou et il était à Londres »²⁸⁶. Le qualificatif est à entendre par antiphrase : les valeurs étant sens dessus dessous en juin 1940, la folie devient un signe de résistance et donc une marque d'élection²⁸⁷. L'intervention du narrateur est autant destinée à célébrer l'action sagement déraisonnable conduite par de Gaulle qu'à l'imposer de façon frappante à la mémoire du lecteur oublieux de 1980. Elle répond ainsi à la désinvolture affichée par le restaurateur Marcellin Duprat qui affirme que c'est lui qui gagnera la guerre en poursuivant son activité et non « l'autre, comment déjà, qui nous parle de Londres²⁸⁸ ». Les propos de ce personnage, qui adopte pourtant une attitude et un propos gaulliens en refusant la contingence politique quand lui est proposée la charge de maire en 1943 parce qu'« [i]l faut savoir distinguer ce qui relève de l'histoire et de la permanence et ce qui est changeant et aléatoire comme la politique²⁸⁹ », rappellent discrètement que toute la Résistance ne se rangea pas sous l'autorité de De Gaulle.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁶ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 179.

²⁸⁷ Ce point est développé ci-dessous dans « La folie », p. 525-536.

²⁸⁸ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 210.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 283. Dans un discours qu'il prononça à la veille des élections législatives de juin 1968, Malraux emploie une formule tout à faire comparable quand il compare les neuf millions de grévistes de mai au deux millions de prisonniers de 1940 : « Il s'agit là d'événements qui n'appartiennent pas à la politique mais à l'Histoire et, la politique, c'est ce qui reste quand il n'y a pas d'Histoire. » (André Malraux, « Discours prononcé au parc des expositions », *op. cit.*, p. 515) Le propos est représentatif de la vision du monde de Malraux aussi bien que de celle du général de Gaulle. Il n'est donc pas anodin que Gary, qui le sait, place ces mots dans la bouche d'un personnage de gaulliste contrarié.

Plus irrévérencieux encore est le nom que Gary donne au reclus de Colombey dans *Chien blanc*, récit autobiographique aussi romanesque que *La Promesse de l'aube*, quand il commente l'impression que le Général avait faite à Robert Kennedy : « Je le sens obsédé par de Gaulle, comme l'était son frère, qui ne cessait de m'interroger sur le vieux, à la Maison-Blanche, révélant une véritable fascination²⁹⁰. » Lorsque ces mots sont publiés, en mars 1970, de Gaulle a soixante-dix-neuf ans, il a démissionné de la présidence de la République depuis près d'un an et il lui reste huit mois à vivre. Si l'expression « le vieux » paraît dégradante, il n'en est rien car, bien qu'elle établisse un contraste entre le jeune président américain assassiné et son homologue français qui lui a survécu malgré son âge avancé, le propos n'est pas dépréciatif. Il s'inscrit en effet dans une discussion où Gary et Robert Kennedy évoquent la contestation étudiante – l'opposition à la guerre du Vietnam aux États-Unis, Mai 68 en France – et les attentats auxquels un candidat à la présidence ou un président s'expose nécessairement. Loin de symboliser un conflit de générations entre ces personnages historiques qui doivent faire face, aux États-Unis comme en France, à la fronde de la jeunesse, le surnom donné au président français en exercice au moment où se tient le dialogue est le pivot du portrait en miroir inversé que Gary fait de la fratrie Kennedy et du général de Gaulle. Les deux Américains, dont l'auteur et le lecteur savent qu'ils ont été victimes d'un attentat – l'aîné alors qu'il était président, en 1963, le cadet alors qu'il était candidat à la primaire démocrate lors de l'élection présidentielle de 1968 –, sont placés par Gary dans une espèce de filiation avec de Gaulle parce que les deux jeunes assassinés sont fascinés par le président qu'ils auraient pu être s'ils avaient vécu aussi vieux que lui. De Gaulle est donc moins représenté comme un vieillard cacochyme que comme un survivant insubmersible que le cadet des Kennedy admire pour avoir échappé à « cinq ou six²⁹¹ » attentats. La reconstruction historique à laquelle se livre l'écrivain, qui fait implicitement référence au destin tragique des Kennedy au moment où il raconte l'entretien qu'il eut avec Robert Kennedy, témoigne de cette admiration, qui est également la sienne. Il y a même une pointe de tendresse lorsque Gary reprend le sobriquet dans *La nuit sera calme*, autre récit autobiographique mâtiné de romanesque, où il écrit : « Le vieux prenait très bien la satire²⁹². » De Gaulle est alors décédé depuis quatre ans mais, fidèle à son horreur des commémorations, Gary conserve la liberté de ton du franc-tireur qu'il a toujours adoptée et dont il use pour montrer qu'il ne sanctifie

²⁹⁰ Romain Gary, *Chien blanc*, *op. cit.*, p. 160.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 135.

pas le personnage. Son affection pour « [l]e grand Charles²⁹³ » se lit au contraire dans sa façon de l'appeler, impertinente dès lors qu'il ne parle pas du moment où le Général l'a décoré.

La même familiarité se lit sous la plume de Malraux dans son projet de roman sur la Résistance, le seul de ses textes romanesques qui fasse allusion à de Gaulle, puisque *Les Noyers de l'Altenburg*, pourtant écrit en pleine guerre, ne le mentionne pas²⁹⁴. Dans « *Non* », dont le titre résume le combat gaullien pour Malraux comme pour Gary²⁹⁵, le commandant Dubard se remémore les premiers jours de la France libre lorsqu'il arrive dans le maquis à la tête duquel il vient d'être nommé :

Le Vieux marchait de long en large...
(C'est la première fois qu'un maquis de Corrèze entend appeler le général de Gaulle : le Vieux²⁹⁶.)

Le mot – commun dans l'argot militaire pour désigner un chef – a beau être employé par un personnage fantasque dont l'originalité est soulignée par la remarque du narrateur entre parenthèses, il est plus surprenant et plus iconoclaste chez Malraux que chez Gary car l'ancien ministre du Général n'a jamais revendiqué une posture d'irrégulier. Le fait que ce commandant Dubard, qui appelle ses subordonnés « mes petits pots²⁹⁷ », fasse si peu de cas de la hiérarchie militaire est tout aussi étonnant dans l'armée combattante que le Général entend bâtir alors. Son extravagance et sa truculence rompent enfin avec la pompe et la solennité des *Chênes qu'on abat...*, écrit peu de temps avant ce passage, mais elles témoignent du goût de Malraux pour les personnages « qui détonnent²⁹⁸ », comme l'écrit Henri Godard à son propos. Ce roman à peine ébauché n'a jamais été donné à lire à de Gaulle – d'autant moins que la scène a

²⁹³ *Ibid.*, p. 136. Kessel rattache ce surnom au contexte londonien de la France libre : « Ses partisans [...] l'appelaient tout naturellement et avec un indéfinissable accent de respect, d'humour et de tendresse : le Grand Charles. » (« Les Français de Londres », *op. cit.*, p. 124). Le fait que Gary l'appelle ainsi est un signe de sa fidélité à cette époque.

²⁹⁴ Seuls les noms de Pétain, Weygand, Reynaud, Flandin et Mandel sont mentionnés dans le chapitre augural, qui se déroule le 21 juin 1940 (André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 622-623). Ce n'est qu'en 1945, deux ans après la parution du roman, que Malraux rencontre de Gaulle. Avant cette date, il considère que la Résistance est dans les maquis. C'est ce qui explique que de Gaulle et la France libre soient bien plus présents dans les textes factuels qui composent le cycle mémorial.

²⁹⁵ Dans l'oraison funèbre de Jean Moulin, Malraux écrit : « Le général assumait alors le *Non* du premier jour ; le maintien du combat, quel qu'en fût le lieu, quelle qu'en fût la forme ; enfin, le *destin* de la France. » (André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 949). La formule est sensiblement identique sous la plume de Gary, dix ans plus tard : « De Gaulle, c'était pour moi la faiblesse qui dit "non" à la force, c'était l'homme tout seul dans sa faiblesse absolue, à Londres, disant "non" aux plus grandes puissances du monde, "non" à l'écrasement, "non" à la capitulation. » (Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 20-21).

²⁹⁶ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 66.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁸ Henri Godard, « Postface », dans André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 92.

été écrite après sa mort, ce qui peut expliquer la liberté que prend Malraux –, mais il n'est pas moins curieux que ce qualificatif irrévérencieux soit placé dans la bouche d'un Français libre, à une date où le Général est encore loin d'être marqué par l'âge. Tout se passe comme si le romancier rendait ainsi un hommage posthume au vieux chef récemment disparu en le ramenant, avec ses soixante-dix-neuf ans, à l'épisode fondateur que fut pour lui la Résistance trente ans plus tôt.

2.2.2. *Parler de Gaulle*

Le portrait du grand homme dans la suite de la scène est plus conforme au rôle qu'il entendait assumer et que Malraux lui reconnaît dans le cycle mémorial. Demandant ce que représente « le Vieux », le commandant Dubard s'entend répondre par le lieutenant Dumouchet : « Il est la France²⁹⁹. » Éminemment gaullienne, la formule, qui a également fourni à Gary le titre de sa nécrologie du Général, « Ode à l'homme qui fut la France », est on ne peut plus conforme au mythe forgé et entretenu par de Gaulle jusqu'après la guerre. C'est que, loin de se contenter de le nommer, les deux romanciers font tenir à leurs personnages un discours gaullien. Dubard, qui n'a « rien contre les cocos », en distingue ses hommes car eux « ne se battent pas pour la Russie, ils se battent pour la France ». C'est la raison pour laquelle leur unité sera placée sous l'autorité du « Vieux », à qui personne ne peut disputer le commandement de la Résistance « au fond de [leur] maquis à la noix »³⁰⁰. Au-delà de la défiance pour l'allié communiste soupçonné d'être sous la coupe de Moscou, Malraux valorise la France libre aux dépens des maquis en marquant sans ambages dans quel sens s'établit le rapport hiérarchique. Dubard se fait le porte-parole du général de Gaulle jusque dans son refus de la politique. Il est satisfait que face au « grand mouvement coco » on ne lui parle pas « d'un grand mouvement du Vieux » et annonce qu'après la guerre « chacun aura retrouvé son dada, et que les politiciens se succéderont en se tapant joyeusement sur les cuisses »³⁰¹. Ce rejet amer de la politique reprend les obsessions gaulliennes en faisant comme si aucun mouvement gaulliste n'avait existé après la guerre : indifférence des Français au sort du pays, division propre au régime parlementaire et incurie des hommes politiques de métier qui font obstacle à la grandeur de la France.

Si les allusions au général de Gaulle disséminées dans « *Non* » font figure d'hapax dans le corpus romanesque malrucien, elles sont bien plus fréquentes dans les romans de Gary, pas seulement dans *Les Racines du ciel* ou *La Danse de Gengis Cohn*,

²⁹⁹ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 68.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 70.

mais aussi dans ceux qui datent des années 1960 et 1970. Dans *La Tête coupable*, un personnage revendique fièrement sa qualité de Français libre « à cette époque de revanche haineuse contre de Gaulle³⁰² ». Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, au moment où il pense être fusillé par les hommes de main d'un dictateur sud-américain, un jongleur français s'écrie : « Vive de Gaulle ! Vive la France³⁰³ ! », à la manière d'un résistant en passe d'être exécuté. Dans *Europa*, le héros diplomate se justifie de s'habiller à l'ancienne mode parce qu'il représente la France en se recommandant de son modèle : « De Gaulle était avant tout un triomphe vestimentaire. La France s'était habillée en lui et il lui allait à ravir³⁰⁴ ... » Le propos est le même que dans « *Non* » : l'engagement au nom de la France libre est sans faille et de Gaulle incarne la France. L'image du vêtement exprime bien l'idée que si la France était une personne, de Gaulle serait sa seconde peau. C'est une autre façon de dire, à une époque où de Gaulle est de plus en plus contesté, que ces deux noms sont synonymes.

Gary lui-même adopte un discours gaullien au moment où il évoque l'attaque de Mers el-Kébir dans *La Promesse de l'aube*. Regrettant que la flotte française ait été coulée par son alliée anglaise pour empêcher qu'elle passe sous contrôle allemand, il est toujours décidé à traverser la Manche afin de poursuivre la lutte : « Le coup bas que [l'Angleterre] nous avait porté était inexcusable, mais il prouvait au moins qu'elle avait la volonté bien arrêtée de continuer la guerre³⁰⁵. » Gary exprime la même irritation à l'égard des Anglais et la même volonté de se battre à leurs côtés que le général de Gaulle dans ses *Mémoires de guerre*, six ans plus tôt :

En dépit de la douleur et de la colère où nous étions plongés, moi-même et mes compagnons, par le drame de Mers el-Kébir, par les procédés des Anglais, par la façon dont ils s'en glorifiaient, je jugeai que le salut de la France était au-dessus de tout, même du sort de ses navires, et que le devoir consistait toujours à poursuivre le combat³⁰⁶.

Partageant le pragmatisme du chef de la France libre, Gary refoule sa colère et passe en Angleterre, comme le fait le héros des *Maudru*, pour les mêmes raisons et après les mêmes hésitations. Kessel, dont il n'a pas encore été question puisqu'il ne mentionne de Gaulle dans *L'Armée des ombres* que pour désigner les hommes qui travaillent sous son commandement, comme ce « L..., des services du général de Gaulle, [qui] arrive de

³⁰² Romain Gary, *La Tête coupable* [1968], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980 [éd. définitive], p. 296.

³⁰³ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, *op. cit.*, p. 83.

³⁰⁴ Romain Gary, *Europa* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 190.

³⁰⁵ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 322.

³⁰⁶ Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre. L'Appel (1940-1942)*, *op. cit.*, p. 80.

Londres³⁰⁷ », dramatise la scène dans laquelle Désiré Maudru apprend que son frère qui servait sur un cuirassé français a succombé à l'attaque. Alors qu'il venait seulement de surmonter sa réticence à rallier l'Angleterre, son deuil lui fait changer d'avis et il ne doit qu'à son ami Simon de revenir à son projet initial, convaincu par son discours réaliste : « Les Anglais, c'est pas beau ce qu'ils ont fait. D'accord. Mais s'ils tiraient sur nous, c'est parce qu'ils visaient le Boche. Ils font la guerre³⁰⁸. » Le propos est aussi gaullien que celui que tient le Romain de *La Promesse de l'aube* car, bien qu'il ne soit jamais question de la France libre, du Général et *a fortiori* de ses mémoires dans cette nouvelle écrite en 1941 où pourtant certains personnages écoutent déjà les émissions françaises diffusées par la B.B.C., Kessel met en scène les sentiments que de Gaulle exprima cinq jours après l'attaque de Mers el-Kébir, le 8 juillet 1940, dans une allocution à la radio anglaise. Le chef de la France libre faisait état de sa « douleur » et de sa « colère », mais il exhortait les Français à considérer l'événement « du point de vue de la victoire et de la délivrance » et il terminait en encourageant à garder « la résolution de combattre »³⁰⁹. C'est cette résolution qu'incarnent les personnages des deux œuvres, qui permettent aux romanciers de représenter, quelques mois après l'événement ou à vingt ans de distance, le dilemme moral auquel étaient confrontés les Français de 1940.

Kessel va plus loin à la fin du *Bataillon du ciel*, en abandonnant l'éthique de l'action gaullienne dont il se fait le porte-parole dans *Les Maudru* pour reprendre le mythe, gaullien lui aussi, selon lequel la France s'est libérée seule. Faisant le bilan des opérations menées par le bataillon, il conclut :

Quand, deux mois après le débarquement, les troupes américaines arrivèrent en Bretagne, elles trouvèrent la province pratiquement libérée et les parachutistes qui avaient survécu leur firent les honneurs du pays³¹⁰.

Le lecteur doit comprendre que l'action des parachutistes et des F.F.I. qu'ils ont encadrés a suffi à vaincre l'occupant. Or, si les Américains sont bien arrivés après le déclenchement du soulèvement des maquis bretons et de la guérilla menée par le 4^e SAS contre les troupes allemandes au début du mois d'août 1944, aucun historien du bataillon n'affirme que la province était alors « pratiquement libérée ». Anthony Cave Brown explique que l'action concertée des maquisards et des parachutistes devait faire craindre à l'ennemi un débarquement plus important que celui de Normandie. C'est en

³⁰⁷ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 141.

³⁰⁸ Joseph Kessel, *Les Maudru*, op. cit., p. 215.

³⁰⁹ Charles de Gaulle, *Discours et messages*, op. cit., p. 13-15.

³¹⁰ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 218.

participant à cette opération de désinformation que les résistants bretons ont mené une activité clandestine plus intense « que partout ailleurs en France » et qu'ils ont pris part aux combats « quand la 3^e armée Patton [vint] s'emparer de la péninsule et de ses grands ports »³¹¹, mais ils n'étaient qu'une force auxiliaire. Yann Lagadec confirme que ce sont les Américains qui ont libéré la Bretagne :

[Le 5 août,] les forces blindées américaines ont déjà libéré l'ensemble du département d'Ille-et-Vilaine – pays malouin mis à part –, [...] elles ont dépassé Carhaix en passant par le Sud des Côtes-du-Nord, [...] elles s'apprêtent à rentrer dans Saint-Brieuc, [...] elles ont pris Vannes et débutent les opérations d'encercllement de Lorient³¹².

Si les Américains étaient reconnaissants du travail accompli par les maquisards et les parachutistes, comme le révèle le compte rendu de la visite effectuée dans le sud du Morbihan par le commandant des SAS, le général McLeod, le 19 août 1944³¹³, il est très excessif de prétendre, comme le fait Kessel, qu'ils n'avaient plus à leur arrivée qu'à profiter des agréments du pays sous l'égide des parachutistes, comme des hôtes reçus pour une partie de campagne. Lorsqu'il termine son roman de 1947 à la gloire d'un bataillon de Français libres, le romancier alimente le mythe forgé trois ans plus tôt par le général de Gaulle sur le parvis de l'Hôtel de Ville de Paris.

2.2.3. *Citer de Gaulle*

La mise en fiction du gaullisme prend encore une autre forme chez Gary avec la reprise des formules les plus connues du Général. Cette spécificité rejoint la propension du double prix Goncourt à truffier ses textes de citations sans les signaler, ce que Kessel et Malraux font bien peu en comparaison³¹⁴. Presque toutes les formules gaulliennes que cite Gary proviennent de l'incipit des *Mémoires de guerre*. Elles ont donc à voir avec la Résistance et avec la grandeur de la France. La première, la plus longue et la plus

³¹¹ Anthony Cave Brown, *La guerre secrète*, op. cit., p. 294.

³¹² Yann Lagadec, « Entre l'état-major allié, la France Libre et la Résistance intérieure : les bases radio des forces spéciales dans les Côtes-du-Nord à l'été 1944 », dans Patrick Harismendy, Erwan Le Gall (dir.), *Pour une histoire de la France Libre*, op. cit., p. 139.

³¹³ « Tous ceux que je rencontrai étaient unanimes dans leur appréciation du travail accompli par le 4^e bataillon parachutiste français, et le nom de SAS est porté aux nues dans tout le Morbihan. Il n'y a pas le moindre doute que si le 4^e SAS n'avait pas été envoyé en Bretagne au début de la campagne, la Résistance n'aurait pas été organisée et équipée comme elle l'a été, et elle aurait été incapable d'accomplir les missions qu'elle a accomplies pendant l'avance américaine et qu'elle remplit à l'heure actuelle encore. Les Américains appréciaient beaucoup le travail accompli par la Résistance et par les SAS. D'excellents rapports ont été établis entre le commandant Bourgoïn et la 4^e division blindée américaine dont le commandant a décoré le 4^e bataillon parachutiste français. » (Cité par Henry Corta, *Qui ose gagne*, op. cit., p. 204.)

³¹⁴ Voir ci-dessous « Les intertextes », p. 581-596. Les formules gaulliennes traitées ici se distinguent des intertextes clandestins car, si elles ne sont pas référencées, elles sont parfaitement identifiables.

littérale à la fois, apparaît dans *Les Racines du ciel*, deux ans seulement après la publication du premier volume des mémoires de l'homme du 18 Juin alors en pleine traversée du désert. Elle est le fait de Verdier, « un obsédé du général de Gaulle » qui anime l'Association des Français Libres du Tchad et qui voit en Morel « [u]n gaulliste attardé »³¹⁵. C'est pour bien le peindre qu'il se met à déclamer de mémoire la célèbre page qui ouvre *L'Appel* :

« Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France. Le sentiment me l'inspire aussi bien que la raison. Ce qu'il y a en moi d'affectif imagine naturellement la France telle la princesse des contes ou la Madone aux fresques des murs, comme vouée à une destinée éminente et exceptionnelle. J'ai d'instinct l'impression que la Providence l'a créée pour des succès achevés ou des malheurs exemplaires. S'il advient que la médiocrité marque pourtant ses faits et gestes, j'en éprouve la sensation d'une absurde anomalie, imputable aux fautes des Français, non au génie de la patrie... » Eh bien ! monsieur, remplacez le mot « France » par le mot « humanité », et vous avez votre Morel. Il voit, lui, l'espèce humaine telle une princesse des contes ou la Madone des fresques, comme vouée à un destin exemplaire... Si elle le déçoit, il en éprouve la sensation d'une absurde anomalie, imputables aux fautes des hommes, non au génie de l'espèce... Alors il se fâche et essaie d'arracher aux hommes un je ne sais quel écho de générosité et de dignité, un je ne sais quel respect de la nature... Voilà votre homme³¹⁶.

Le lecteur commettrait une erreur en se moquant de Verdier, dont le narrateur précise qu'il « était depuis longtemps la risée générale en A.E.F.³¹⁷ », car c'est lui qui décèle la vraie nature du combat de Morel et qui en révèle la pureté. C'est pourquoi l'expression « gaulliste attardé » qu'il emploie est laudative : elle ramène à des valeurs dont Gary déplore qu'elles aient été oubliées et sur lesquelles il estime d'autant plus juste de s'attarder que le Général est éloigné du pouvoir. Avec Morel et Verdier, Gary peint deux portraits de francs-tireurs, de marginaux, de fous apparemment ridicules qui ne font pourtant pas l'objet d'une satire parce qu'ils sont nobles, non pas en dépit mais à cause de leur marginalité, qui est liée au souvenir de leur combat dans la Résistance.

Dans les romans suivants, les citations sont plus allusives et se réduisent à deux formules-clés de l'incipit des *Mémoires de guerre*, mais le ton est plus amer et plus caustique. La première, la double image de la princesse et de la madone revient comme une antienne dans *La Danse de Gengis Cohn*, où elle est presque systématiquement associée au Musée imaginaire³¹⁸, alors que de Gaulle est président de la République et

³¹⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 418.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Voir ci-dessus « Le mélange des temporalités », p. 339-341, et ci-dessous « L'art », p. 558-559.

Malraux ministre d'État depuis près de dix ans. Comme si le mythe et l'idéal avaient pâti de leur collusion avec le réel et avec l'exercice du pouvoir, les mentions de « la madone des fresques » et de « la princesse de légende »³¹⁹ – les citations sont devenues approximatives – désignent l'absolu souillé par la réalité mortifère du monde guerrier que représente l'insatiable Lily au nom de laquelle des millions d'hommes sont tués³²⁰. À cet égard, la beauté et l'idéal que la jeune femme est censée incarner ne sont bonnes qu'à produire des œuvres d'art dénaturées :

Des blessés viets soutenus par des G.I. morts errent à la recherche d'un coin encore libre du Musée imaginaire où ils pourraient se fourrer. [...] il manquait justement un peu de rouge au front de la madone des fresques et de la princesse de légende. [...] Les places sont si chères au Musée imaginaire qu'on commence même à refuser des cadavres. [...] L'art abstrait triomphe partout : le napalm fait si bien les choses, qu'on ne distingue plus un œil, plus un nez, plus un sein, c'est vraiment la fin du figuratif.

Bref, on fait tout ce qu'il faut, mais non, rien, elle n'arrive pas à jouir³²¹.

Comme souvent, Gary est pris en étau ici entre son idéalisme né de la Résistance, dont les citations gaulliennes sont une trace, et son désespoir face à la folie du monde³²². Les horreurs commises au Vietnam par les Américains ont remplacé les atrocités perpétrées par les nazis qu'ils combattaient pourtant naguère encore. Lui-même victime de la Shoah, le *dibbuk* constate que la nouvelle hécatombe ne peut que dégrader encore l'humanité qu'aucun Musée imaginaire ne saurait racheter. Gary regrette ainsi que la princesse et la madone n'aient pas tenu leur promesse.

La seconde formule gaullienne issue de l'incipit des *Mémoires de guerre* que Gary reprend à l'envi – la fameuse « certaine idée de la France » – est également employée avec distance, en partie pour provoquer un sourire de connivence chez le lecteur. Rarement utilisée dans les romans³²³, elle est appliquée avec ironie à Marcellin Duprat. D'abord par M. Pinder, l'instituteur de Ludo, qui murmure à son élève : « Duprat a une certaine idée de la France³²⁴ », quand les maquisards de 1942 déplorent qu'il fasse à l'occupant les honneurs de la gastronomie française, alors que le restaurateur affirme résister en restant fidèle à la grande cuisine qui, elle, ne capitule pas. Puis par le journaliste de *Life* qui écrit son portrait à la Libération :

³¹⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 11, 58, 167, 252, 328, 339, 350.

³²⁰ Voir ci-dessus « L'amour et/ou la guerre », p. 177-178.

³²¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 339-341.

³²² Voir ci-dessus « "Il est difficile d'être un homme" », p. 498-501.

³²³ À l'inverse, Gary cite fréquemment la formule dans ses articles. Voir par exemple « Gaulliste inconditionnel », *op. cit.*, p. 6 ; « Les Français libres », *op. cit.*, p. 82 ; « Malraux, conquérant de l'impossible », *op. cit.*, p. 93.

³²⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 214.

Life venait de lui consacrer l'article [accompagné de] la célèbre photo de Robert Capa sur la couverture du magazine : le Clos Joli et son seigneur et maître, en tenue de travail devant la porte, sous le titre « *Une certaine idée de la France* ». L'article provoqua un beau tollé dans la presse parisienne. Il est vrai qu'en 1945 la haute cuisine n'occupait pas dans le pays le rang qu'elle y tient aujourd'hui. Je ne sais quelles étaient alors les idées des Américains sur la place qu'ils entendaient laisser à la France dans le monde, mais ils témoignèrent au Clos Joli et à son illustre propriétaire au moins autant d'égards que les Allemands³²⁵.

Par le biais de l'instituteur et du journaliste, Gary se joue de la chronologie en associant par anticipation au résistant le moins gaulliste le mot du Général comme s'il était naturel que des êtres de papier l'inventent en pleine Seconde Guerre mondiale. Écrivant en 1980, le romancier compte sur le fait que son lecteur saura identifier la référence aux *Mémoires de guerre* que des personnages fictifs ne pouvaient pas avoir lus dix ans avant leur parution. Il faut peut-être voir également une pointe d'autodérision dans le choix du magazine, Gary ayant lui-même écrit dans *Life* sur de Gaulle, en particulier pour rendre compte de la publication du premier volume de ses *Mémoires d'espoir*³²⁶.

Dans les deux cas cependant, la citation n'est pas aussi badine que l'annonce du débarquement qu'un vieux paysan fait au narrateur par cette phrase « qu'il ne pouvait avoir entendue à la Radio de Londres, puisque de Gaulle ne la prononça que quelques heures plus tard : – Mon petit Ludo, c'est la bataille de France et c'est la bataille de la France³²⁷ ». La première occurrence a pour enjeu la définition de la Résistance et la seconde est chargée de sous-entendus grinçants qui lui confèrent une dimension politique parce que le titre de l'article de *Life* est équivoque : est-ce Duprat qui, comme le pense M. Pinder, a une certaine idée de la France ou est-ce l'Amérique qui veut faire incarner au restaurateur l'idée qu'elle s'en fait ? Il est vraisemblable que Ludo ignore à la Libération la place que les Américains entendent laisser à la France dans le concert des nations, mais le simple fait que Gary lui fasse mentionner sa candeur passée invite le lecteur à se rappeler que le pays, relégué au second plan, fut loin d'incarner l'idéal gaullien de grandeur. Le passage suggère que la France a été réduite par son allié américain à ne plus représenter pour le monde que la bonne chère : si le restaurateur est choyé par le libérateur autant qu'il l'a été par l'occupant, le narrateur insinue moins que l'attitude de Duprat pouvait passer pour de la collaboration qu'il ne place les Allemands et les Américains sur le même plan, car les uns comme les autres circonscrivent la

³²⁵ *Ibid.*, p. 359.

³²⁶ Il s'agit de l'article intitulé « À la recherche du "je" gaullien », *op. cit.*, p. 69-79.

³²⁷ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 341. La formule a été employée par de Gaulle au début de l'allocation qu'il prononça à la B.B.C. le 6 juin 1944.

France au prestige de sa gastronomie pour la vassaliser³²⁸, ce qui est une première explication du tollé provoqué par l'article de *Life*. D'autre part, l'idée particulière que Duprat se fait de sa mission fait de lui un épigone du général de Gaulle. Bien qu'il ne se réclame pas du chef de la France libre, il adopte une posture gaullienne en cherchant à préserver la grandeur de la France. C'est pourquoi il répond à ceux qui se plaignent de ne plus la reconnaître pendant l'Occupation : « qu'ils viennent au Clos Joli, ils la reconnaîtront³²⁹ ». Le tollé s'explique alors par le fait que le rayonnement du pays soit subordonné à celui de sa gastronomie, ce qui paraît dégradant à la presse. L'ambiguïté du titre de *Life*, dont la phrase de M. Pinder est dépourvue, revient donc à considérer que la France affaiblie est ramenée à sa cuisine ou à envisager que la gastronomie rayonnante de Duprat reflète la puissance française. Le personnage est construit de telle sorte que sa vision prévale, mais le narrateur indique que les menées américaines l'ont finalement emporté : la haute cuisine « tient aujourd'hui » le premier rang dans le pays parce que la France, elle, a perdu le sien. En appliquant la formule qui ouvre les *Mémoires de guerre* à Duprat, Gary regrette que l'idéal gaullien qu'il incarne ait été vaincu : « la haute cuisine », qui n'occupait qu'une place marginale en 1945 quand de Gaulle était au pouvoir, compense mal « aujourd'hui » son départ et la fin de la grandeur. Pour amusantes qu'elles soient, les citations de Gary sont rarement anodines et souvent dotées d'un sens politique.

2.2.4. De Gaulle personnage

Paradoxalement, c'est tout l'inverse lorsque le romancier fait du Général un personnage. Le traitement qu'il réserve à l'homme qui est revenu au pouvoir après en avoir été éloigné pendant douze ans, est significatif car l'écrivain, qui a achevé sa propre traversée du désert de onze années – les mêmes que de Gaulle – avec *Les Racines du ciel*, son premier succès depuis *Éducation européenne*, s'ingénie à démythifier le héros résistant et à extraire le Général du contexte politique des années 1960. En même temps qu'il se tient à l'écart du gaullisme politique, il refuse en effet d'exploiter la Résistance à des fins littéraires. La présence du chef de la France libre dans *La Promesse de l'aube* et l'apparition du président de la V^e République dans *La Danse de Gengis Cohn* sont donc toujours liées au comique et non au politique, dans un rapport contrarié au rire. Bien que de Gaulle soit uniquement représenté comme une

³²⁸ Duprat rapporte qu'un officier allemand qui voyait l'Europe comme un espace « dont l'Allemagne sera[it] la force et la France, la saveur » lui avait déclaré : « “Vous donnerez à l'Europe future ce qu'elle attend de la France et nous ferons en sorte que la France entière devienne un grand Clos Joli !” » (Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 210). Le Clos Joli est le nom du restaurant de Marcellin Duprat.

³²⁹ *Ibid.*, p. 211.

silhouette impassible dans les deux romans, sa gravité est nécessaire à la construction de scènes qui reposent sur un contraste entre le sublime et le grotesque. Sa retenue se distingue en cela de la raideur que lui donne Melville dans la scène de *L'Armée des ombres* – qui ne figure pas dans le roman de Kessel – où Luc Jardie reçoit de sa main la Croix de la Libération³³⁰.

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary prétend avoir joué une pièce écrite pour « déridier³³¹ » le général de Gaulle lors de sa tournée d'inspection à Bangui en 1941. Mais, alors que le filage des « petits sketches fripons », la vieille du grand jour, rencontra un franc succès auprès du public, la pièce fut, le lendemain, « un désastre complet »³³² devant le Général et son entourage politique et militaire. L'écrivain explique cet échec par l'attitude de l'illustre spectateur qui, par son impassibilité, figea la salle entière. Loin de « déridier » le grand homme – même si l'acteur a cru percevoir « un léger frémissement de la moustache sur le visage du chef de la France Libre » –, la scène de comique troupier ne fait sourire que le lecteur qui s'amuse moins de cette pochade improbable que du cabotinage du romancier qui, sachant de Gaulle amateur de tragédies et de drames, use par contraste de gags éculés – « une mangue se détach[ai]t parfois d'un arbre et tomb[ai]t sur la tête d'un spectateur » –, promet de ne plus jouer devant le Général « quelles que soient les circonstances dramatiques que [le] pays traverserait » à l'avenir, pastiche Hugo pour conférer une aura divine à de Gaulle – « L'œil était dans la salle et regardait Caïn. » –, et tire une leçon absurde du spectacle censé prouver que « le général de Gaulle [sait] établir un contact avec les foules et communiquer ses sentiments »³³³. À la fin de la scène, Gary rapporte qu'il a cru revivre l'expérience lors d'une répétition du *Dom Juan* monté par Louis Jouvet, au moment où la statue du Commandeur entraîne le libertin aux enfers.

La scène de *La Danse de Gengis Cohn* qui occupe le chapitre intitulé « De Gaulle m'a salué » est comparable. Elle raconte comment le *dibbuk*, devenu « parfaitement visible [et] brusquement énorme » pendant les commémorations officielles parce qu'il représente toutes les victimes du génocide, veut se montrer digne de la situation en prenant une pose contre-nature de héros « distingué, sérieux, noble »,

³³⁰ La raideur du Général tient au trucage utilisé par Melville. Bien que son apparition soit fugace, de Gaulle est joué par un acteur, Adrien Cayla-Legrand, qui porte un masque plat à son effigie.

³³¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 137. Myriam Anissimov a authentifié cette anecdote en consultant le journal d'un camarade d'escadrille de Gary, Robert Bimont. Lors de la visite du général de Gaulle à Bangui le 27 avril 1941, Gary présenta le spectacle qu'il avait écrit sous le titre *Espoir, 4°5 latitude nord*, mais la salle resta de marbre, comme le Général (Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 216). Il est cependant permis de croire que Gary exagère quand il le raconte ici.

³³² *Ibid.*, p. 138.

³³³ *Ibid.*, p. 138-139.

alors qu'il a « une trop longue habitude du ridicule et du coup de pied au cul »³³⁴. Résigné à ne pas faire rire son public de choix, il réprime le fou rire qui lui vient lorsque le général de Gaulle le salue au garde-à-vous et il lui rend son salut militairement. Le chapitre se clôt sur une réécriture burlesque de la scène : « Pour me défouler, je suis resté jusqu'à l'aube à raconter des histoires juives à Schatzchen. Il a passé toute la nuit à se tordre³³⁵. »

Dans les deux passages, le rire devient impossible lorsque de Gaulle paraît, mais chaque fois l'histriion compense sa déception de ne pouvoir faire rire sur le moment en se rattrapant après-coup, devant un autre public : émule du Sganarelle de Molière³³⁶, Gary recourt à une écriture spectaculaire pour faire rire le lecteur et Gengis Cohn, qui se compare à Harpo Marx, retrouve sa « nature profonde³³⁷ » en reprenant devant Schatz le répertoire qui a fait son succès quand il était en vie.

En accordant un rôle, si secondaire soit-il, à de Gaulle dans ces deux scènes bouffonnes, Gary exploite la renommée du personnage historique pour se moquer de l'image mythique dans laquelle il est figé. Le romancier ne construit des scènes comiques reposant sur le décalage entre le sublime incarné par de Gaulle et le jeu grotesque des acteurs qui lui font face que pour invalider ce portrait du Général en Commandeur. L'impertinence qu'il y a à suggérer qu'on ne peut pas rire avec de Gaulle et que les commémorations sont ridiculement pompeuses est une façon de protester contre la sanctification du personnage et d'assumer sa propre marginalité en prenant ses distances avec le gaullisme politique dans lequel, Sganarelle et Harpo Marx, il ne se reconnaît pas.

C'est pour la même raison que, dans *La Promesse de l'aube*, il ne cesse de le représenter avec irrévérence et avec dérision, en le comparant à sa mère, comme si de Gaulle était toujours précédé et comme inspiré par la vieille femme³³⁸ :

L'appel du général de Gaulle à la continuation de la lutte date du 18 juin 1940. Sans vouloir compliquer la tâche des historiens, je tiens cependant à préciser que l'appel de ma mère à la poursuite du combat se situe le 15 ou le 16 juin – au moins deux jours auparavant. De nombreux témoignages existent sur ce point et peuvent être recueillis encore au marché de la Buffa³³⁹.

³³⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 208-209.

³³⁵ *Ibid.*, p. 210.

³³⁶ Ce n'est pas pour rien que le personnage donne son nom à l'essai-pamphlet *Pour Sganarelle* (1965).

³³⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 209.

³³⁸ Gary fait même parler sa mère comme le général de Gaulle. Voir ci-dessous « Phantasma », p. 611.

³³⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 300.

Par son effet comique, cette révélation, qui place le grand homme de l'histoire dans les pas d'une anonyme, met à mal le récit mythique de l'acte fondateur de la Résistance. Comme l'écrit Julien Roumette, Gary « ne fait pas l'éloge attendu de la grandeur gaullienne » et il se montre impertinent avec de Gaulle « par fidélité, en quelque sorte, à ce qu'il avait été en le rejoignant »³⁴⁰, un insoumis, un Français libre. Il faut ajouter qu'en représentant le Général de la sorte, l'écrivain reste également fidèle au chef que de Gaulle était pendant la guerre, à une époque où le gaullisme ne désignait pas une tendance politique mais, justement, cet esprit d'insoumission. Il y a donc une part de revendication dans le recours au comique et le portrait irrévérencieux que Gary fait du grand homme, éloigné ainsi de la politique.

2.2.5. Personnages gaullistes

Chez Gary, comme chez Kessel et chez Malraux dans la scène de « *Non* » déjà évoquée, ce sont les personnages de gaullistes qui sont chargés, plus que de Gaulle lui-même, d'incarner les valeurs défendues par le chef de la France libre. Nombre d'entre eux sont reconnaissables à la croix de Lorraine qu'ils arborent plus ou moins discrètement. Comme Morel porte, après guerre, l'insigne épinglé à la chemise par fidélité à son engagement passé³⁴¹, plusieurs résistants prennent le risque d'afficher leur soutien à de Gaulle en plein conflit. Un parachutiste se fait tatouer une croix de Lorraine tricolore avant de sauter en France dans *Le Bataillon du ciel*³⁴² et, dans *L'Armée des ombres*, un officier des services français de Londres glisse l'emblème dans la main d'un ouvrier de chez Renault rescapé du bombardement de son usine par les Alliés³⁴³, tandis que certains maquis saluent chaque matin un drapeau qui en est orné³⁴⁴. Ludo imagine même, dans *Les Cerfs-volants*, que les officiers allemands opposés à Hitler vont se doter de la croix de Lorraine comme symbole s'ils parviennent à fonder l'Allemagne libre³⁴⁵.

Dans le corpus, tous les personnages gaullistes représentent le gaullisme de la Résistance. Les parachutistes du *Bataillon du ciel* sont des Français libres, comme le Père Fargue des *Racines du ciel*, « [a]ncien aumônier de la France libre [qui participa à] la longue marche de Leclerc du Tchad aux Alpes bavaroises³⁴⁶ ». Dans *L'Armée des*

³⁴⁰ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 220.

³⁴¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 402. Voir ci-dessus « Mise en scène et mise en abyme du reportage dans la fiction », p. 146-147.

³⁴² Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 71.

³⁴³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 163-164.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 130.

³⁴⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 294. Pour le commentaire de ce passage acerbe, voir ci-dessus « Libérer la parole », p. 298.

³⁴⁶ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 58.

ombres, l'architecte qui héberge Gerbier est « [t]rop connu comme gaulliste³⁴⁷ » et devient dangereux pour lui. C'est que, dans un esprit de propagande et bien que certains personnages secondaires soient communistes, Kessel tend à considérer *gaulliste* et *résistant* comme synonymes. Ainsi quand Jean-François est sur le point d'être repris par des policiers qui hurlent « Au voleur !... au voleur !... », c'est « Gaulliste ! Gaulliste !... » qu'il crie pour se faire ouvrir une porte qu'un curé gardait³⁴⁸. Comme lui, à l'image de Gerbier ou de Morel chez Gary, les personnages gaullistes indiquent la voie à suivre parce qu'ils portent la voix de la Résistance.

Leur attitude et leurs propos reflètent en effet les valeurs qu'incarne le gaullisme de la Résistance : grandeur et rétablissement de la souveraineté nationale dans « *Non* » ; refus de la défaite et sens du sacrifice dans *Le Bataillon du ciel* et *L'Armée des ombres* ; espoir et dignité dans *Les Racines du ciel* et *Les Cerfs-volants*. Les trois romanciers évitent l'hagiographie du grand homme en ne peignant en combattants sublimes que des hommes et des femmes qui agissent en son nom ou à sa manière. Gary va le plus loin qui rattache l'engagement résistant de certains personnages à de Gaulle. Morel l'« *esperado*³⁴⁹ » est explicitement comparé au Général car sa croisade pour la dignité et l'honneur humains, qu'il voit comme la continuité de la Résistance³⁵⁰, est aussi mal comprise que put l'être celle de l'homme du 18 Juin. C'est pourquoi un personnage déclare : « de Gaulle en 40 comme aujourd'hui, c'est un peu, à sa façon, Morel et les éléphants³⁵¹ ». La comparaison est plus implicite pour Ambroise Fleury. Le « Français qui ne savait pas désespérer³⁵² » fait voler un cerf-volant à l'effigie du vainqueur à la fin du roman : symbole de liberté à plus d'un titre, « [l]e cerf-volant du général de Gaulle [qui tire] fortement sur son amarre [parce qu'elle ne doit] pas être à son goût³⁵³ » représente à la fois la petite et la grande histoire, la liberté tout juste recouvrée de l'oncle de Ludo et la libération du pays, l'insoumission du personnage et celle de son modèle dont même le portrait vise les hauteurs. L'invincible espoir qu'Ambroise et Morel partagent avec le général de Gaulle est ce qui les conduit à mener leur combat pour la dignité et la liberté.

Bien que le ton des romans consacrés à la Résistance soit éminemment gaullien et que les personnages de gaullistes y occupent la première place, Gary et Malraux se

³⁴⁷ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 126.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 157. Sur les communistes, voir ci-dessus « Proclamer l'union sacrée », p. 204-205.

³⁴⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 403.

³⁵⁰ « C'est le même combat », dit-il à un trafiquant dont il suppose qu'il a « été avec les Alliés » (Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 195-196).

³⁵¹ *Ibid.*, p. 162.

³⁵² Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 320.

³⁵³ *Ibid.*, p. 366.

montrent plus mesurés que dans leurs textes factuels pour plusieurs raisons. Outre qu'ils accordent une part plus grande à la fantaisie et à l'irrévérence, que le roman appelle plus naturellement que l'article de presse ou le texte mémorial, ils ne se livrent pas à une défense circonstanciée du bilan politique de leur grand homme. Conscients qu'une telle démarche alourdirait un roman et qu'elle desservirait leur propos, ils se contentent de retenir les éléments saillants du mythe gaullien parce qu'ils fournissent des motifs propres au roman de guerre. Même Kessel, qui écrit avec moins de distance temporelle, n'assigne pas son œuvre au plaidoyer en faveur de la politique gaulliste car, en dépit de la propagande présente dans *L'Armée des ombres* et *Le Bataillon du ciel*, il reste fidèle à son imaginaire romanesque en exaltant l'action violente que le Général réprouvait³⁵⁴. Même si les intentions des trois romanciers divergent – Kessel écrit la geste de la Résistance en pleine guerre, Malraux entreprend une fresque devant célébrer l'événement qui l'a fait devenir gaulliste et Gary marque sa fidélité à de Gaulle en égratignant avec humour la statue du Commandeur pour prendre ses distances avec le gaullisme politique –, tous trois retiennent, au nom de l'efficacité romanesque, l'engagement physique et moral de combattants qui se font une certaine idée de la France. À cet égard, la représentation de l'ennemi a vocation à mettre en valeur, par contraste, les valeurs défendues par les personnages principaux.

3. La figure de l'ennemi : le franquiste, l'Allemand et le collaborateur

3.1. Individualiser l'ennemi ?

3.1.1. Une majorité d'anonymes stéréotypés

Pour finir de parcourir la galerie de personnages du corpus, il convient de s'intéresser à la façon dont l'ennemi est représenté. Comme pour les protagonistes et les victimes, cela implique de se demander comment les franquistes, les Allemands et les collaborateurs, anonymes ou célèbres, fictifs ou non, sont appelés, caractérisés et, éventuellement, individualisés, de manière à déterminer la place qui leur est assignée dans le monde et la part d'humanité qui leur est reconnue. Ici encore, la typologie ne visera pas l'exhaustivité.

Contrairement à ce qu'ils font pour mettre en scène les héros, Kessel, Malraux et Gary ne recourent jamais à des clés pour introduire les personnages qu'ils leur opposent. Les figures historiques sont désignées par leur nom et les êtres fictifs n'ont aucun rapport avec quelqu'un ayant existé. Non seulement il n'est pas nécessaire de réserver le même sort aux adversaires des républicains et des résistants en cachant leur

³⁵⁴ Voir ci-dessus « Trouver des arrangements avec la vérité historique », p. 201-202.

identité pour des raisons de sécurité ou par souci de composition romanesque, mais il faut nommer les antagonistes des combattants antifascistes pour dénoncer leurs crimes.

Pour autant, les trois auteurs mentionnent peu de personnages historiques et, quand ils le font, c'est pour donner aux romans une caution de réalité ou pour préciser le contexte des textes factuels. Dans ce cas, les personnages nommés ne jouent aucun rôle diégétique. Franco, Mola, Yagüe, Queipo de Llano dans *L'Espoir*, Abetz, Göring, von Keitel et Rommel dans *Les Cerfs-volants*, Röhm, Goebbels, Ribbentrop et Streicher dans *Les Mains du miracle* appartiennent uniquement à la toile de fond du récit, tout comme Kaltenbrunner dans *Éducation européenne*, Doriot dans *L'Armée des ombres* et Rundstedt dans "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon".

Encore une fois, ce sont des êtres ordinaires et fictifs qui sont majoritaires. Ils sont chargés d'incarner le type que Yan Hamel et Todorov appellent le malfaiteur. Pour Hamel, les malfaiteurs des romans résistancialistes « sont moins les tenants d'une idéologie clairement constituée que des personnes inhumaines et immorales en soi » parce que leurs créateurs entreprennent « d'universaliser le mal qui a été à l'œuvre au cours de la Seconde Guerre mondiale », ce qui explique « les rôles relativement limités que les auteurs réservent aux Allemands »³⁵⁵. Les œuvres de Kessel, de Malraux et de Gary répondent à l'essentiel de cette définition. Elles universalisent le mal puisque les personnages antifascistes combattent moins des hommes ou des idées politiques qu'ils ne rejouent l'immortelle résistance que le persécuté oppose à son oppresseur, le mythique combat de David contre Goliath, l'éternelle lutte du Bien contre le Mal. Mais les trois écrivains ne peignent pas l'ennemi comme naturellement disposé au mal car la polarisation axiologique tient à l'antagonisme guerrier et n'implique donc pas une remise en cause de son humanité.

Comme dans les romans résistancialistes qui exaltent l'héroïsme de la Résistance, l'ennemi est peu représenté dans le corpus³⁵⁶. Les franquistes, les Allemands et les collaborateurs sont à la fois peu nombreux et peu caractérisés. *L'Espoir*, roman pourtant long et foisonnant, est dépourvu de malfaiteur identifiable doté d'un nom, d'un portrait, d'une histoire. Contrairement aux défenseurs de la République, aucun fasciste ne revient dans le récit de façon récurrente. Les phalangistes

³⁵⁵ Yan Hamel, *La bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, op. cit., p. 71-72.

³⁵⁶ C'est une constante dans ce type de récit, comme le montre Manuel Bragança dans *La crise allemande du roman français (1945-1949). La représentation des Allemands dans les best-sellers de l'immédiat après-guerre*, Berne, Peter Lang, 2012. L'ouvrage porte sur le corpus suivant : *Éducation européenne* (Gary, 1945), *Le Sang des autres* (Beauvoir, 1945), *Mon Village à l'heure allemande* (Bory, 1945), *Les Forêts de la nuit* (Curtis, 1947), *L'Âge de raison* (Sartre, 1945), *La Mort dans l'âme* (Sartre, 1949), *Le Sursis* (Sartre, 1945). Voir en particulier le chapitre 2 : « Les figures collectives des Allemands ».

infiltrés³⁵⁷ ou les aviateurs nationalistes dont Magnin ne distingue que le serre-tête en plein combat³⁵⁸ ne sont que des esquisses à peine ébauchées, tandis que les Maures et les Italiens n'apparaissent que de loin en loin, comme des ombres menaçantes aux portes de Madrid ou de Guadalajara³⁵⁹. Dans la plupart des autres textes, l'ennemi n'est ni plus visible ni plus individualisé : les partisans d'*Éducation européenne* tapis dans la forêt croisent plus d'Allemands dans les récits que leur lit Dobranski qu'ils n'en affrontent lors des rares escarmouches qu'ils provoquent ; les concitoyens des Maudru subissent le joug d'un occupant incarné seulement par deux motocyclistes, un artilleur, deux sentinelles et une patrouille ; l'aviateur de *La Promesse de l'aube* semble avoir traversé la guerre sans avoir vu un Allemand tant Gary, minimisant son action héroïque, répète qu'il n'a « rien fait³⁶⁰ » et que sa mission à l'escadrille était « un métier de tout repos³⁶¹ » ; les parachutistes du *Bataillon du ciel*, transformés en machines à tuer, éliminent quant à eux les soldats ennemis à la chaîne, mais comme s'ils étaient interchangeables.

Fréquemment réduit à une fonction, l'ennemi est une figure stéréotypée. L'un des rares miliciens du corpus est ramené à sa soumission empressée face à un général allemand qui le méprise. Son physique repoussant est le signe d'une tare, conformément à l'image forgée par les romans de la Résistance³⁶² : il est « petit », « précocement chauve », il a les « lèvres minces », le « rein obséquieux » et il s'exprime « avec une volubilité servile »³⁶³. À peine particularisé, le jeune homme est typifié pour être détestable. Dans *Les Maudru*, Kessel sacrifie au poncif de l'Allemand apparemment correct au début de l'Occupation : Tancrede raconte à son fils que deux soldats l'ont aidé spontanément à charger sa brouette peu après l'armistice, ce qui tendrait à prouver « qu'il n'y a plus de guerre pour eux³⁶⁴ », mais c'est un moyen pour le romancier de dénoncer ces faux-semblants destinés à obtenir la collaboration de la population française et de préparer le retournement de situation car les Allemands se comportent bientôt en vainqueurs qui entendent, dit encore le père Maudru, que la guerre soit « finie de nous contre eux, mais pas d'eux contre nous et pas de nous pour leur compte³⁶⁵ ».

³⁵⁷ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 306-308.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 396.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 261-269 et 375-381. Un personnage s'agace de combattre un ennemi invisible : « Est-ce qu'on va finir par les voir, les Maures, oui ou non ? » (*ibid.*, p. 284).

³⁶⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 357.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 372.

³⁶² James Steel note que les miliciens « sont systématiquement des tarés, des brutes sanguinaires, des salauds, des sadiques et des lâches » (*Littératures de l'ombre*, op. cit., p. 96).

³⁶³ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 106-107.

³⁶⁴ Joseph Kessel, *Les Maudru*, op. cit., p. 195.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 250.

Bien que les trois écrivains refusent le manichéisme³⁶⁶, les positions sont donc tranchées : il n'existe le plus souvent que deux camps, « eux » et « nous ». C'est pourquoi l'ennemi incarne tantôt celui dont on subit la force, tantôt celui que l'on domine ; tantôt celui que l'on abat, tantôt celui qui tue. D'un côté, les franquistes prennent Malaga³⁶⁷, les Allemands font de nombreux prisonniers français³⁶⁸, avant d'occuper la Pologne³⁶⁹, la Hollande³⁷⁰, la France³⁷¹ et d'écraser la révolte du ghetto de Varsovie³⁷². De l'autre, les Maures sont repoussés jusqu'au Manzanares pendant la défense de Madrid³⁷³, l'armée allemande est défaite à Stalingrad³⁷⁴, la division Das Reich est arrêtée par les maquisards³⁷⁵ et l'occupant est chassé de Bretagne³⁷⁶, de Paris³⁷⁷ et de France³⁷⁸. D'un côté, de jeunes gens se débarrassent de deux sentinelles pour pouvoir gagner l'Angleterre³⁷⁹, deux parachutistes français tuent deux de leurs homologues allemands à la sortie d'un café³⁸⁰, un facteur et un boucher éliminent deux officiers S.S.³⁸¹, des partisans polonais attaquent un camion allemand et en tuent les trois occupants³⁸², un aviateur blessé dirige le bombardement collectif opéré par son escadrille³⁸³. De l'autre, des avions de chasse fascistes abattent des pompiers madrilènes en plein devoir³⁸⁴, des chasseurs allemands descendent un avion français³⁸⁵, des S.S. fusillent des prisonniers³⁸⁶ et attaquent le cantonnement des parachutistes français³⁸⁷, la Gestapo torture à mort Jean Moulin³⁸⁸.

Les différentes façons de nommer l'ennemi ne contribuent pas à lui donner plus de chair. S'il paraît si absent alors qu'il représente un danger constant, c'est d'abord parce qu'il est considéré en bloc, comme une masse indistincte, désigné par des pluriels englobants ou par des métonymies qui empêchent toute individualisation. Dans

³⁶⁶ Voir ci-dessous « La fraternité », p. 519-523.

³⁶⁷ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 359.

³⁶⁸ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 621-630.

³⁶⁹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷⁰ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 78 (Folio, p. 93-94).

³⁷¹ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 163.

³⁷² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 35-36.

³⁷³ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 282-288.

³⁷⁴ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 226-227.

³⁷⁵ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

³⁷⁶ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 216-217.

³⁷⁷ André Malraux, "Commémoration de la libération de Paris", *op. cit.*, p. 915-920.

³⁷⁸ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 218-219.

³⁷⁹ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 223-225.

³⁸⁰ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 156-157.

³⁸¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 149-151.

³⁸² Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 142-146.

³⁸³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 377.

³⁸⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 340-343.

³⁸⁵ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 155-157.

³⁸⁶ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 204-205.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 212-213.

³⁸⁸ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 953-954.

L'Espoir, Malraux procède de deux façons : soit il associe une armée à un front – les troupes de Mola sont à Badajoz³⁸⁹ comme les Maures sont devant Madrid et les Italiens à Guadalajara –, soit il englobe l'ennemi dans le qualificatif *fascistes*, bien plus employé que *franquistes* ou *nationalistes*, très marginaux. En balayant les terrains d'opérations, le romancier énumère les alliés des insurgés et donne aux uns et aux autres le même nom pour dénoncer le coup d'État et les régimes qui le soutiennent.

Dans les œuvres portant sur la Seconde Guerre mondiale, « les Allemands » est de loin l'appellation la plus fréquente. C'est elle qu'emploient les résistants de *L'Armée des ombres* et d'*Éducation européenne*, comme ceux d'*Antimémoires* et des *Cerfs-volants*. Les termes dépréciatifs comme *Fritz* ou *Boches* – que l'on trouve dans la presse clandestine pendant la guerre – sont plus rares : le premier n'est employé que par un paysan de *L'Armée des ombres*³⁹⁰ et par des codétenus de Malraux dans *Antimémoires*³⁹¹, le second par les civils des *Maudru* et les parachutistes du *Bataillon du ciel*, qui utilisent même le singulier, encore plus essentialisant³⁹². Les trois auteurs ne font pas preuve de la même inventivité ni du même sens de la périphrase que Jean Guéhenno, qui raille les « innombrables “touristes” verts », les « visiteurs exilés »³⁹³ et les « hôtes³⁹⁴ » qui ont imposé leur présence aux Français, parce qu'ils sont dans une logique d'affrontement. Consciemment ou non, en ramenant l'occupant à sa nationalité, Kessel, Malraux et Gary représentent l'ennemi héréditaire, celui dont le général de Gaulle a fait à la Libération l'antagoniste d'une guerre de trente ans inventée pour effacer la lutte fratricide entre Français. Ils se distinguent en cela de Camus qui, dans *Lettres à un ami allemand*, oppose « deux attitudes » et non « deux nations », de sorte que le *vous* qu'il emploie « ne veut pas dire “vous autres Allemands”, mais “vous autres nazis” » et que *nous* « ne signifie pas toujours “nous autres Français”, mais “nous autres, Européens libres” »³⁹⁵. La posture de Camus est donc d'ordre moral : il « ne

³⁸⁹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 95.

³⁹⁰ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 215-216.

³⁹¹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 178, 190-191.

³⁹² Rendu à la vie civile, Désiré ne se résout pas à « s'accorder avec le Boche » (Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 207), tandis que le colonel Bouvier enjoint à ses hommes de « tuer du boche » (Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 73).

³⁹³ Jean Guéhenno, *Journal des années noires (1940-1944)* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 137. Ces deux expressions apparaissent dans le fragment daté du 24 mars 1941.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 151. Cette expression apparaît dans le fragment daté du 24 avril 1941.

³⁹⁵ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 16. Les trois premières lettres ont été publiées dans des revues clandestines en 1943, 1944 et 1945 ; la dernière était encore inédite quand Gallimard publia l'ensemble en volume en 1945.

déteste que les bourreaux³⁹⁶ » et c'est par ce dernier mot qu'il désigne l'ennemi, par opposition aux « martyrs » qu'ils persécutent³⁹⁷.

Cette différence avec le texte de Camus – et avec ce que fait Malraux dans *L'Espoir* – n'est pas sans conséquence car elle minore la dimension idéologique du combat. Les dénominations qui prévalent indiquent en effet que l'ennemi n'est pas le nazi mais l'Allemand. C'est ce qui explique que l'engagement intellectuel des collaborateurs en faveur de l'occupant ne soit jamais explicité³⁹⁸. C'est aussi la raison pour laquelle la croix gammée est parfois la métonymie de la nation ennemie plutôt que le symbole du national-socialisme. Dans *Les Maudru*, Désiré s'offusque que la jeune serveuse de l'auberge avec qui il vient de coucher porte à son bracelet l'insigne que lui a offert un artilleur allemand cantonné au village. Apprenant qu'elle couche avec lui et avec d'autres, il la traite de « paillasse à Boches³⁹⁹ », renvoyant ces soldats à leur nationalité et non à l'idéal hitlérien au nom duquel ils ont été mobilisés. De même, dans *La Promesse de l'aube*, Romain considère que l'« avion à croix gammée [qu'il voit] traverser le ciel [est sa] première rencontre avec l'ennemi⁴⁰⁰ ». Aucun des deux personnages ne dépasse le signe figurant sur le drapeau allemand pour le rattacher à la doctrine aryenne⁴⁰¹.

Le substantif et l'adjectif *nazi*, qui n'apparaissent que dans des textes datant d'avant ou d'après la guerre, sont moins fréquents que les autres dénominations. Dans *La Passante du Sans-Souci*, où le terme est utilisé pour la première fois, presque toujours au pluriel, il s'applique encore à une entité collective dont aucun personnage individualisé ne se détache, pas même Ruppert von Legaart⁴⁰². Le vocable dénote la menace représentée par un État autoritaire et violent à l'égard des Juifs et des opposants politiques. Ce n'est que dans des œuvres bien postérieures à la guerre – *Les Racines du ciel*, *Les Mains du miracle*, *La Danse de Gengis Cohn*, *Antimémoires* et *Les Cerfs-volants* – que les écrivains composent des personnages de nazis individualisés⁴⁰³.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 44. Cette distinction annonce celle qui donne son titre à la série de huit articles parus en novembre 1946 dans *Combat* dans lesquels Camus s'indigne contre le règne de la terreur et la légitimation du meurtre : « Ni victimes ni bourreaux ».

³⁹⁸ Voir ci-dessus « Le mythe au risque de la propagande », p. 198-200.

³⁹⁹ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁰⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁰¹ Dans *La Danse de Gengis Cohn* en revanche, Gary rattache le symbole à l'idéologie nazie. Quand Schatz « passe sa croix gammée » à un soldat afro-américain, le *dibbuk* commente avec ironie ce renversement des valeurs : « c'est vraiment la fin du racisme. Les Noirs pourront enfin être antisémites, les Juifs pourront être nazis » (*op. cit.*, p. 338).

⁴⁰² Voir ci-dessous « Quelques personnages individualisés », p. 454-455.

⁴⁰³ Voir ci-dessous « Quelques personnages individualisés », p. 447-455.

Quelle que soit la date à laquelle ils ont été écrits, tous les textes du corpus désignent toutefois l'ennemi par des métonymies qui concourent à donner de lui une représentation stéréotypée et à le déshumaniser. L'antagoniste est en effet souvent ramené à son arme, surtout par Malraux qui recourt constamment à ce moyen pour réduire l'adversaire à sa force mécanique. En Espagne comme dans les maquis français, les héros combattent avant tout des avions et des chars dont les occupants sont toujours invisibles. Chaque fois, le nom des appareils ou des divisions est assez connu et assez terrifiant pour révéler la présence ennemie et pour exalter, par contraste, le courage de ceux qui les ont affrontés. Les Heinkel et les Savoia envoyés à Franco par Hitler et Mussolini⁴⁰⁴ sont aussi emblématiques de la guerre d'Espagne que les Junkers et les Stukas, de la lutte contre les maquis, que l'orateur, qui ne cesse d'évoquer également la Das Reich⁴⁰⁵, mentionne dans le discours des Glières⁴⁰⁶. Écrasés par la supériorité matérielle de l'ennemi, républicains et résistants n'ont que plus de mérite de s'y être opposés. Gary, à l'inverse, ne s'attarde guère sur les avions allemands qu'il eut à affronter – il ne cite le « Messerschmidt⁴⁰⁷ [sic] » qu'une fois dans *La Promesse de l'aube* – parce qu'il cherche à démythifier sa guerre. C'est pourquoi il affiche une telle désinvolture en racontant comment il a attaqué, et manqué, « un sous-marin servi tout chaud à la surface », se reprochant en rêve de ne pas avoir tué l'« équipage de vingt hommes »⁴⁰⁸ qui l'occupait. Cette dernière précision humanise à peine un adversaire que l'aviateur ne fait qu'imaginer puisqu'il ne l'a vu ni mort ni vif, ce qui aurait été de toute façon impossible dans le cadre de sa « paisible chasse aux sous-marins⁴⁰⁹ ». Antiphrastique dans ce contexte guerrier, l'adjectif *paisible* dit bien cependant que la mission n'impliquait de faire face ni au feu ennemi ni à l'ennemi lui-même, confiné, à la merci du bombardier. Chez Kessel, une métaphore animale est associée à la mécanisation pour déréaliser l'ennemi encore davantage. Lorsque Gerbier rend compte de la façon dont les véhicules chargés de traquer les émissions clandestines des opérateurs radio « patrouillent, rôdent, fourmillent⁴¹⁰ », la gradation de ces trois verbes

⁴⁰⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁰⁵ Voir ci-dessus « “Une esthétique de l'excès” : l'exemple de la division Das Reich », p. 245-251.

⁴⁰⁶ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 959.

⁴⁰⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 241. Gary – ou son éditeur ? – se rend même curieusement coupable d'une coquille en orthographiant mal le nom du constructeur, Messerschmitt. L'édition originale était déjà fautive (Paris, Gallimard, 1960, p. 223), à la différence des traductions américaine (*Promise at Dawn*, New York, Harper and Brothers, 1961, p. 207) et anglaise (*Promise at Dawn*, Londres, Michael Joseph, 1962, p. 163). La coquille a été corrigée, sans explication, en Pléiade (*Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 782).

⁴⁰⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 372.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 191.

disqualifie l'action engagée en connotant un grouillement animal dangereux et malsain, ce que la suite du passage confirme. Non seulement ces voitures donnent « l'impression qu'une bête impitoyable palp[e] les demeures l'une après l'autre et pass[e] ses tentacules à travers les murs », mais cette « bête qui flaire et tâte »⁴¹¹ forme une chimère monstrueuse tenant à la fois du prédateur, de l'insecte et de la pieuvre. Les connotations négatives associées à ces animaux confèrent à l'ennemi une apparence surnaturelle inquiétante qui traduit son intention maléfique.

Même les noms en rapport avec le système militaire et policier du régime nazi ne valent en réalité que comme des désignations métonymiques de l'occupant et sont en général dénués de connotations rappelant le projet racial du III^e Reich. La S.S. est assez peu mentionnée dans le corpus, au sein duquel seuls Kessel et Malraux révèlent, dans *Les Mains du miracle* et *Antimémoires*, qu'elle a été employée à exterminer les Juifs. En se fondant sur les témoins qu'ils ont interrogés, les deux auteurs décrivent le fonctionnement de la torture à l'œuvre dans les camps tel que Himmler l'a exposé à Kersten⁴¹² et tel que Brigitte Friang et Edmond Michelet l'ont vécu⁴¹³. Dans tous les autres textes où elle joue un rôle, la S.S. est une force de répression que rien ne distingue de la Gestapo. Tandis que les soldats S.S. sont affectés à la garde de camps destinés aux résistants dans *Les Racines du ciel*⁴¹⁴ et *Les Cerfs-volants*⁴¹⁵, leurs officiers incarnent l'occupant, dans une scène de *L'Armée des ombres* où deux d'entre eux sont tués⁴¹⁶, et ils sont chargés d'anéantir la Résistance, soit en tendant un piège aux partisans pour qu'ils attaquent un bastion bien gardé dans *Éducation européenne*⁴¹⁷, soit en exécutant des prisonniers dans *L'Armée des ombres*⁴¹⁸.

Le nom de la Gestapo est davantage cité, parce que c'est l'adversaire principal de la Résistance. Emblématique de la menace sourde et invisible que l'ennemi fait peser en orchestrant dénonciations, arrestations, tortures, exécutions et déportations, « la Gestapo » revient constamment dans *L'Armée des ombres*, en particulier dans les notes de Gerbier, le chapitre le plus long et le plus prolixe sur la guerre que l'occupant a livrée aux résistants. Les quelques mentions d'« agents de la Gestapo » et d'« hommes de la Gestapo »⁴¹⁹ sont trop génériques pour humaniser cet organe composé d'anonymes au

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 192.

⁴¹² Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 166-171. (Folio, p. 209-216).

⁴¹³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 460-70.

⁴¹⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 208-210.

⁴¹⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 318-319.

⁴¹⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 149-151.

⁴¹⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 16-22.

⁴¹⁸ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 223-232.

⁴¹⁹ Voir par exemple Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 127-128.

service de la force collective. Le constat vaut également pour les romans de Gary et les discours de Malraux, au point que l'orateur n'estime pas nécessaire de nommer Klaus Barbie dans son oraison funèbre de Jean Moulin, où il n'évoque que « l'agent de la Gestapo », le « bourreau »⁴²⁰, dont le martyr dessine la caricature. Plus que tel ou tel de ses membres, c'est la Gestapo en tant qu'entité qui incarne la terreur et l'arbitraire. Métonymie de l'occupant, comme Ravensbrück est celle des camps⁴²¹, elle indique, pour Malraux, que quelque chose a changé dans la façon de combattre une puissance étrangère. Le discours de Chartres distingue en effet une guerre traditionnelle entre armées majoritairement composées d'hommes pour qui « il n'existait pas d'autre adversaire que l'armée ennemie » et une guerre inédite entre « [l]a Résistance féminine » et « la Gestapo », caractérisée par « [l]e mélange de fanatisme et d'abjection de la police politique, créée contre des ennemis politiques »⁴²². La première est marquée par « l'hostilité des combattants », la seconde par « la haine totale pour laquelle l'adversaire est d'abord ignoble », ce qui implique « à la fois la torture et le monde concentrationnaire »⁴²³. De cette opposition Malraux conclut que le camp, qui représente le « Mal absolu », est « terrifiant » en ce qu'il marque « la volonté de déshumaniser l'humain »⁴²⁴. En exacerbant ainsi l'antagonisme entre adversaires, la Gestapo dénature la guerre, dans la mesure où les sentiments extrêmes qu'elle suscite en recourant à des moyens abominables conduisent les combattants à vouloir exterminer l'ennemi et non plus seulement à le vaincre. La représentation du malfaiteur est ici à son paroxysme : puisque la déshumanisation rejaillit sur celui qui cherche à la mettre en œuvre, l'ennemi ne saurait prendre figure humaine. C'est pourquoi les auteurs le réduisent régulièrement à une silhouette stéréotypée incarnant le Mal.

Kessel, Malraux et Gary ne le considèrent pourtant jamais comme naturellement enclin au mal et donc comme inhumain et immoral en soi, comme l'écrit Hamel. Bien que le corpus soit composé de textes de combat et bien que l'ennemi soit le plus souvent un soldat de métier – alors que le bienfaiteur peut-être aussi bien civil que militaire –, cette règle souffre deux exceptions. Les trois écrivains dépassent en effet la dichotomie

⁴²⁰ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 953.

⁴²¹ *Ravensbrück* désigne les camps à trois reprises et *la Gestapo*, l'ennemi cinq fois, dans le discours de Chartres ("Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 964-969).

⁴²² André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 965. Malraux associe la Résistance aux femmes et à Ravensbrück parce qu'il admire toutes celles qui ont risqué la déportation et la mort pour aider les maquisards. Voir ci-dessus « Décrire le système concentrationnaire nazi grâce aux témoins (1960-1976) », p. 281-284.

⁴²³ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 965.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 966.

entre « eux » et « nous » en opposant les civils aux militaires et en insistant sur le caractère humain de certains soldats ennemis⁴²⁵.

Deux personnages importants ne sont pas à leur place dans l'armée allemande : Augustus Schröder, que Gary invente dans *Éducation européenne*, et Rudolph Brandt, le secrétaire particulier de Himmler dont Kersten se fait un allié dans *Les Mains du miracle*. Devant Janek, le créateur de jouets musicaux affirme qu'il est « le dernier Allemand⁴²⁶ » car il ne se reconnaît pas dans les reîtres qu'il accompagne. Cet auguste Schröder, antithèse de son homonyme, le banquier Kurt von Schröder qui contribua à l'avènement de Hitler et qui finança le parti nazi pendant la guerre, s'est engagé pour ne pas perdre son fils, fervent nazi, mais il est éminemment pacifique. Jamais armé, il propose son amitié à Janek, lui joue du piano et lui offre une figurine animée⁴²⁷. Brandt, lui, n'est « qu'un civil égaré parmi les officiers supérieurs et les policiers, les espions, les tueurs en uniforme » : docteur en droit, il a été embauché par Himmler pour ses qualités de sténographe et, même s'il ne se sentait « aucune affinité avec les nazis, [il] n'osa pas refuser »⁴²⁸ de travailler pour le *Reichsführer*. Il est soulagé de trouver en Kersten quelqu'un qui, comme lui, n'a pas « perdu le sentiment de l'humain⁴²⁹ ». Les deux personnages succombent à la guerre : Schröder est tué dans une embuscade organisée par les camarades de Janek qui ne peut empêcher la mort de « [s]on ami⁴³⁰ » et Brandt, accablé à son procès par la « délégation de signature⁴³¹ » que lui avait faite Himmler, est pendu malgré le témoignage de Kersten en sa faveur. Victimes indirectes du nazisme, tous deux correspondent au stéréotype du bon Allemand, comme Elsa, Max et Michel dans *La Passante du Sans-Souci*, comme Minna dans *Les Racines du ciel*. Occupés à des activités civiles et dotés d'une sensibilité humaine, ils permettent à Gary et à Kessel d'établir la différence entre les Allemands et les nazis⁴³².

Le corpus comporte une autre catégorie de personnages assez voisine, celle des soldats de métier qui, comme Hans von Schwede et le général von Tiele dans *Les Cerfs-volants*⁴³³, font preuve d'humanité. Dans *L'Espoir*, Hernandez accepte de transmettre des lettres que le colonel Moscardo, enfermé dans l'Alcazar, écrit à sa femme, soignée

⁴²⁵ Humain s'opposant ici à *déshumanisé* plutôt qu'à *inhumain*.

⁴²⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 135.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 132-136.

⁴²⁸ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 83. (Folio, p. 101).

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 84. (Folio, p. 102).

⁴³⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 147.

⁴³¹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 308. (Folio, p. 399).

⁴³² C'est une autre constante des romans résistancialistes de Beauvoir, Bory, Curtis, Gary et Sartre étudiés par Manuel Bragança dans *La crise allemande du roman français (1945-1949)*, *op. cit.* Voir le chapitre 3 : « La présence ambiguë du "bon Allemand" ».

⁴³³ Voir ci-dessus « Dilater le temps », p. 297-299.

dans une clinique de Madrid⁴³⁴. Hautement improbable, l'épisode met surtout en valeur la noblesse du personnage républicain, mais l'officier insurgé apparaît également à son avantage en faisant confiance à un adversaire pour une affaire si intime, qui témoigne par ailleurs de sa sensibilité. Dans *L'Armée des ombres*, Gerbier relate deux anecdotes qui pondèrent le portrait à charge de l'ennemi. La première raconte qu'un commandant allemand se rend au bistrot chaque dimanche pour s'enivrer avant d'échanger ses vêtements avec ceux de l'aubergiste qui court invariablement « se rouler dans un tas de fumier », ce que le narrateur interprète comme une façon de « couvrir [son uniforme] d'ordure par procuration »⁴³⁵. En faisant ainsi souiller l'objet qui matérialise la domination qu'on lui fait exercer, le commandant exprime sa honte d'appartenir à cette armée d'occupation. Gerbier évoque ensuite un capitaine S.S. dont la situation rappelle celle du protagoniste du *Silence de la mer* : aussi passionné que Werner von Ebrennac, il fait la cour à l'infirmière française dont il est amoureux et lui déclare : « Je voudrais être un prédicateur à la parole invincible et que tous les Français soient à mes pieds. Et que vous m'embrassiez les genoux⁴³⁶. » Cet officier francophile ne parvient pas plus que le héros de Vercors à vaincre l'hostilité de la jeune femme, qui lui crie sa colère plutôt que de rester murée dans un silence désapprobateur. Mais l'histoire substitue un désir de séduction et de conquête amoureuse à l'expansion militaire engagée par le Reich. Ces personnages qui permettent de nuancer l'image de l'ennemi abondent chez Gary. Dès *Éducation européenne*, il met en scène un soldat allemand qui, n'étant pas « un membre du *Herrenvolk* [mais] un homme », a « suivi l'appel de ce qu'il y avait de plus simplement humain en lui » et a déserté pour rejoindre les Polonais dans la forêt ; arrivé « trop tôt »⁴³⁷ pour fraterniser, il est exécuté. La scène illustre l'humanisme de l'écrivain qui considère la condition humaine comme un ensemble inentamable dont il déplore que le nationalisme, celui du *Herrenvolk* comme celui des partisans polonais, menace l'unité. Gary le formule autrement dans *La Promesse de l'aube* : « Je demeurai un moment encore sur le pont [...] cherchant l'adversaire. Mais l'adversaire ne se montrait pas. Il n'y avait que des Allemands⁴³⁸. » Au lieu d'être renforcé par la répétition, le terme dénotant l'opposition est invalidé par son remplacement en fin de phrase : Allemands et Français ont la même humanité en partage, par conséquent *Allemands* et *adversaire* ne sont pas synonymes.

⁴³⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 167. François Trécourt met en doute l'anecdote. Voir la note 2 p. 1452.

⁴³⁵ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 188.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 188-189.

⁴³⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 78.

⁴³⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 350.

Le corpus propose donc des représentations variées de l'ennemi lorsque celui-ci est anonyme et collectif. Stéréotypé, il incarne l'antagoniste sur le plan actantiel parce qu'il est l'adversaire sur le plan militaire. Le caractère diffus de sa présence tient au fait que les auteurs écrivent des textes de combat à dimension mémorielle qui s'attachent d'abord aux héros antifascistes. Puisque l'enjeu est de montrer que la guerre est conduite contre un oppresseur qu'il faut vaincre et chasser du territoire, la lutte est patriotique et morale : les protagonistes – qui personnifient un héros collectif, la République ou la Résistance – combattent l'occupant ou l'usurpateur en même temps qu'ils combattent le fascisme, c'est-à-dire le mal. De sorte que l'ennemi, simple figurant, n'est plus là que pour mettre en valeur les personnages principaux auxquels le lecteur est appelé à s'identifier. Le fait que l'antagonisme soit actantiel et moral avant tout tend à obérer la dimension idéologique de la guerre. D'autant que, en dépit de la brutalité qu'il déploie, Kessel, Malraux et Gary se gardent de condamner absolument l'ennemi en lui faisant susciter des sentiments qui vont de la franche hostilité à la fraternité. Cet ennemi anonyme et figé se distingue des personnages individualisés qui, eux, sont fermement incriminés.

3.1.2. Quelques personnages individualisés

Bien qu'ils soient eux aussi peu nombreux, il arrive que quelques personnages d'ennemis soient individualisés dans le corpus. Certains ont existé, mais le plus souvent ce sont des personnages de fiction.

Kessel, Malraux et Gary n'accordent pas la même fonction aux personnages historiques selon les œuvres. Quand ils leur confient un rôle diégétique – ce qui n'est pas le cas dans *L'Espoir* –, les grands hommes cessent d'être de simples silhouettes, sans quitter pour autant les marges du récit. Plusieurs cas de figure se présentent.

Dans *Éducation européenne* et dans *Antimémoires*, des personnages historiques de premier plan auxquels un récit doublement enchâssé est consacré sont tournés en dérision. Gary insère dans la nouvelle de Dobranski intitulée « Les Environs de Stalingrad » un passage burlesque qui ridiculise les hommes les plus importants du Reich en adaptant une scène de son premier roman alors inédit, *Le Vin des morts*, qui visait l'État-major de l'empereur Guillaume II⁴³⁹. Alors que l'Allemagne a attaqué la Russie, Karl Karlovitch, un corbeau allemand russophile qui avait été le favori du tsar, raconte à deux corbeaux russes, sur les rives de la Volga, que quelques jours plus tôt, invité à une réception chez Ribbentrop, il a pleuré sur le sort de la Russie dont il

⁴³⁹ Pour l'analyse de cette réécriture, voir ci-dessous « Faire passer de gros versements », p. 659-662.

imaginait que l'Allemagne allait l'écraser, entraînant à sa suite, son hôte et tous ses invités. Après avoir survolé Berlin, dont tous les habitants pleuraient également, pour intercéder en faveur de la Russie auprès du Führer, il est appelé à sauver ce dernier tandis que la ville est bombardée et qu'une bombe à retardement chasse de son bureau Hitler, Goebbels, Goering et un certain général Katzen-Jammer. Karl saute alors par la fenêtre, entraînant tous ces personnages dans son sillage, puis il se met à courir, toujours suivi par les fuyards, avant que Hitler ne l'envoie sur la Volga pour services rendus où, lui dit-il, il aura beaucoup à manger⁴⁴⁰. Reposant sur le comique de répétition, la scène oppose la certitude de la victoire allemande à la débâcle de cet assaillant trop confiant. Le lecteur est amené à comprendre que les Russes vont submerger l'armée allemande, comme Karl est noyé par ses congénères, pendant que le fleuve charrie des cadavres allemands. Ce texte de combat en forme d'apologue met l'ennemi à mal en le représentant couard et idiot, visiblement incapable de faire autre chose que se lamenter – c'est le sens du nom du personnage inventé, *Katzen-Jammer* pouvant être traduit par « lamentations de chat ». Ce sketch féroce brocarde l'imposture incarnée par Hitler et l'aveuglement de ses fidèles, tous incapables de prendre une décision sensée, tous condamnés à adopter une conduite absurde et mortifère, comme celle qui a plongé le monde dans la guerre et précipité la chute de l'armée allemande à Stalingrad.

Un double enchâssement comparable est à l'œuvre dans le passage d'*Antimémoires* où le modèle du Clappique de *La Condition humaine*, auquel Malraux ne donne pas d'autre nom, raconte à l'auteur, alors qu'ils arpentent la rue de la Mort à Singapour, où il avait amené un ancien assistant de Leni Riefenstahl, ce que le jeune homme, qui voulait faire un film sur les derniers jours de Hitler, lui avait révélé de son scénario. Plusieurs éléments donnent à cette scène un caractère burlesque, à commencer par la façon extravagante avec laquelle Clappique s'exprime : affecté des tics de langage que Malraux lui avait empruntés pour composer son personnage – « Rentrez sous terre⁴⁴¹ ! », « pas un mot⁴⁴² ! » –, il appelle le cinéaste « le zèbre⁴⁴³ » et énumère les scènes qu'aurait dû contenir son film, sur la base des mémoires d'Albert Speer, ancien ministre de Hitler : la chancellerie désertée par le Führer, celui-ci et Speer écoutant le clairon de l'armistice dans une ferme française, des fidèles aux abois voulant croire que les savants nazis ont mis au point les rayons de la mort, Eva Braun semblant apporter la mort dans le bunker qui sera effectivement le tombeau des derniers caciques

⁴⁴⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 237-242.

⁴⁴¹ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 299.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 301.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 299.

du régime, Hitler tirant une balle dans la tête à son berger allemand auquel il était très attaché⁴⁴⁴. L'antimémorialiste, lui, intercale des souvenirs dont la tonalité donne à l'échange un surcroît de légèreté : Goering et le duc de Windsor jouent au train électrique dont leurs enfants se sont désintéressés et la maîtresse anglaise de Hitler, férue de « cache-cache à Berchtesgaden », estime que le Führer était « le plus drôle »⁴⁴⁵ de ses amants. La place que Malraux accorde au jeu et la volubilité de l'excentrique Clappique rendent la scène, où il n'est pourtant question que de mort, amusante. Ce contraste irrévérencieux et le foisonnement de scénettes qui compense l'absence d'images dont se plaint le cinéaste mettent en valeur l'évocation de la mort des dignitaires ennemis, qui sont tous caractérisés à contre-emploi : Goering en grand enfant, Eva Braun en émissaire de la mort, Hitler en amant folâtre et en ami des bêtes.

Ainsi traitée, la figure de l'ennemi échappe au stéréotype. Si chez Gary elle est encore peu individualisée, puisque tous les personnages agissent de la même façon, du moins joue-t-elle un rôle diégétique, celui-ci fût-il caricatural. Chez Malraux en revanche, l'ennemi n'agit guère mais il gagne en humanité car son portrait est précisé de façon inattendue. Dans les deux textes, il s'agit de triompher de l'image de l'ennemi inflexible et invincible. Gary anticipe la défaite ennemie en cherchant à obtenir une victoire symbolique par le rire, Malraux la redouble en ramenant les prétendus surhommes à leurs préoccupations basement humaines.

L'individualisation de l'ennemi se précise quand les auteurs accordent un rôle diégétique à des personnages historiques de second plan pour révéler les abjections méconnues dont les nazis se sont rendus coupables⁴⁴⁶. Dans *Les Cerfs-volants*, Gary dénonce le goût macabre d'Ilse Koch pour les objets confectionnés à partir de la peau des déportés dont elle avait la garde à Buchenwald⁴⁴⁷. Partant du fait avéré qu'elle possédait des « abat-jour en peau humaine⁴⁴⁸ », le romancier imagine que l'épouse du commandant du camp demande à Ambroise Fleury d'assembler pour elle un cerf-volant avec la peau d'un détenu dont elle apprécie le tatouage. Bien qu'il mêle fiction et réalité, ce passage peint le personnage historique de façon ressemblante en le caractérisant. Ilse Koch est nommée, sa pratique morbide est mentionnée, elle interagit brièvement avec Ambroise en le menaçant et le narrateur de l'épisode, un ancien codétenu de l'oncle de Ludo, pointe deux détails qui la particularisent. Il la représente

⁴⁴⁴ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 300-301.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁴⁶ C'est la troisième constante des romans résistancialistes de Beauvoir, Bory, Curtis, Gary et Sartre étudiés par Manuel Bragança dans *La crise allemande du roman français (1945-1949)*, op. cit. Voir le chapitre 4 : « La figure individuelle du "mauvais Allemand" ».

⁴⁴⁷ Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 290.

⁴⁴⁸ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 320.

« avec sa fameuse cravache » et il explicite sa pensée : « Je crois que cette ennemie avait compris ce que les cerfs-volants signifiaient et qu'elle avait décidé de briser l'esprit de ce Français qui ne savait pas désespérer »⁴⁴⁹. Ces deux éléments affinent le portrait du personnage, que Gary dote de son instrument de prédilection, comme l'indique l'adjectif *fameuse*, et à qui il prête des motivations conformes aux intentions des nazis dans les camps. Ilse Koch est donc représentative de la brutalité de l'ennemi, mais son individualité lui est reconnue dans ce cadre.

Gary est plus allusif dans *Éducation européenne* en ce qui concerne Erich Koch, qui n'a aucun lien de parenté avec son homonyme. Le *Gauleiter* de Prusse-Orientale apparaît au début du roman, mais les propos qu'il tient et les événements auxquels il est lié sont sans doute inventés. Censé avoir imaginé une « ruse de guerre » visant à faire sortir le loup du bois – selon l'expression qui a donné son nom à « l'opération “loup-du-bois” » –, le *Gauleiter* Koch est crédité de paroles cyniques supposément historiques par le romancier, qui se cache difficilement derrière le narrateur quand il ajoute des notes à son texte, dont cette pseudo-citation fondée sur un proverbe : « “Ce n'est pas seulement la faim, c'est aussi l'amour qui fait sortir le loup des bois.” *Gauleiter* Koch »⁴⁵⁰. Ainsi, l'opération consistant à enlever des femmes pour les séquestrer et les violer en escomptant que leurs époux, leurs frères et leurs pères se heurteront aux mitrailleuses en tentant de les délivrer, permet-elle d'unir « “l'utile à l'agréable” » et de témoigner « d'une “haute conception, d'une conception idéaliste” de la nature humaine »⁴⁵¹. Après cette nouvelle citation, l'auteur ajoute en note : « J'apprends que ces propos ont en réalité été tenus par un autre. Je les maintiens cependant dans la bouche du *Gauleiter* Koch, par fidélité à sa mémoire⁴⁵². » Soucieux de rendre poreuse la frontière entre réalité et fiction, Gary se sert de citations apocryphes qu'il attribue à une figure historique de second plan pour mettre en scène les atrocités commises par l'ennemi. La fin de la note où il invoque la mémoire du *Gauleiter* Koch formule son projet : parce qu'il sait que ce personnage, qui porte son nom et son titre véritables, s'est montré insensible et cruel, il le présente comme tel afin que le lecteur puisse imaginer ce qu'a été la répression nazie en Pologne. Gary utilise les ressorts de la fiction pour individualiser un personnage historique et donner à l'ennemi un visage identifiable. Le romancier redouble cette opération paradoxale lorsqu'il évoque à nouveau le gouverneur de province :

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵² *Ibid.*

Dans son rapport mensuel de novembre 1942, le *Gauleiter* Koch remarquait avec irritation que les efforts pour détecter l'homme qui se cachait sous le pseudonyme de Partisan Nadejda, l'énergie et le temps dépensés en vain pour mettre fin aux exploits de celui qui soutenait le courage et l'espoir de tout un peuple, coûtaient plus cher encore à l'armée allemande que l'action des partisans, qui allait pourtant en s'intensifiant⁴⁵³.

Le personnage historique est représenté cette fois dans ses fonctions administratives. Son rapport a pour effet de déclencher une manœuvre de propagande, ordonnée par Kaltenbrunner, visant à faire croire que le Partisan Nadejda a été arrêté et vaincu. Cette seconde apparition du personnage, plus courte encore que la première, contribue à humaniser l'ennemi, si peu que ce soit, en citant son nom, son titre, ses obligations de service et ses méthodes.

Après avoir envisagé les deux cas de figure dans lesquels un personnage historique de premier ou de second ordre se voit confier un rôle diégétique secondaire pour tourner l'ennemi en dérision ou pour en dénoncer l'abjection, il convient de s'arrêter sur le cas particulier que constitue le personnage historique de premier plan qui joue un rôle important. Limité aux *Mains du miracle*, ce troisième cas de figure tient au statut du texte et de son héros qui amène Kessel à réserver une place de choix à Himmler et à d'autres membres éminents de l'appareil d'État nazi. Puisque Kersten a été le médecin du *Reichsführer*, son biographe ne peut ignorer ni son patient ni les hommes avec lesquels celui-ci travaillait mais, étant donné que le texte est écrit comme un roman d'espionnage, tous les éléments de portrait des dignitaires nazis et toutes les données biographiques concernant leur carrière, leur place dans l'organigramme du III^e Reich, leurs amitiés et leurs rivalités servent à contextualiser ou à dramatiser la relation que ces personnages ont entretenue avec Kersten. Les intrigues dans lesquelles le docteur est plongé impliquent que tous les personnages historiques ne sont pas traités de la même façon car le schéma actantiel du récit dépend des jeux de pouvoir à l'œuvre dans l'entourage de Himmler. Si Kersten peut compter sur l'aide de Brandt par humanité, c'est l'ambition qui incite le chef de l'espionnage, Walter Schellenberg, à soutenir le médecin pour bénéficier de son appui auprès du *Reichsführer* et éclipser ainsi Kaltenbrunner, le chef de la Gestapo. En révélant au masseur le guet-apens préparé par ce dernier pour l'éliminer, il se ménage un allié et nuit à son rival. C'est la raison pour laquelle il n'est pas désigné comme un ennemi dans le texte, bien que Kersten se méfie de lui. Les opposants du médecin en revanche sont présentés comme ses ennemis

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 104.

les plus dangereux : Kaltenbrunner, comme Heydrich, son prédécesseur, fait tout pour le perdre. En plaçant Kersten au centre de son récit, Kessel individualise fortement l'ennemi qui entretient une relation personnelle avec le docteur.

À titre d'exemple, le portrait de Heydrich⁴⁵⁴, auquel le masseur eut pourtant peu affaire, est très précis. Avant d'évoquer le premier de ses deux entretiens avec Kersten, Kessel le présente longuement. Il commence par donner, en incise, le titre du « chef de tous les services de la Gestapo en Allemagne et pays occupés⁴⁵⁵ ». La formule, qui traduit l'ampleur de son pouvoir, érige le chef de la Gestapo en policier suprême grâce au premier complément du nom, « de tous les services », et au double complément circonstanciel de lieu. Ces éléments ont vocation à montrer le pouvoir absolu du personnage, dont l'étendue des prérogatives va jusqu'à entrer, en cas d'urgence, « chez Himmler tandis que le docteur lui donn[e] ses soins⁴⁵⁶ ». Après ces premiers détails, le portrait physique et moral de Heydrich énumère les qualités qui semblent faire de lui un homme idéal : il n'a montré au médecin « qu'amabilité et courtoisie » ; il est « grand », « mince » et « élégant » ; il a « un beau visage blond » et « une intelligence aiguë et prompte » ; il « excell[e] aux épreuves de force, d'adresse » ; il pratique « chaque jour le tir au pistolet et l'escrime » ; enfin, son « goût du danger poussé à l'extrême » et les soixante missions qu'il a effectuées en tant que pilote lui ont valu « la Croix de Fer de Première Classe »⁴⁵⁷. Mais le profil de cet homme accompli est nuancé par des traits de caractère qui révèlent sa personnalité : n'ayant « pas un seul ami, pas même un camarade », Heydrich ne fréquente ses semblables que « dans la mesure où ils [sont] utiles à son métier, à sa carrière » parce qu'il ne vit « que pour sa propre gloire »⁴⁵⁸. Le portrait s'achève sur l'impression d'effroi que produit, chaque fois qu'il paraît, « grand, net, sanglé dans un uniforme parfait, l'*Obergruppenführer* des S.S., le chef de la Gestapo, Reinhard Heydrich et son profil aigu, ses cheveux d'un blond fauve, ses yeux d'un bleu glacé⁴⁵⁹ ». Cette dernière phrase opère la synthèse de l'apparence du personnage et de son pouvoir, en laissant à penser que celui-ci est renforcé par celle-là car, pour la première fois, Kessel utilise des adjectifs évaluatifs pour rendre le visage de Heydrich animal et inquiétant. Sa prestance, son air de rapace et le grade militaire adjoint au nom de sa fonction le peignent en prédateur redoutable et font craindre au lecteur qu'il nuise à Kersten. Ce portrait d'un ennemi identifiable par tous a une

⁴⁵⁴ Le cas de Himmler lui-même sera envisagé ci-dessous dans « Faire parler l'ennemi », p. 466-469.

⁴⁵⁵ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 114 (Folio, p. 142).

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.* (Folio, p. 142-143).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 114-115 (Folio, p. 143).

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 115 (Folio, p. 143).

efficacité dramatique certaine, d'autant plus que Brandt apprend à Kersten, et au lecteur, que Heydrich soupçonne le médecin « d'être un agent ennemi, ou, pour le moins, un partisan actif des pays en guerre avec l'Allemagne [et] qu'il pourrait bientôt en fournir la preuve⁴⁶⁰ ». Lors des deux entretiens qu'il a avec le masseur en février et en mai 1941⁴⁶¹, le chef de la Gestapo essaie de lui soutirer le nom de ses correspondants en Hollande et en Finlande pour mettre fin aux activités clandestines qu'il lui prête. Le portrait détaillé de Heydrich prépare donc le récit de ses manœuvres, de sorte que la menace historique incarnée par ce personnage central de l'appareil répressif nazi a un intérêt romanesque dans la construction du récit de la vie de Kersten. L'individualisation du personnage de l'ennemi dans *Les Mains du miracle* tient tellement à celle du héros que lorsque celui-ci n'a plus affaire à lui, Heydrich n'a plus sa place dans le texte. Alors que leur dernier entretien se terminait sur une menace plus pressante que jamais, une note révèle que Kersten n'eut plus à redouter Heydrich. La fin de la carrière de celui qui devint *Gauleiter* de Bohême en septembre 1941 et qui fut assassiné en juin 1942 par la résistance tchécoslovaque est racontée dans cette note que Kessel confine à la fin de l'œuvre⁴⁶² pour ne pas que ces événements extérieurs au récit ne le fassent dévier de son cours. Tout individualisé qu'il soit, le personnage de l'ennemi s'efface encore devant celui du héros.

Il en va de même pour les personnages d'ennemis fictifs. Plus nombreux que les personnages historiques, ils ne jouent pas plus qu'eux un rôle de premier plan dans les textes où ils sont individualisés. Mais, en dépit de la place modeste qui leur est réservée, ils sont nommés, ont une histoire, expriment leurs idéaux ou prennent part à l'action. Les franquistes anonymes de *L'Espoir* comme les collaborateurs d'*Éducation européenne* dotés d'un nom sont caractérisés avant tout par leurs paroles⁴⁶³. À part eux, les autres personnages de collaborateurs se réduisent à un nom, Lavigne dans *Les Cerfs-volants*⁴⁶⁴, ou à leur attitude opportuniste, l'usurier Dufène dans *Les Maudru*⁴⁶⁵.

Les soldats allemands ne sont individualisés que dans les nouvelles de Dobranski enchâssées dans *Éducation européenne*. Dans « La Bonne Neige », une patrouille de huit hommes est prisonnière de la neige tombée aux environs de Stalingrad : le caporal Liebling a froid, Woltke grelotte, Grünewald imagine qu'il est un bonhomme de neige parce que son corps est engourdi, Weniger se demande ce qu'il fait

⁴⁶⁰ *Ibid.* (Folio, p. 144).

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 116-119 et 148-150 (Folio, p. 144-148 et 186-188).

⁴⁶² *Ibid.*, p. 304-305 (Folio, p. 393-394).

⁴⁶³ Voir ci-dessous « Prendre en charge la parole de l'ennemi », p. 456-460, et « Faire parler l'ennemi », p. 460-469.

⁴⁶⁴ Voir ci-dessus « Libérer la parole », p. 301.

⁴⁶⁵ Joseph Kessel, *Les Maudru*, *op. cit.*, p. 172-173.

là, Jodl rêve qu'il étreint une belle Russe, Karminkel s'imagine en plein oral d'examen sur la Russie, Schatz se fait dévorer par les loups en allant secourir le petit chaperon rouge et le sergent Strasser, qui échoue à sauver ses hommes, meurt terrassé par le bonhomme de neige géant qu'il croit affronter⁴⁶⁶. Dans la première moitié de la nouvelle intitulée « Les Environs de Stalingrad », les cadavres de soldats allemands, dont le nom et la ville d'origine est donnée et qui flottent à la surface de la Volga, se rassemblent pour faire chavirer le général qui les a conduits en Russie et le noient⁴⁶⁷. Dans ces deux textes, l'ennemi est emporté par les éléments naturels qui ont effectivement arrêté l'avancée des troupes allemandes. Gary les individualise pour célébrer leur défaite tout en exonérant les simples soldats, entraînés par leurs chefs dans une guerre qui leur aura été fatale. Nommée et particularisée, la figure de l'ennemi a pourtant encore ici un rôle symbolique limité qui tient à sa présence dans des nouvelles enchâssées prenant la forme d'apologues.

Les personnages de nazis fictifs sont plus construits et plus convaincants dès lors qu'ils ne sont pas de simples silhouette caricaturales. À ce titre, Gary est plus rigoureux que Kessel. Outre le lieutenant S.S. qui tire trois balles le long des joues de Gerbier et de ses compagnons pour les décider à courir sous le feu dans *L'Armée des ombres*⁴⁶⁸ et Steinhof, le chef de la Gestapo régionale qui officie dans *Le Bataillon du ciel*⁴⁶⁹, le personnage de nazi le plus développé chez Kessel se trouve dans *La Passante du Sans-Souci*. Mais ce Ruppert von Legaart, censé être l'ami de Roehm, le chef des S.A., n'est qu'une utilité sur le plan narratif car il rappelle la menace que fuit Elsa Wiener depuis le début du roman et son rôle se borne à échanger la libération de Michel contre une nuit d'amour avec elle. Ce n'est un nazi que parce que le contexte du roman exige qu'il le soit, mais sa mission est aussi floue que le camp de concentration dans lequel est envoyé Michel est abstrait⁴⁷⁰. Grâce à une fiche de renseignements que Max fait lire au narrateur, le lecteur apprend que c'est « [u]n des premiers nationaux-socialistes », qu'il « sert dans la police politique » depuis l'avènement de Hitler et que, depuis 1934, il « dirige en second la Gestapo en France »⁴⁷¹. Mais ce personnage est en réalité un détraqué. Sa fiche indique qu'il a eu une « [a]dolescence dévoyée », qu'il est rongé par un « [c]omplexe d'infériorité et de sadisme » et qu'il est « [c]ocaïnoman par accès »⁴⁷². Ces éléments sont confirmés par l'entretien qu'il a avec Elsa, à qui il se présente comme

⁴⁶⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 198-213.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 230-236.

⁴⁶⁸ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 228.

⁴⁶⁹ Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 157.

⁴⁷⁰ Voir ci-dessus « La portée informative des textes fictionnels », p. 131-132.

⁴⁷¹ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 177-178.

⁴⁷² *Ibid.*

un admirateur éconduit qui veut prendre sa revanche sur ce soir de 1923 où la chanteuse n'avait remarqué ni sa présence ni ses fleurs⁴⁷³. S'il inspire l'effroi, c'est pour des raisons indépendantes de ses fonctions au service du parti nazi. Le narrateur le peint en charognard : son corps massif et athlétique ne va pas avec sa « toute petite tête [où le visage rappelle] le museau des bêtes qui se nourrissent de chair morte⁴⁷⁴ ». Dégoûté par son aspect, il le voit comme « “[u]n maniaque, un sadique”⁴⁷⁵ ». Elsa a beau relever qu'il est « très puissant chez les bourreaux », elle le déréalise en le comparant à « un vampire »⁴⁷⁶. La créature monstrueuse et fantastique n'a donc rien à voir avec le fonctionnaire de la terreur que devrait être Ruppert von Legaart.

Bénéficiant de connaissances plus précises que celles dont disposait Kessel en 1936, Gary compose des personnages de nazis individualisés plus conformes à ce qu'ont été les serviteurs du III^e Reich. De Schatz, bourreau à Auschwitz dans *La Danse de Gengis Cohn*, à l'officier idéologue qui dirige le camp de prisonniers dans *Les Racines du ciel*, en passant par le zélé M. Karl qui administre son immeuble parisien en occupant consciencieux, l'auteur d'*Éducation européenne* rend compte des différentes fonctions que remplissaient les officiers nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. Le surcroît de précision qu'il apporte tient au fait que Gary accorde à ces personnages une pensée et, souvent, une parole. C'est lorsqu'il s'exprime que l'ennemi, caractérisé par ce qu'il dit et par la façon dont il le dit, est le plus individualisé.

Plutôt que de chercher à dégager une évolution dans le temps qui ne vaut ni pour Kessel, dont les personnages de malfaiteurs sont stéréotypés hors de la biographie d'un médecin ayant fréquenté les principaux chefs nazis, ni pour Malraux, qui évoque l'ennemi par métonymie comme une force diffuse perçue de loin, ni pour Gary, qui représente des personnages individualisés de son premier à son dernier roman, il faut noter que la seule distinction pertinente sépare les personnages types des idéologues car c'est seulement lorsque la parole est donnée à l'ennemi que celui-ci s'extrait de la masse indifférenciée dans laquelle il est un simple adversaire et qu'il devient véritablement individualisé et marqué politiquement. C'est à cette seule condition que les personnages peuvent à bon droit être considérés comme des franquistes, des nazis ou des collaborateurs.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 172-173.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 181-182.

3.2. Donner la parole à l'ennemi

3.2.1. Prendre en charge la parole de l'ennemi

Pour illustrer « l'existence du mal » et pour dénoncer ceux qui le servent, Henri Queffélec affirme en tête de son *Journal d'un salaud* (1944) qu'il « ne souscrit pas [...] à l'éthique, ou au refus d'éthique » du protagoniste de son roman mais qu'il en a fait le narrateur de ce texte au propos moralement scandaleux parce qu'« il tient que les forces d'ombre peuvent avoir droit à la parole »⁴⁷⁷. Bien qu'ils donnent la parole de façon plus marginale à l'ennemi, Kessel, Malraux et Gary se fondent sur des principes comparables dans leurs œuvres. Avant d'envisager comment ils s'y prennent pour faire parler l'ennemi directement, il convient d'analyser comment il leur arrive de confier le discours fasciste aux héros, de sorte que ceux-ci parlent l'ennemi comme ils parleraient une langue étrangère, la mise à distance énonciative condamnant alors cette parole dévoyée.

Dans la mesure où l'ennemi est peu représenté dans le corpus, il est naturel que sa parole soit rare mais, si les voix de la République et de la Résistance doivent primer, il est important qu'elle ne soit pas insignifiante. C'est pourquoi la plupart des personnages dont les propos sont rapportés sont des idéologues. Les trois écrivains mettent en regard les discours qui soutiennent les positions antagonistes ayant conduit républicains et résistants à s'opposer aux franquistes et aux nazis. La façon de mettre en scène la parole de l'ennemi fait donc partie intégrante de la stratégie des auteurs pour l'invalider politiquement et moralement.

Le premier moyen auquel recourent Malraux et Gary pour donner à lire la parole de l'ennemi est de la faire citer par un personnage qui la condamne. Dans *L'Espoir*, pendant que les bombes fascistes ravagent Madrid, Garcia communique aux correspondants étrangers une circulaire secrète retrouvée sur un officier franquiste arrêté qui ordonne de terrifier la population pour saper le moral des troupes républicaines. Ce document d'une page, cité *in extenso* entre guillemets et en italiques⁴⁷⁸, est lu et commenté par Garcia, qui précise aux journalistes qu'il leur en donnera une copie accompagnée de « l'interview de Franco [...] qui commence par : “Je ne bombarderai jamais Madrid : il y a là des innocents...”⁴⁷⁹ » Non seulement les deux textes se contredisent, mais le premier repose sur un pragmatisme révoltant dont le cynisme est reproduit pour ébranler ses auditeurs. Dans l'injonction « *il est indispensable d'inspirer*

⁴⁷⁷ Henri Queffélec, *Journal d'un salaud* [1944], Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 6.

⁴⁷⁸ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 321-322.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 322.

à la population une certaine horreur salutaire⁴⁸⁰ », l'oxymore final doit sembler odieux aux journalistes et au lecteur alors qu'il est logique, Garcia le dit, « du point de vue fasciste⁴⁸¹ », car l'adjectif exprime les bénéfices que les franquistes entendent tirer de leur pratique systématique de la terreur. En citant les mots exacts de l'ennemi, le personnage révèle ses méthodes et son état d'esprit, en même temps qu'il discrédite sa propagande au moment où son discours officiel est démenti par les faits. Ainsi déconsidérés, les insurgés apparaissent aux lecteurs du roman comme des menteurs et des bourreaux dont les crimes ont été prémédités.

Dans *Éducation européenne*, Gary désavoue également la propagande ennemie en la faisant citer par des résistants polonais, mais il va plus loin. Grâce à un agent double, les partisans ont obtenu la copie d'ordres qui stipulent que

[...] toutes les tentatives d'identifier et d'arrêter le soi-disant Partisan Nadejda devaient cesser immédiatement, « car il n'existe aucun agent ennemi de ce nom ». Nulle référence ne devait plus être faite dans la correspondance officielle à « ce personnage mythique inventé par l'ennemi pour les besoins de propagande et de guerre psychologique »⁴⁸².

La citation combine le discours indirect libre, au début des phrases, et le discours direct, de manière à résumer la circulaire que Dobranski lit à ses camarades en la « traduisant [...] page par page⁴⁸³ ». Faire prononcer ces paroles par un adversaire de ceux qui les ont conçues revient à mettre le propos à distance. D'abord, l'adjectif *soi-disant* met en doute l'existence du Partisan Nadejda que toute la suite réfute également : à strictement parler, les Allemands ont raison de considérer qu'aucun agent ne répond à ce nom légendaire. Mais, quand le narrateur précise que le texte est tourné en dérision par les partisans qui trouvent « comique de voir ces efforts de la bureaucratie policière affolée pour nier l'existence de quelque chose qui vivait en eux si puissamment⁴⁸⁴ », c'est tout le contenu de la circulaire, et son sérieux, qui est infirmé. Tandis que l'occupant croit avoir déjoué une ruse ennemie, il montre au contraire qu'il n'a pas compris l'essence de la lutte qui lui est opposée. Les passages mis en valeur entre guillemets le disent bien qui ne tiennent compte que d'une réalité factuelle. Ces paroles pourtant exactes sont ridicules parce qu'elles s'arrêtent à la surface des choses : nommer le mythe ne suffit en effet pas à anéantir ses effets galvanisants sur les partisans. Forts de l'idéal qui les

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 321. C'est lui qui souligne.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 322. C'est Malraux qui fait souligner à Garcia cette précision.

⁴⁸² Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

anime, ceux-ci singent le matérialisme pataud des Allemands incapables de comprendre que celui qui passe pour un combattant à figure humaine incarne en fait les valeurs abstraites au fondement de leur combat.

En mettant en scène la propagande et la contre-propagande, Malraux et Gary combattent la position de l'adversaire plus efficacement que s'ils l'avaient attaquée frontalement car ils placent le discours de l'ennemi dans la bouche de leurs héros pour montrer qu'il se disqualifie de lui-même. Moins subtil, Kessel ne cite pas de documents, il recourt à la prosopopée pour pasticher la pensée des collaborateurs. Au début de *L'Armée des ombres*, lorsque Gerbier peint la Résistance à un jeune codétenu, il brosse un portrait sans concession du maréchal Pétain et de son entourage :

Un immonde vieillard essayait de suborner le pays. « Soyez sages, soyez lâches. », enseignait-il. « Oubliez que vous avez été fiers, joyeux et libres. Obéissez et souriez au vainqueur. Il vous laissera vivoter tranquilles. » Les gens qui entouraient le vieillard [...] pensaient encore : « Nous ne craignons pas les enragés. Ils n'ont pas de liaisons. Ils n'ont pas d'armes. Et nous avons toutes les divisions allemandes pour nous défendre. » Tandis qu'ils se réjouissaient ainsi, naissait la résistance⁴⁸⁵.

Ce discours prêté aux instigateurs de la collaboration a le même ton vindicatif que l'article intitulé « Comment est mort le Maréchal Pétain », dans lequel Kessel vilipende le vainqueur de Verdun pour avoir laissé les Allemands envahir la France⁴⁸⁶. Gerbier entend montrer à son jeune auditeur que la naissance de la Résistance a contredit les calculs des autorités. La prosopopée met en valeur la mesquinerie du chef de l'État français qui a délibérément asservi ses concitoyens. Les impératifs montrent son intention d'imposer sa volonté et le choix du verbe *vivoter* indique qu'il a conscience que l'Occupation restreindra les libertés des Français et menacera leur vie. La collusion avec l'ennemi, déjà patente dans les propos que Gerbier fait tenir à Pétain, est répétée par ses conseillers, qui se placent sous la protection de l'occupant. L'injure proférée par le personnage au début du passage lui permet de ne pas avoir à citer le nom de celui dont il parle mais que tout le monde reconnaît. C'est un autre moyen de le priver de toute identité propre, pour dire qu'il n'agit et ne parle plus que comme une marionnette, comme le feraient les Allemands. La périphrase insultante et la prosopopée ont donc vocation à illustrer formellement le fait que le Maréchal vit et parle pour d'autres que

⁴⁸⁵ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁶ Joseph Kessel, « Comment est mort le Maréchal Pétain », *Témoin parmi les hommes*, t. III, « L'heure des châtiments (1938-1945) », *op. cit.*, p. 225-230. Cet article a initialement paru à Londres dans *The Evening Standard*, le 6 mars 1943, avant d'être tiré à part par les éditions *Combat* à Alger (Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 576).

lui. En formulant sa pensée à sa place, Gerbier ne fait que dupliquer le procédé pour en montrer le danger et la perversité. Mais la dernière phrase, qu'il prononce en son nom, infirme les manœuvres de Pétain. Si le Maréchal perd son individualité en parlant comme les Allemands, Gerbier ne met au contraire des mots sur son attitude que pour la discréditer moralement – le vainqueur de Verdun est malhonnête car il trompe les Français – et pragmatiquement – sa stratégie a échoué puisque la Résistance est née.

Gary utilise un dernier moyen pour qu'un héros prenne en charge la parole de l'ennemi, en construisant un personnage qui s'exprime au sein d'une nouvelle enchâssée écrite par un résistant dans *Éducation européenne*. Dans « Les Bourgeois de Paris », Dobranski place un arrondissement de la capitale sous l'autorité d'un administrateur qui disserte sur l'idéal de collaboration qu'il encourage et qu'il croit discerner chez les locataires de l'immeuble dans lequel il habite. Répétant à l'envi son maître-mot, « “Les petites attentions font de grands amis...”⁴⁸⁷ », M. Karl expose sa méthode :

De la douceur, du tact, du doigté. Tout savoir, mais ne rien demander. Se poser en ami, en allié fidèle. [...] Les bourgeois de Paris sont naïfs. Ils n'ont aucune notion de la lutte souterraine. Et gagner leur confiance est un jeu d'enfant⁴⁸⁸.

Ce passage met en scène la satisfaction confite du personnage, qui se félicite des rapports qu'il entretient avec les locataires de son immeuble : « Un mutuel respect, une mutuelle compréhension. Politesse. Franchise complète. Entraide. Courtoisie. En un mot, collaboration⁴⁸⁹ ! » Chaque fois qu'il fait parler M. Karl au début de la nouvelle, Dobranski formule ses pensées au discours indirect libre pour montrer la duplicité de l'occupant qui joue à être courtois pour mieux s'assurer de la docilité de la population. Mais, trop sûr de lui, l'administrateur ne comprend pas qu'il est lui-même dupé par les locataires qui lui donnent le change. Dobranski prend soin en effet de ménager une fausse piste, que de nombreux indices révèlent à la relecture, en faisant dire à M. Karl tout ce qui se produit sans qu'il le sache. Ainsi le retournement final est-il annoncé dès le début lorsque le *Lokalgauleiter* Ober se réjouit d'habiter un immeuble qui se distingue de ceux dans lesquels « [i]l y a eu des histoires de tracts, de presse clandestine, d'abri donné aux agents de l'Angleterre⁴⁹⁰ », soit, précisément, tout ce que tramant les locataires à son insu. Dobranski pousse même l'ironie jusqu'à faire énoncer son erreur en allemand à son personnage qui, furieux que des hommes de main de la

⁴⁸⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 90, 93 et 102.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 91-92.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

Gestapo prétendent fouiller chez lui, leur hurle : « *Das ist aber unerhört, unerhört ! Glauben Sie vielleicht, dass ich einen englischen Spion unter meinem Bett verstecke*⁴⁹¹ ? », au moment même où le pseudo-plombier qui intervient dans sa salle de bain pianote des messages pour Londres. Si bien que la fatuité du personnage est tout à fait ridicule quand, à la fin de la nouvelle, il rédige son rapport hebdomadaire, dans lequel il écrit :

« Les bourgeois de Paris sont gens commodes à mener. Un peu de tact, du doigté, de la finesse... [...] Jouer avec les bébés. Céder sa place aux dames dans le métro... Les petites attentions font de grands amis. Du charme, de la bienveillance... Les bourgeois de Paris n'ont pas l'habitude des luttes souterraines⁴⁹². »

Pourtant repris à la lettre, le propos qui vantait la franche collaboration au début de la nouvelle change de sens en montrant l'illusion dont se berce l'occupant. Dobranski dément la soumission des Français comme Gerbier le fait dans *L'Armée des ombres* : en disant, à la place de l'ennemi et avec ses mots, que toute résistance est impossible, ces deux personnages ventriloques – qui parlent la langue de l'ennemi autant qu'ils expriment la position de leur créateur, Kessel et Gary – le désavouent en contestant l'acuité de sa parole qui perd ainsi toute légitimité. Les personnages de héros qui parlent l'ennemi ne le font que pour révéler qu'il se trompe. Il n'est pas anodin que cette stratégie énonciative apparaisse dans des textes écrits au cœur des combats car elle permet à Kessel, à Malraux et à Gary de déjouer la propagande adverse en la représentant dans la diégèse. Tous trois n'hésitent cependant pas à donner la parole à l'ennemi pour que, en exposant sa vision du monde, son discours serve de faire-valoir aux voix de la République et de la Résistance.

3.2.2. *Faire parler l'ennemi*

Quand les auteurs accordent à l'ennemi de n'être plus parlé par un héros mais de s'exprimer en son nom propre, ils font de lui un idéologue. Faire parler l'ennemi revient donc, le plus souvent, à lui faire dire pourquoi il s'engage et comment il combat, de manière à valoriser à l'inverse les raisons de l'engagement et les méthodes de combat, jugées plus pures et plus nobles, des républicains et des résistants.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 99. (« C'est incroyable ! Croyez-vous que je cache un agent anglais sous mon lit ? », note insérée dans le texte qui traduit *Spion* par *agent* au lieu d'*espion*).

⁴⁹² *Ibid.*, p. 101-102.

Quelques voix discordantes empêchent cependant de taxer les œuvres de manichéisme. À l'image de la noble reddition du général Goded qui annonce à ses partisans qu'il les délie de tout engagement s'ils souhaitent cesser la lutte en apprenant qu'il est prisonnier⁴⁹³, certains officiers allemands se montrent moins soucieux d'exécuter les ordres du Führer que de préserver l'honneur de l'armée allemande. Dans *Les Mains du miracle*, Kessel rapporte en note un échange entre Himmler et le commandant des Waffen S.S., le général Berger, auquel assista Kersten le 7 décembre 1944. Quand le *Reichsführer* ordonne à son second de faire fusiller cinq mille officiers anglais et américains détenus dans des camps en représailles des mitraillages des avions alliés, Berger s'y oppose fermement car « [c]e n'est pas un métier de soldat ». Refusant de devenir « un assassin », il se porte garant de la vie des prisonniers de guerre et, certain du soutien de ses hommes, tient tête à Himmler qui le menace du conseil de guerre. Il répond même à son chef hystérique qui l'accuse d'« abandonne[r] Hitler » qu'en réalité il « lui sauve la face », ce qui lui permet « d'être libéré au bout de cinq ans » alors qu'il avait été condamné à une peine cinq fois plus longue au procès de Nuremberg⁴⁹⁴. Dans *Les Cerfs-volants*, Gary accorde une motivation semblable aux officiers qui ont fomenté un attentat contre le Führer : Hans, qui « avait toujours parlé de “sauver l'honneur de l'armée allemande”⁴⁹⁵ », déclare à Ludo que tous les « officiers de tradition ont été contre Hitler et contre la guerre, dès 1936⁴⁹⁶ », tandis que le général von Tiele méprise « [l]e caporal Hitler [parce qu'il] conduit l'armée allemande à sa perte »⁴⁹⁷. Comme ses avatars fictifs, Berger refuse de se soumettre à un homme dont le grade subalterne et l'expérience limitée de la vie militaire n'ont pu faire un stratège. Ces personnages respectent un code d'honneur propre à l'armée auquel l'idéologie nazie est totalement étrangère. Goded et eux n'oublient pas les conventions qui régissent les guerres : ils parlent en soldats et non en fascistes. Ils sont donc traités en ennemis respectables, contrairement à tous les personnages qui subordonnent la conduite de la guerre à leur idéal ou à leur intérêt.

C'est particulièrement net dans la scène de *L'Espoir* où miliciens républicains et soldats nationalistes se livrent à une « comparaison d'idéal⁴⁹⁸ » pendant la trêve du siège de Tolède. Les premiers ont beau jouer le jeu autant que les seconds, seuls ceux-ci sont déconsidérés pour les propos qu'ils tiennent car ils les peignent en réactionnaires.

⁴⁹³ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 41-42. Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents historiques », p. 98.

⁴⁹⁴ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 307 (Folio, p. 396-397). Toute la note est en italiques.

⁴⁹⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 296.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁹⁸ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 165.

Les fascistes, qui sont les premiers à se recommander d'un idéal, écartent celui de leur adversaire en proclamant : « On s'en fout de l'idéal de tout le monde ! Ce qui compte dans un idéal, c'est qu'il soit le meilleur⁴⁹⁹ ». L'élitisme et le mépris affiché pour la collectivité s'accompagnent également de misogynie. À la question de savoir pourquoi les femmes sont du côté républicain, un garde répond : « que les femmes la ferment », avant de contrattaquer en assimilant le combat républicain à « l'idéal des brûleurs d'églises »⁵⁰⁰. Succinctes, ces paroles préfigurent l'Espagne franquiste : une société conservatrice, où toute aspiration collective est vue comme une insupportable menace communiste, où la femme est confinée dans son rôle d'épouse discrète et soumise et où l'Église occupe une place centrale dans la vie des citoyens pour mieux les soumettre au pouvoir politique. Imposer ces valeurs par les armes à la faveur d'un coup d'État mettant à bas le progressiste Front populaire explique que les combattants républicains, et Malraux lui-même, n'affichent aucun respect pour ces adversaires.

Alors que Kessel ne donne guère la parole à l'ennemi dans *L'Armée des ombres*, où il laisse toute la place aux résistants, Gary passe en revue plusieurs discours de collaborateurs dans *Éducation européenne*. Il commence par présenter les pensées d'un opportuniste au discours indirect libre :

La vie devenait difficile. Personne ne payait plus ses dettes, toutes les affaires devenaient dangereuses, le vainqueur d'aujourd'hui pouvait être le vaincu de demain. On ne savait plus à quel saint se fier. Pourtant, depuis des générations, ses ancêtres avaient su conserver leur peau et leurs auberges, contre vent et marée, Tartares et Suédois, Russes et Allemands. Ils ne les traitaient jamais en envahisseurs, mais en clients. Tout le monde est le bienvenu dans une auberge : telle était leur devise. Question de sang-froid, de flair, de pirouettes rapides, exécutées au bon moment⁵⁰¹...

Circonspect, pan Jozef⁵⁰² ne collabore pas encore mais il s'accommoderait de n'importe quel maître, comme l'ont fait avant lui les ancêtres dont il a hérité son métier et ses aptitudes à la servitude volontaire. Ne partageant ses vues mesquines avec personne, l'aubergiste, plus soucieux de sa prospérité que de sa liberté, ravitaille les partisans aussi bien que l'occupant et il attend que le verdict des armes désigne un vainqueur qui fera reprendre leur cours à ses affaires. Parce qu'il n'envisage les vicissitudes de la guerre qu'en tant qu'elles ont une incidence sur son commerce, son attitude le discrédite, mais il n'est condamné que pour son choix égoïste.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁰¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁰² L'appellation « pan » est traduite en note par Gary : elle signifie « Monsieur » (*ibid.*, p. 44).

« Les Bourgeois de Paris » présente un cas particulier, puisque monsieur et madame Chevalier s'appliquent à passer pour des collaborateurs afin de tromper la vigilance de M. Karl :

Les Chevalier sont ses amis les plus dévoués, ses brebis les plus soumises. M. Chevalier ne dit jamais « l'Allemagne », mais « notre noble et généreuse alliée d'outre-Rhin » ; il ne dit jamais « le Führer », mais « le guide génial de l'Europe Nouvelle » ; l'armée allemande est toujours dans sa bouche « l'armée de l'ordre », et, lorsqu'il parle de « collaboration », son visage prend un air de profonde émotion, sa voix tremble légèrement et, quelquefois même, son œil se mouille. Mme Chevalier ne parle jamais, elle se contente de joindre les mains comme devant une image sainte et regarde M. Karl avec un air de muette et quelque peu stupide adoration. Parfois, car il a des moments de doute, [...] tout cela paraît à M. Karl trop beau pour être vrai. [...] Il n'y a qu'à regarder sa tête pour être entièrement rassuré. M. Chevalier a une petite moustache en brosse et il cultive sur le front une mèche de cheveux rebelles dont il est très fier. « Je ne vous rappelle personne ? » semble dire son visage, avec une exquise timidité⁵⁰³.

Avec ce couple de faux collaborateurs qui fait mine de « penser “maréchalement”⁵⁰⁴ », selon le mot de Jean Guéhenno, Gary ridiculise l'obséquiosité rampante des Français les plus empressés à servir l'occupant. La charge est claire : tout dans le lexique, dans l'attitude et dans l'apparence physique des Chevalier est excessif, à tel point que même le nazi suspecte leur discours de n'être pas franc. Outre que cet indice prépare la révélation sur laquelle se termine la nouvelle – comme les autres habitants de l'immeuble, les Chevalier résistent clandestinement –, il dénonce l'outrance grotesque de la propagande collaborationniste car, si la scène est écrite pour railler le naïf M. Karl, c'est bien le couple de Français qui paraît d'abord tourné en dérision. En reproduisant la parole de l'ennemi, le romancier en démasque les faux-semblants : l'Allemagne agit moins en « noble et généreuse alliée » qu'en envahisseuse abjecte et autoritaire conduite par un tyran qui fait régner la terreur plutôt que « l'ordre », de sorte que la « collaboration » est en réalité une domination brutale assortie d'une lâche soumission. Pour brocarder les mensonges de Berlin et de Vichy, Gary construit un texte à double entente où le simulacre des résistants doit révéler l'hypocrisie de leurs ennemis.

Le discours de collaborateur est plus sérieux et plus étoffé quand l'écrivain entreprend d'invalider un argumentaire pragmatique qui ne semble pas sans fondement. Le notable pan Chmura vient voir son fils Tadek dans la forêt où les partisans ont trouvé refuge pour le convaincre de rentrer soigner sa tuberculose. Un dialogue s'engage entre

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 96-97.

⁵⁰⁴ Jean Guéhenno, *Journal des années noires*, op. cit., p. 331. L'expression apparaît dans le fragment daté du 12 janvier 1943.

eux au cours duquel le père reproche aux résistants de mettre en péril la vie des paysans, alors que lui-même s'est « mis entre eux et les Allemands [pour] leur épargne[r] d'être affamés ou d'être chassés vers l'ouest⁵⁰⁵ ». Refusant « un État polonais peuplé de cadavres où chaque citoyen aurait l'air d'un survivant », pan Chmura se pose en protecteur. Pour lui, « le destin d'une race est de survivre et non point de mourir en beauté »⁵⁰⁶, ce à quoi son fils lui répond que c'est comme s'il lui conseillait de transiger avec la tuberculose pour qu'elle l'épargne. Tadek reproche à son père d'avoir vendu son blé à l'armée allemande, mais pan Chmura se justifie en arguant qu'elle l'aurait réquisitionné et qu'alors les paysans « n'auraient pas touché un sou⁵⁰⁷ ». Tadek suggère qu'il aurait pu brûler la récolte, mais son père lui rétorque « froidement » que les paysans « auraient été fusillés et leur village brûlé »⁵⁰⁸. En définitive, il accepte de servir l'occupant pour qu'il n'y ait plus sur ses terres « de villages rasés, de misère sans nom », parce qu'il défend « la chair et le sang, la sueur et le sein maternel, et non pas un drapeau, une frontière, un gouvernement »⁵⁰⁹. Partisan de la vie, pan Chmura prétend opposer des idées raisonnables à l'intransigeance morale de Tadek qu'il juge mortifère. Il ne considère pas ses rapports avec l'ennemi comme une compromission mais comme un sacrifice au bénéfice de ses concitoyens, plus utile que le combat pour la défense de l'État et de la patrie. Ce discours repose sur des arguments matériels apparemment sensés mais il manque de lucidité, car il présume qu'un peuple docile sera préservé des exactions allemandes et qu'un homme seul peut se substituer à un État pour assurer la sécurité de ses concitoyens, et il est pernicieux, dans la mesure où il sous-entend que les valeurs spirituelles défendues par Tadek ne peuvent conduire qu'à un suicide sublime mais vain. En exacerbant les positions antagonistes de ses personnages, Gary ramène le dialogue à un choix entre la soumission et la mort, c'est-à-dire à un problème moral, parce que la condition humaine ne s'arrête pas à une simple question biologique. La liberté étant aussi essentielle à l'homme que la vie, l'une ne saurait aller sans l'autre. C'est la raison pour laquelle il fait de la tuberculose de Tadek une métaphore de l'occupation allemande. Puisque la Pologne est dévorée de l'intérieur par une maladie, elle ne peut s'en accommoder en tâchant de survivre le plus longtemps possible sans s'aveugler. Comme Tadek, elle doit se demander non pas si elle va mourir mais pourquoi, de manière à donner un sens à sa vie : selon qu'elle refusera ou qu'elle acceptera la maladie, elle sera libre ou asservie. En dépit des raisons qui la soutiennent,

⁵⁰⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

la position de pan Chmura n'est pas plus neutre qu'elle n'est tenable, étant donné que la vie qu'il assure défendre est constamment suspendue au bon vouloir de l'occupant, ce qui ne peut que l'entraîner toujours plus loin dans la voie de la collaboration pour tenter de la sauver. Il ne comprend pas qu'il ne peut que repousser l'échéance de la mort et que survivre provisoirement, ce n'est pas vivre.

Dans ce dialogue, Gary formule l'opposition qui fonde sa vision du monde entre le réalisme qui asservit l'homme à sa condition et l'idéalisme qui l'en affranchit. Quelles que soient les explications qu'ils avancent pour se justifier, les collaborateurs se conforment tous à la réalité. En leur donnant la parole, le romancier disqualifie les raisons de leur engagement et opère une gradation qui culmine avec le pragmatisme aveugle de pan Chmura, plus prosélyte que pan Jozef, seulement condamné pour sa cupidité et son absence de sens moral, et plus dangereux que le discours amphigourique de la collaboration idéologique que les Chevalier parodient, car il se présente comme neutre et raisonnable alors qu'il sert les projets de l'envahisseur.

Le romancier le montre encore plus explicitement dans *Les Racines du ciel*, où il donne à lire le seul discours idéologique nazi du corpus – exception faite des propos de Himmler rapportés par Kersten dans *Les Mains du miracle*. Lorsque Morel raconte sa déportation, il s'arrête longuement sur l'idée qu'avait eue un camarade pour soutenir le moral du block. En obligeant ses codétenus à imaginer la présence d'une femme dans la chambrée pour qu'ils restent propres et dignes, Robert a sauvé les prisonniers près de perdre leur humanité, vaincus par la faim, la saleté et la fatigue. Conscient de la force morale que les déportés tirent de cette fiction, l'officier commandant le camp veut briser l'élan vital et l'esprit de résistance qu'elle a fait naître, par devoir et par conviction. Il se présente à Robert comme le parangon du nazisme : c'est parce qu'il abhorre le pouvoir de subversion de la pensée qu'il est « devenu national-socialiste » et qu'il est « monté si haut dans le Parti », où il s'est « spécialisé dans les idéalistes et les humanitaires »⁵¹⁰. Il exige donc que Robert fasse sortir la femme imaginaire du block, avant de lui ordonner, pour mieux mater la révolte et soumettre les prisonniers, de la lui remettre. Ce faisant, il expose la doctrine nazie :

Je ne crois pas, Robert, à la toute-puissance de l'esprit. Je ne crois pas aux conventions nobles, au mythe de la dignité. Je ne crois pas à l'irréductibilité de l'esprit humain. Je ne crois pas à la primauté du spirituel. Cette espèce d'idéalisme juif est ce qui m'est le plus insupportable. [...] N'oubliez pas que, pour l'essentiel, nous sommes une révolution matérialiste. [...] Vous me livrez la femme invisible qui fait tant pour votre moral et j'expliquerai à vos camarades

⁵¹⁰ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 208.

qu'elle sera conduite dans le plus proche bordel militaire, pour satisfaire les besoins *matériels* de nos soldats⁵¹¹ ...

Le commandant du camp oppose matérialisme et idéalisme en reprenant la rhétorique nazie qui présente l'action du III^e Reich comme une « révolution » et voit l'emprise des Juifs partout. Le discours du personnage révèle que les obsessions du nazisme, l'antisémitisme et la domination par la force, doivent permettre d'imposer une pensée unique en éliminant les indésirables et en étouffant toute contestation. L'exemple de Robert prouve que ces méthodes sont inefficaces dès lors qu'un homme au moins refuse de s'y soumettre. Le déporté sait « que les S.S. ne [peuvent] pas lui enlever par la force cette création immatérielle de son esprit, qu'il dépen[d] de lui de consentir à la livrer ou de reconnaître qu'elle n'exist[e] pas⁵¹² ». L'officier nazi en fait l'expérience et reste impuissant face au refus de son prisonnier de renoncer à la fiction qu'il a inventée. Les châtiments qu'il lui inflige n'y changent rien. Robert revient d'un mois d'isolement et de torture avec la révélation que penser à des troupes d'éléphants en liberté vainc les sentiments que l'enfermement provoque. Sans le consentement de celui sur qui elle s'exerce pour la soutenir, la force ne peut réduire l'esprit. C'est pourquoi la collaboration d'un pan Chmura est si néfaste. La réponse de Robert à la terreur et à la force, comme celle de Tadek et de ses camarades, consacre la supériorité de l'idéalisme sur le matérialisme⁵¹³. C'est pour l'illustrer que Gary accorde une telle place au discours de l'ennemi.

L'objectif de Kessel est différent dans *Les Mains du miracle*. À cause du statut particulier de son héros, l'écrivain est contraint de rapporter abondamment les propos que Himmler a tenus à son médecin pendant les soins que celui-ci lui prodiguait, mais il fait en sorte d'apporter une contradiction systématique aux arguments du *Reichsführer* pour les invalider.

Il met par exemple en valeur l'incohérence de l'idéologie nazie en confrontant la « longue leçon sur le sang germanique » que Himmler inflige à Kersten à la « misère corporelle »⁵¹⁴ que le malade cache honteusement. Au masseur qui s'étonne d'entendre son patient aux « pommettes mongoloïdes, [à] la tête ronde, [aux] cheveux noirs [et aux] yeux d'un gris sombre » vanter la perfection des Allemands « grands, athlétiques, blonds, [aux] yeux bleus », les seuls à être « digne[s] de [leur] race », Himmler trouve naturel de répondre que les Bavaois comme lui, « bruns pour la plupart, rachètent [leur]

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 209.

⁵¹³ Voir ci-dessous « L'imagination », p. 538-539.

⁵¹⁴ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 64 (Folio, p. 75).

déficiences par leur dévouement particulier au Führer » et que c'est là le seul étalon qui vaille pour mesurer « la vraie race allemande [et] la pureté du sang germanique »⁵¹⁵. Reproduire le discours du *Reichsführer* suffit à démontrer l'absurdité d'une idéologie qui repose sur une contradiction flagrante. Sans être aussi sarcastique que Marc Bloch, qui visait Hitler et Goebbels en écrivant que, « de l'autre côté de la frontière, un *homo alpinus* brun, de moyenne taille, flanqué pour principal porte-voix d'un petit bossu châtain, [avait fondé] son despotisme sur la mythique suprématie des "grands Aryens blonds"⁵¹⁶ », Kessel ôte tout crédit aux paroles d'un homme au physique si éloigné des canons censés faire autorité qui, non content de s'accommoder des critères qu'il énonce, s'affranchit de la logique en présentant deux explications concurrentes à la pureté supposée de la race allemande. En dehors de toute considération sur l'apparence de Himmler, il est aberrant de soutenir d'abord que cette pureté tient à des attributs physiques avant d'alléguer qu'elle repose sur un attachement sans faille à Hitler. Sur le seul plan logique, la seconde explication rend la première, pourtant présentée comme un pilier du nazisme, caduque.

Kessel ne manque jamais non plus de signaler quand Himmler réécrit l'histoire. Fanfaronnant avant que n'éclate le conflit, le *Reichsführer* avait déclaré à Kersten :

Le Führer veut la guerre parce qu'il estime qu'elle sera très importante pour le bien du peuple allemand. [...] Ce sera, de toute façon, une petite guerre, courte, facile et victorieuse. Les démocraties sont pourries. Elles seront tout de suite à genoux⁵¹⁷.

Il avait ajouté : « L'Angleterre et la France sont tellement faibles et tellement lâches qu'elles nous laisseront faire sans intervenir⁵¹⁸ », ce que l'auteur s'empresse de démentir en précisant sobrement : « La Pologne fut écrasée. Mais l'Angleterre et la France avaient fait cause commune avec elle. La guerre continua⁵¹⁹ ». Pour justifier son erreur d'appréciation, Himmler soutient que « Hitler avait tout fait pour éviter d'étendre le conflit » et il se défait sur Ribbentrop qui aurait, seul, prétendu que les Anglais « n'oseraient pas »⁵²⁰ déclarer la guerre à l'Allemagne, avant, une semaine plus tard, de se réjouir de cette guerre contre la France et l'Angleterre qu'il déplorait. En consignant ces volte-face permanentes, Kessel montre comment Himmler amende constamment ses

⁵¹⁵ *Ibid.* (Folio, p. 75-76).

⁵¹⁶ Marc Bloch, *L'étrange défaite*, *op. cit.*, p. 184.

⁵¹⁷ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, *op. cit.*, p. 65-66 (Folio, p. 77).

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 70 (Folio, p. 83).

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 71 (Folio, p. 84).

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 71-72 (Folio, p. 85).

paroles définitives pour les accorder aux événements, de manière à ce que ceux-ci paraissent toujours favorables.

Pour contenir l'ignominie du discours nazi et pour dénoncer la falsification de l'histoire qu'il comporte, l'écrivain lui adjoint deux garde-fous : Kersten apporte la contradiction à Himmler dans les dialogues et Kessel rétablit la vérité historique dans la narration. Par ces deux moyens, l'auteur reprend la main sur le récit, qui ne risque ainsi jamais de sombrer dans la propagande nationale-socialiste.

Dans l'une des nombreuses discussions portant sur le sort à réserver aux Juifs, Kersten incarne la voix de l'humanité face à l'antisémitisme viscéral du *Reichsführer*. Quand le malade autoritaire ordonne à son médecin de ne plus soigner de Juifs, le docteur lui oppose plusieurs arguments. Après avoir indiqué qu'il ne demandait jamais « la religion de [s]es patients » et après avoir biaisé en arguant qu'il n'avait pas de consigne de son gouvernement parce qu'« il n'y a[vait] pas de problème juif » en Finlande, il refuse de ménager Himmler plus longtemps au risque de se renier et affirme sans ambages que « [l]es Juifs sont des hommes comme les autres »⁵²¹, ce qui provoque une crise d'hystérie chez son patient qui, en vomissant sa haine des Juifs, ravive ses crampes d'estomac. Kersten lui enjoint alors de se déshabiller pour le soigner et le *Reichsführer* obtempère. La scène est significative de la façon dont Kessel s'y prend pour ne jamais laisser Himmler avoir, littéralement et figurativement, le dernier mot : dans le dialogue, d'une part, c'est le médecin qui parle en dernier, pour gronder son malade « comme [...] un enfant pas sage⁵²² » ; dans la conduite de la scène, d'autre part, la crise de nerfs qui empêche Himmler de parler marque sa défaite symbolique, puisque c'est lui qui obéit à Kersten et non l'inverse. Bien que le médecin ne puisse pas ramener son patient à des sentiments plus humains, il triomphe métaphoriquement du mal qui l'agite en imposant la voix de la raison.

C'est pour la même raison que Kessel ne laisse jamais un long discours de Himmler s'achever sans le commenter. Après que le *Reichsführer* a expliqué à Kersten que les nazis allaient déporter les Hollandais en Pologne pour leur faire exploiter la terre afin de rééduquer ce peuple germanique égaré tout en envoyant des paysans allemands cultiver les terres de Hollande, privant de la sorte les Anglais de « leur meilleure plateforme de débarquement », l'auteur, en réponse à la question de Himmler, « N'est-ce pas génial ? », conclut : « Il y avait en effet, dans ce plan, une perfection terrible, celle qui

⁵²¹ *Ibid.*, p. 112-113 (Folio, p. 140-141).

⁵²² *Ibid.*, p. 114 (Folio, p. 142).

marque la logique des fous »⁵²³. Le lexique dépréciatif tempère l'élan d'enthousiasme du *Reichsführer* et empêche qu'un lecteur le partage. En reprenant la parole, Kessel dénie toute légitimité et toute autorité au discours de son personnage qu'il ne rapporte que pour en révéler l'horreur et le disqualifier. Tel un médecin, l'écrivain diagnostique l'origine du mal qui anime Himmler et, à défaut d'en expurger le texte, il en contient les manifestations, si bien que son travail d'écrivain redouble celui de son héros : à la manière dont Kersten, incapable de guérir son patient de sa folie, en a pourtant atténué les effets, Kessel s'emploie à l'endiguer, conférant à son œuvre une dimension thaumaturgique.

Dans *Les Mains du miracle* comme dans les autres textes du corpus, Kessel, Malraux et Gary donnent la parole à l'ennemi pour l'individualiser un peu en faisant de lui un idéologue. En invalidant les raisons de son engagement sur le plan idéologique et moral et en dénonçant les exactions et les bassesses qu'il assume, les trois écrivains suscitent l'empathie du lecteur pour ses victimes et légitiment l'action que lui opposent les républicains et les résistants. Ces exceptions ne doivent cependant pas faire oublier que, la plupart du temps, la figure de l'ennemi est renvoyée à un horizon flou et lointain : peu caractérisée, elle constitue le plus souvent une menace sourde et invisible dont le confinement dans les marges du texte s'explique par la volonté de marquer symboliquement sa disparition du monde, comme si les œuvres conjuraient sa victoire ou répétaient sa défaite, selon qu'elles ont été écrites au cœur de l'événement ou après. Mais les trois auteurs ne limitent pas leur étude de la condition humaine au système des personnages qu'ils bâtissent. Non contents de réfléchir à la place de l'homme dans le monde, Kessel, Malraux et Gary mettent en scène le combat éthique qui le déchire. Le rôle de premier plan qu'ils accordent au général de Gaulle et à ce que représente, pour eux, le gaullisme les conduit à mettre en regard la grandeur et la misère de l'homme, exacerbées dans les conflits armés dont ils rendent compte.

⁵²³ *Ibid.*, p. 134-135 (Folio, p. 167-168).

CHAPITRE 2 : LE COMBAT ÉTHIQUE

« Nous sommes décidément de drôles d'individus. Ingénieurs, dessinateurs, professeurs, bourgeois ou ouvriers, nous sommes tous entrés dans le monde de la tricherie et du mensonge, avec la plus parfaite sérénité. [...] nous sommes nombreux à considérer que notre action nous conduit naturellement à inverser notre morale. Combien serons-nous, une fois la guerre finie, à retrouver le respect de la légalité¹ ? »

(Lucie Aubrac)

Rendre compte de combats militaires fait courir le risque de prendre parti et de présenter les événements de façon manichéenne en adoptant le point de vue exclusif de l'un des deux camps impliqués. En dépit de leur sympathie et de leur engagement pour la République espagnole et pour la Résistance, Kessel, Malraux et Gary abordent plutôt la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale sur le plan moral en rendant compte du combat éthique qui se livre en l'homme, partagé entre misère et grandeur. Dès lors, les républicains et les résistants n'échappent pas au danger de se montrer inhumains ou d'agir de façon condamnable. L'entrée dans la clandestinité impose même aux seconds d'inverser leur morale pour combattre un ennemi qui les pousse à franchir les limites de la légalité. Ce chamboulement ne va pas sans poser de graves questions à celles et ceux que rien ne destinait à donner et à risquer la mort pour préserver les valeurs humanistes qui régissent leur vie.

1. Misère de l'homme

1.1. La mort

Parce qu'elle pose des questions morales qui révèlent ce qu'il y a de misérable en l'homme, la mort occupe une place essentielle dans le combat éthique que mettent en scène Kessel, Malraux et Gary. Dans un corpus portant sur des événements historiques meurtriers, elle est omniprésente parce que les écrivains rendent compte à la fois des ravages qu'elle fait et des leçons que l'homme peut en tirer.

Les trois auteurs évoquent naturellement la mort que chacun risque au combat ou à l'arrière mais ce n'est pas leur principale raison de l'aborder. Si les républicains et les résistants morts au front et si les victimes civiles de l'ennemi ne sont pas oubliées, Kessel, Malraux et Gary ne s'arrêtent pas à en faire des héros ou des martyrs².

Minimisée, la mort que l'on risque au combat est aussi bien acceptée par les personnages de roman que par les autobiographes. Cette acceptation se fait sans

¹ Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*, op. cit., p. 56. Fragment daté du lundi 7 juin 1943.

² Sur le rapport des auteurs au statut de héros, voir ci-dessus « Hérauts de combats sans héros », p. 181-184, et sur les martyrs, voir ci-dessus « Incarner un type : la victime », p. 384-387.

résignation ni grandiloquence, au nom de l'efficacité³. Elle est donc le contraire du vain sacrifice des maquisards d'*Éducation européenne* courant au-devant des mitrailleuses allemandes pour tenter de libérer leurs épouses, leurs filles et leurs sœurs enlevées par l'occupant⁴. Dans *L'Espoir*, Malraux condamne nettement ce type de sacrifice, exposant ainsi sa vision pragmatique de la guerre. Garcia déplore que la révolution prenne la forme d'« une apocalypse personnelle » pour Hernandez et pour plusieurs cadres républicains pour qui la mort « justifie tout »⁵. Pour lui, comme pour Ximénès proclamant que les républicains ont « beaucoup plus besoin de résultats que d'exemples⁶ », les suicides exemplaires n'ont aucune utilité. L'enjeu de la première partie du roman est donc d'opérer le passage du sacrifice à l'organisation, les républicains abandonnant progressivement « l'illusion lyrique » au profit de l'« exercice de l'apocalypse », comme le fait l'anarchiste Puig qui, « [p]our la première fois[,] se sentait en face d'une victoire possible [parce qu'il] ne s'agissait plus de donner des exemples, mais d'être vainqueur⁷ ». Inefficace, la mort romantique ne saurait conduire à la victoire, seul horizon envisageable du combat.

Pour Malraux, la mort incarnant le destin⁸, il faut lui opposer l'art⁹ ou l'action. Mais, distinguant la mort du « trépas », il explique dans *Lazare* que le second, « lié au combat », est dépourvu du « caractère métaphysique »¹⁰ de la première qui l'a toujours fasciné. Investi dans l'action, il n'a « cru à la mort¹¹ » ni quand son avion a été bombardé, ni quand le char qui précédait le sien a sauté sur une mine, ni quand il a été conduit face à un peloton d'exécution, ni quand il a été encadré de mortiers, ni quand un éclat d'obus a sectionné son ceinturon. En énumérant ainsi les moments où sa vie a été menacée au combat, l'écrivain évacue des épisodes sans valeur pédagogique car affronter le trépas dans ces circonstances ne lui a rien appris de la mort. À l'inverse, l'évanouissement au cours duquel il vécut « un je-sans-moi¹² » eut pour lui « [l]a force obsédante [...] d'un mythe » puisqu'il lui revint d'« [a]ffronter la mort »¹³ et, à l'image

³ La seule mort qui soit inacceptable est celle des déportés car elle repose sur leur déshumanisation. Le personnage de Gengis Cohn qui revient hanter son bourreau symbolise le caractère inadmissible de cette mort qui n'a rien de commun avec celle que l'on risque au combat.

⁴ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 16-17 et 60.

⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ Les deux termes sont synonymes pour Malraux, comme en témoigne son « sentiment d'avoir frôlé le destin » quand il se rend compte que le gardien qu'il a rabroué travaillait au siège de la Gestapo de Toulouse et qu'il aurait donc pu le torturer ou le tuer (André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 181).

⁹ Pour un développement sur l'art comme antidestin, voir ci-dessous « L'art », p. 555.

¹⁰ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 822.

¹¹ *Ibid.*

¹² André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 838.

¹³ *Ibid.*, p. 841.

de Lazare, de ressusciter. Le nom du personnage biblique qui donne son titre au récit de cet épisode tend à le rattacher au mythe et, parce que « la mort a attaqué Malraux de l'intérieur¹⁴ », comme le signale Marius-François Guyard, l'auteur est bien plus à même d'en tirer des leçons, dont la première est de faire de l'écriture un antidestin.

Gary, lui, ne rattache l'acceptation de la mort au combat à aucune valeur. Il la présente comme allant de soi sans jamais le formuler clairement mais en le suggérant par la litanie de noms d'aviateurs abattus en mission dans *La Promesse de l'aube* :

Roque tombé en Égypte, La Maisonneuve disparu en mer, Castelain tué en Russie, Crouzet tué dans le Gabon, Goumenc en Crète, Canepa tombé en Algérie, Maltchanski tué en Libye, Delaroche tombé à El Facher avec Flury-Hérard et Coguen, Saint-Péreuse toujours vivant, mais avec une jambe en moins, Sandré tombé en Afrique, Grasset tombé à Tobrouk, Perbost tué en Libye, Clariond disparu dans le désert¹⁵ [...].

Tous ces combattants connaissaient les risques qu'ils bravaient, d'autant que le prestige dont jouissaient les aviateurs depuis la Grande Guerre était indissociablement lié au danger auquel ils s'exposaient. Dans ce passage, si la mort a le visage des camarades¹⁶, elle gagne jusqu'à l'auteur lui-même, pourtant bien vivant, qui porte le deuil de cette partie de sa vie en s'incluant dans l'hécatombe : le choix de la première personne du pluriel dans « nous [sommes] aujourd'hui presque tous morts » invite à comprendre qu'il a non seulement accepté lui aussi les risques qu'il encourait quand il se battait, mais que, s'il n'a pas succombé alors, il a tout de même perdu une part de lui-même, qu'il essaie depuis de « retrouver »¹⁷ en se mêlant à la jeunesse ou en s'abandonnant au souvenir. Dépourvue de la moindre exaltation, son évocation des combats est donc résolument différente de celle qui apparaît dans *Pilote de guerre*, où, gagné non par « "l'ivresse du combat..." [mais par] l'ivresse de la vie », Saint-Exupéry écrit que la menace avait pour effet de lui faire toujours ressentir successivement « le saisissement du choc » et « la délivrance » d'être sauf après chaque explosion, sans que la peur intervienne jamais, de sorte que « [c]'est comme si [s]a vie [lui] était, à chaque seconde, donnée », comme si elle lui « devenait, à chaque seconde, plus sensible », ce qu'il rend par une épianorthose où la vie occupe toujours plus de place : « Je vis. Je suis vivant. Je suis encore vivant. Je suis toujours vivant. Je ne suis plus qu'une source de vie.

¹⁴ Marius-François Guyard, « Notice de *Lazare* », *op. cit.*, p. 1136.

¹⁵ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 344.

¹⁶ Voir ci-dessous « Gary « "porte-mémoire" » dans ses textes autobiographiques », p. 622-629.

¹⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 344.

L'ivresse de la vie me gagne »¹⁸. Contrairement à Saint-Exupéry qui éprouve sa vie plus fortement à chaque instant qu'il passe au combat, Gary ne ressent aucune ivresse car la mort de ses compagnons lui donne le sentiment d'avoir laissé une partie de sa vie avec eux. Vivant, il se sent partiellement mort, quand Saint-Exupéry ne se sent jamais aussi vivant que lorsqu'il est menacé de mort.

Plus tôt dans *La Promesse de l'aube*, Gary raconte sur un ton plus léger comment il apprit, très jeune, à accepter de risquer la mort quand il combattait. Plongé dans une rivalité amoureuse d'enfant, il mit au point avec son antagoniste un jeu qui consistait à s'asseoir côte à côte sur le rebord d'une fenêtre prolongée par une étroite margelle et à se pousser dans le dos pour faire avancer son rival le plus près du vide sans pour autant le faire tomber. Commentant ce « jeu de la mort », Gary affirme avoir ainsi appris « à risquer [s]a vie avec une facilité qui [lui] fut bien utile, plus tard, pendant la guerre, lorsque ce genre de chose fut officiellement admis et encouragé »¹⁹. La présentation badine a beau condamner avec humour le jeu idiot que constitue la guerre, il s'agit aussi pour l'auteur d'indiquer qu'il avait pleinement conscience du danger et qu'il l'acceptait. La distance humoristique empêche de considérer le propos comme une fanfaronnade, mais elle n'abolit pas l'évidence que constituait le risque de mourir au combat.

Chez Kessel, la mort des résistants est moins acceptée comme allant de soi ou au nom de l'efficacité, puisque Gerbier reconnaît que les maquis « travaill[ent] à perte » face à l'opresseur, qu'au nom de la « dignité »²⁰. Il ne s'agit donc pas là non plus de se sacrifier, mais de justifier la Résistance – dont la raison d'être est avant tout morale – sur le plan spirituel, car résister à un ennemi supérieur sans espoir de le vaincre révèle la fierté d'un peuple insoumis. Cela ne va cependant pas sans poser un problème éthique à Gerbier qui déplore de devoir envoyer à la mort les troupes qu'il a recrutées :

Est-ce que nous, les chefs, nous faisons bien d'enflammer, d'entraîner et de sacrifier tant de braves gens et de gens braves, tant de naïfs, d'impatients, d'exaltés dans un combat étouffant, dans une lutte de secrets, de famine et de supplice²¹ ?

En s'interrogeant sur sa responsabilité en tant que chef, Gerbier déplace la question du rapport à la mort puisqu'il est moins préoccupé par la sienne propre que par celle qui est

¹⁸ Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 89.

²⁰ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 155.

²¹ *Ibid.*, p. 154. Pour un commentaire complémentaire de ce passage, voir ci-dessus « Le roman historique », p. 252.

infligée, par sa faute, à des tiers. C'est uniquement dans cette acception qu'il emploie le verbe *sacrifier*, qui lui répugne. Il l'envisageait pourtant avec plus de distance au début du roman, quand il représentait l'idée de sacrifice par une image saisissante : « c'était de sang que la plante avait surtout besoin pour croître et se répandre²² ». Cette métaphore macabre, à propos de laquelle James Steel note que Kessel « a la pudeur ou la prudence de ne pas mentionner la nationalité du sang ainsi répandu²³ », suggère combien la Résistance s'abreuve de la sève de ses combattants. L'auteur de *L'Armée des ombres*, dont la perspective est différente de celle de Malraux, ne cautionne pas pour autant le sacrifice exemplaire. Il réfléchit, au contraire, comme de nombreux écrivains résistants, à la nécessité de continuer le combat quoi qu'il en coûte, sans éluder le dilemme moral que cela implique. C'est en effet un motif fréquent dans les écrits de Résistance. À la toute fin de *L'étrange défaite*, Marc Bloch exprime son désir de voir toujours plus de Français s'engager dans la Résistance en des termes voisins de ceux que Kessel emploie :

Je le dis franchement : je souhaite, en tout cas, que nous ayons encore du sang à verser : même si cela doit être celui d'êtres qui me sont chers (je ne parle pas du mien, auquel je n'attache pas tant de prix). Car il n'est pas de salut sans une part de sacrifice ; ni de liberté nationale qui puisse être pleine, si on n'a travaillé à la conquérir soi-même²⁴.

Plus sobre que Kessel, Bloch formule tout aussi explicitement que lui son souhait de voir le pays continuer à résister en recourant à l'image éculée du sang versé pour symboliser à la fois le patriotisme et le don de soi. Dans *Le Sang des autres* (1945), Simone de Beauvoir envisage le sacrifice de la même manière comme un engagement. En pleine Occupation, elle fait dire à son personnage principal, Jean Blomart, qui, par pacifisme, avait longtemps refusé la violence : « il faut que le sang français coule²⁵ ». Alors que pendant la guerre d'Espagne il n'entendait pas « racheter [le] sang [des républicains espagnols] au prix d'une seule vie qui ne fût pas la [s]ienne²⁶ », alors qu'au moment de Munich il accepta la paix parce qu'il refusait de payer la révolution au prix d'une guerre mondiale « avec le sang des autres²⁷ », Blomart adopte, dans la Résistance, une stratégie qui préconise le recours à la violence dans l'espoir de provoquer des représailles qui contraindraient les Français à se sentir en état de guerre. Son désir de

²² *Ibid.*, p. 33.

²³ James Steel, *Littératures de l'ombre*, *op.cit.*, p. 124.

²⁴ Marc Bloch, *L'étrange défaite*, *op. cit.*, p. 207.

²⁵ Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 244.

²⁶ *Ibid.*, p. 154.

²⁷ *Ibid.*, p. 169.

voir le sang français couler évoque la métaphore de la plante choisie par Kessel et le souhait formulé par Bloch. À partir du moment où Blomart accepte de disposer du sang des autres, il assume à la fois l'attentat qu'il a perpétré contre l'occupant et les représailles qu'il a provoquées. Blomart justifie son acte en arguant que « [c]e sont des cadavres qui pèsent lourd²⁸ » parce qu'ils vont inciter les Français à s'engager dans la Résistance, portant ainsi à l'occupant le coup que celui-ci croyait asséner aux Français pour les maintenir dans la voie de l'obéissance. Chez Kessel, Gerbier ne dit pas autre chose pour racheter le sacrifice en masse des résistants par les coups portés à l'ennemi :

J'ai senti qu'un ennemi tué par nous qui n'avons ni uniforme, ni drapeau, ni territoire, j'ai senti que le cadavre de cet ennemi-là était plus lourd, plus efficace dans les plateaux qui portent le destin des nations que tout un charnier sur un champ de bataille²⁹.

Loin d'être uniquement symbolique, le poids donné à ces cadavres atteste l'efficacité d'une Résistance pourtant démunie. Le sacrifice dont il est question chez Kessel, chez Bloch et chez Beauvoir n'a donc rien de commun avec le sacrifice édifiant et vain que Malraux récusait : il a lui aussi une portée pragmatique. Celle-ci reste toutefois liée à la question de la responsabilité des chefs. Malraux lui-même en a conscience qui, dans *Les Noyers de l'Altenburg*, expose le « problème moral [qui se pose toujours] avec les volontaires » : le sous-officier qui a retenu « les trois plus sympathiques » pour mener l'attaque au gaz qui se prépare regrette d'avoir voulu « leur être agréable » car, au lieu de leur faire plaisir, il les a « peut-être condamnés à mort », alors qu'il pouvait choisir d'autres hommes, « ceux dont la mort [...] a le moins d'importance »³⁰. Les maquisards d'*Éducation européenne* n'ont pas tant de scrupules à envoyer à la mort un pauvre hère dans un attentat-suicide, l'un d'eux justifiant ce choix en avançant : « Il n'est bon à rien, c'est une bouche de plus à nourrir et, de toute façon, il va crever de cette chiasse qu'il a. Il vaut mieux que ce soit lui qu'un autre³¹ ! » Si, dans ce cas, le pragmatisme l'emporte sur toute autre considération, l'insoluble problème moral qui se pose aux chefs tient à ce que les impératifs du combat les contraignent à raisonner en comptables réalistes, ce qui les conduit à ne devoir entretenir que des relations désincarnées avec les simples soldats, chacun perdant alors une part de son humanité. Dans *L'Espoir*, Manuel regrette

²⁸ *Ibid.*, p. 288.

²⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 155.

³⁰ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 715. Ce passage est repris avec quelques variantes dans *Lazare*, *op. cit.*, p. 796.

³¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 192.

de ne pas être intervenu pour sauver des fuyards du peloton d'exécution³². S'il admet que « ces exécutions [...] ont été faites pour sauver les autres, *les nôtres*³³ », il déplore que l'exercice du commandement le rende « chaque jour un peu moins humain³⁴ ». Mais, sacrifiant tout à l'efficacité, il doit se montrer inaccessible à la pitié, comme le lui conseille Heinrich, et accepter qu'en cherchant à « changer le sort de la guerre [il] se chang[e] [lui]-même³⁵ ». À l'image de Manuel, ce qu'apprennent les combattants du corpus, c'est que la guerre menace de les déshumaniser en les condamnant à tuer pour vivre et pour vaincre.

Un nouveau palier dans le combat éthique est en effet franchi quand il faut tuer soi-même car la mort que l'on donne ne va pas, elle non plus, sans poser de questions morales. Bien qu'elle soit nécessaire à la fois au triomphe de la cause défendue et à la survie des combattants qui doivent tuer pour ne pas être tués, la mort infligée à l'ennemi oblige plusieurs personnages du corpus à composer avec leurs scrupules pour mener à bien leur mission. C'est le cas de l'aviateur Sembrano dans *L'Espoir* :

Demeuré pacifiste dans son cœur, il bombardait avec plus d'efficacité qu'aucun pilote espagnol ; simplement, pour calmer ses scrupules, quand il bombardait seul, il bombardait très bas : le danger qu'il courait, qu'il s'ingéniait à courir, résolvait ses problèmes éthiques³⁶.

Pour garder la part d'humanité dont témoigne son pacifisme intact malgré les combats, Sembrano refuse de laisser le pragmatisme et l'efficacité décider seuls de sa conduite. Il accepte la logique guerrière sans oublier pour autant ses convictions humanistes, ce qui lui permet de ne pas se muer en aveugle machine à tuer. Son nom s'accorde d'ailleurs particulièrement à son attitude dans cette scène : le verbe espagnol *sembrar* signifiant « semer », Sembrano est celui qui ne sème pas, c'est-à-dire celui qui refuse de semer la mort en lâchant ses bombes. Contraint pourtant de le faire, il trouve le moyen de s'en accommoder. Dans *La Promesse de l'aube*, Gary accepte lui aussi la logique meurtrière de la guerre, mais sans « croire sérieusement [que] la tuerie [soit] une solution acceptable³⁷ ». Il déplore d'avoir dû tuer pour « obéir à la convention unanime et sacrée du moment » et, parce qu'il a « toujours considéré la mort comme un phénomène

³² Il se distingue en cela de Robert Jordan, le héros de *Pour qui sonne le glas*, qui pense, lui, qu'il est « juste et nécessaire de fusiller les fuyards [parce que] leur fuite [est] égoïs[t]e » (Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas*, *op. cit.*, p. 257).

³³ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 347.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 350.

³⁶ *Ibid.*, p. 87. Dans *Sierra de Teruel*, Muñoz a les mêmes scrupules et cherche à les apaiser de la même manière.

³⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 231.

regrettable et [que] l’infliger à quelqu’un est tout à fait contraire à [s]a nature », il a dû « se forcer » pour la donner, mais toujours « sans entrain[,] sans panache, bêtement, puisqu’il le [fallait] absolument »³⁸. En désavouant ainsi la guerre, Gary se montre humain et raisonnable. À la fin d’*Éducation européenne*, Janek n’a pas encore ce recul sur la guerre quand il fait sauter un poste de contrôle allemand et qu’il exécute un *feldgrau* malhabile en patins sur le fleuve gelé qui longe la mesure. Ce n’est qu’une fois de retour parmi les partisans qu’il est saisi par le désarroi et qu’il regrette d’avoir tué « un homme qui ne [lui avait] rien fait, et qui [était] assis là, sur la glace, avec ses patins, en baissant la tête, et en attendant que ça vienne³⁹ ». Sa façon de parler de sa victime comme d’un homme et non comme d’un ennemi témoigne, comme le lui dit Dobranski, qu’il a « beaucoup appris⁴⁰ » et que, à l’image de son créateur, il désavoue la guerre et les horreurs qu’elle conduit à accomplir. C’est que, comme bon nombre de ses contemporains, Gary a dû se résoudre à dépasser son pacifisme pour mener un combat devenu nécessaire, sans abandonner son humanisme. Combattant sans être belliciste, il partage le souhait que formule Berger dans *Les Noyers de l’Altenburg* : « que la victoire demeure avec ceux qui auront fait la guerre sans l’aimer⁴¹ ! » Ce sentiment – absent des romans de Kessel, où les personnages aiment combattre – anime aussi bien les personnages de Malraux, Berger comme Sembrano, que ceux de Gary et Gary lui-même. De sorte que chacun d’entre eux cautionnerait la pensée qui vient à Robert Jordan dans *Pour qui sonne le glas* : « Il faut tuer parce que c’est nécessaire, mais il ne faut pas croire que c’est un droit⁴². » C’est en effet à l’articulation du droit, de la morale et de l’efficacité que se joue le combat éthique qui anime les personnages du corpus, même ceux de Kessel. Pour gagner la guerre, ils doivent se convaincre que c’est à bon droit qu’ils emploient des méthodes que la loi et la morale réprouvent en temps de paix. À ce titre, les maquisards sont d’autant plus concernés que leur clandestinité les transforme, de fait, en hors-la-loi. C’est donc en gardant à l’esprit que donner la mort est une nécessité et non un droit que républicains et résistants ne deviennent pas des assassins.

Le doute les assaille cependant parfois. Chez Kessel, Lemasque s’offusque d’avoir à étrangler le traître Dounat sans le juger car c’est « un assassinat⁴³ ». Malraux, lui, évoquant ses combats dans l’aviation, sait « ce que signifie ne pas pouvoir tirer sur

³⁸ *Ibid.*, p. 231-232.

³⁹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ André Malraux, *Les Noyers de l’Altenburg*, *op. cit.*, p. 756.

⁴² Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas*, *op. cit.*, p. 327.

⁴³ Joseph Kessel, *L’Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 67.

un adversaire [...] parce qu'il est le premier ennemi barbu sous le masque, et que sa barbe change le combat en meurtre⁴⁴ ». Le fait de qualifier la mort qu'on doit infliger par des termes juridiques montre que le personnage et l'antimémorialiste n'ont pas perdu le sens de la justice et qu'ils n'agissent pas en truands. En énonçant ainsi leurs réserves, ils ne remettent pas en cause la justice de leur combat, mais ils s'interrogent sur la légitimité des moyens qu'ils emploient pour le gagner. Dans ce conflit entre l'éthique et la politique, la question ne peut être résolue qu'au nom de l'efficacité et du pragmatisme. Pour Malraux, il s'agit donc de « choisir entre la victoire et la pitié⁴⁵ » et, pour Kessel, tuer « est une nécessité [parce que les résistants n'ont] pas de prison pour [se] protéger des gens dangereux⁴⁶ ». L'un comme l'autre envisagent également de trancher le dilemme moral en incluant un tiers entre celui qui tue et celui qui doit mourir. Dans *L'Armée des ombres*, ne pas tuer Dounat reviendrait à tuer le dévoué Félix car « Dounat vivant livrerait Félix⁴⁷ ». Cette pensée décide Gerbier à donner le signal de l'exécution. Dans *L'Espoir*, Manuel étant « comptable à tous de la vie de chacun⁴⁸ », il ne gracie pas les fuyards condamnés à mort car les épargner condamnerait les camarades qui respectent la discipline. Dans les deux cas, le tiers au nom duquel la décision doit être prise est un fidèle combattant, de sorte qu'éprouver de la pitié pour les traîtres serait une faiblesse à son égard.

L'élimination de l'ennemi est également justifiée par le bouleversement des valeurs et de la morale imposée aux résistants par l'occupant et par Vichy. Étudiant la dimension légale du combat qui encadre le recours à la violence dans *L'Armée des ombres*, Anne Simonin note que la question de la mort est subordonnée dans le roman à « celle de la loi, du non-respect systématique de la loi par les résistants⁴⁹ ». Après avoir relevé plusieurs passages de l'œuvre dans lesquels l'illégalité est érigée en devoir⁵⁰, elle conclut que « l'intérêt que Kessel accorde à la question de la loi le conduit à dépasser la description circonstancielle du combat résistant et confère à la lutte clandestine une

⁴⁴ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 72. Cette idée est reprise de *L'Espoir*, où le Négus évoque un Français qui n'ose pas tuer au lance-flamme un ennemi qui le regarde (*op. cit.*, p. 114).

⁴⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 332.

⁴⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 346.

⁴⁹ Anne Simonin, « La Résistance sans fiction ? *L'Armée des ombres* (1943) », dans Bruno Curatolo et François Marcot (dir.), *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 248.

⁵⁰ Pour n'en citer qu'un, voici un extrait emblématique : « La France n'a plus de pain, de vin, de feu. Mais surtout elle n'a plus de lois. La désobéissance civique, la rébellion individuelle ou organisée sont devenues devoirs envers la patrie. Le héros national, c'est le clandestin, c'est l'homme dans l'illégalité. » (Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 8. Cité par Anne Simonin, *ibid.*, p. 248).

dimension philosophique⁵¹ » qui consiste en une réflexion d'ordre juridique. En se demandant comment légitimer la lutte armée, le romancier présente « la forme littéraire la plus accomplie de l'angoisse qu'éprouvent les juristes de la France libre⁵² ». Simonin cite alors longuement l'allocution de René Cassin datant du 10 juillet 1943 :

N'oubliez pas qu'actuellement nous faisons du non-respect des lois de Vichy un article fondamental. Nos jeunes gens sont élevés dans la fraude, dans le marché noir, dans la résistance aux ordres de l'autorité. [...] C'est la nécessité de défense nationale [...]. Mais il ne faut pas nier qu'au lendemain de la guerre, il y aura un besoin immense de rétablir le respect des lois⁵³.

Parce qu'il ne reconnaît pas l'autorité de Vichy, Cassin encourage à ne pas respecter les lois promulguées par l'État français. De ce fait, si, au regard de celles-ci, les résistants sont hors-la-loi, il convient d'inverser la perspective afin qu'ils ne soient pas poursuivis à la Libération pour ce qu'ils ont fait pendant l'Occupation. Cassin inscrit donc ces grands principes dans la loi par l'ordonnance du 6 juillet 1943 « relative à la légitimité des actes accomplis pour la cause de la libération de la France et à la révision des condamnations intervenues pour ces faits⁵⁴ ». Et Simonin de conclure :

La contemporanéité et la similitude des préoccupations de l'écrivain et du législateur font de *L'Armée des ombres* [...] le commentaire littéraire en temps réel de l'une des ordonnances les plus révolutionnaires de la France libre, où se lit l'aspiration à inscrire la résistance dans l'avenir de la France libérée en la faisant littéralement entrer dans le droit⁵⁵.

En légitimant ainsi le recours à la violence, le législateur et le romancier franchissent un pas par rapport à une situation de guerre traditionnelle où seules des armées régulières s'entretient⁵⁶, de sorte que si Kessel pastichait la formule que Hemingway prête à

⁵¹ Anne Simonin, « La Résistance sans fiction ? *L'Armée des ombres* (1943) », art. cit., p. 248.

⁵² *Ibid.*, p. 249.

⁵³ René Cassin, « La Constitution de 1875 et sa réforme » (10 juillet 1943). Source : AN, fonds René Cassin, 382 AP 72. Cité par Anne Simonin, *ibid.*, p. 249.

⁵⁴ *Journal Officiel de la République française* (Alger), n° 5, 10 juillet 1943, p. 23. Cité par Anne Simonin, *ibid.*, p. 249.

⁵⁵ Anne Simonin, *ibid.*, p. 250.

⁵⁶ Le cas d'une guerre civile est différent car la violence est employée par des concitoyens appelés à vivre de nouveau ensemble à l'issue de la guerre. Malraux en a conscience qui prête cette réflexion à Garcia : « De quelque façon que finisse la guerre, [...] à ce point de haine, quelle paix sera possible ici ? » (André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 261). La haine et la violence sont en effet tellement exacerbées dans une guerre civile, qu'il est souvent difficile de préparer la paix. Hemingway le montre aussi en représentant deux républicains aux conceptions opposées : l'un souhaite exécuter de toutes les façons possibles ses ennemis politiques, tandis que l'autre s'insurge de son discours « ignoble » car il sape les fondements mêmes de la cause qu'ils défendent tous deux : « On n'aura jamais de République, comme ça. » (Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas*, *op. cit.*, p. 310). On retrouve dans les deux romans sur la guerre d'Espagne les préoccupations qui animent les résistants entrés dans l'illégalité, René Cassin comme Lucie

Robert Jordan, il pourrait écrire : tuer est nécessaire et c'est devenu un droit. Ce droit, les résistants qu'il représente se l'octroient pour exécuter les traîtres, comme Mathilde soupçonnée d'avoir parlé à la fin du roman⁵⁷, et pour éliminer l'ennemi, comme les deux officiers S.S. que Félix fait abattre par deux hommes qui souhaitent entrer dans la Résistance⁵⁸. Ce n'est le cas ni chez Malraux ni chez Gary, qui réproouve fermement cette licence. À la fin des *Cerfs-volants*, alors que le débarquement a eu lieu et que les maquisards sont chargés d'actions de sabotage, Ludo se distingue en effet de ses camarades, qui cèdent à « la tentation [...] de combattre les armes à la main⁵⁹ », en se cantonnant aux missions qui lui ont été assignées. La formule lapidaire qui rend compte du sort de ses compagnons – « La plupart furent tués. » – contraste avec son attitude : lui n'avait « pas envie de tuer des hommes [car] lorsqu'on arrive à distinguer un S.S. d'un homme, il est déjà trop tard, il est mort »⁶⁰. Cette opposition exprime à la fois les convictions humanistes de Gary et sa condamnation sans appel de la guerre : celle-ci ne peut avoir que des conséquences tragiques qui menacent l'humanité de ceux qui se laissent aller au réflexe animal de tuer comme de ceux qui meurent à cause de l'uniforme qu'ils portent. Il n'est pas question pour lui de nier l'humanité de l'ennemi. De son premier à son dernier roman, Gary aura présenté les Allemands comme des hommes, Ludo éprouvant la même aversion que Janek à donner la mort à un individu qui combat dans le camp opposé au sien.

À l'inverse, contraints par les circonstances et par les lois iniques de Vichy et de l'occupant d'adopter une morale de l'action qui les conduit à ne plus avoir de scrupules à tuer, les résistants de *L'Armée des ombres* sont devenus ce que Steel appelle « de véritables machines à tuer⁶¹ » car, à mesure que la guerre avance, ils répondent à la répression impitoyable de l'ennemi avec la même violence que lui, ce dont témoignent le parallélisme de construction et la répétition des deux groupes ternaires qui s'opposent dans : « Aujourd'hui, [pour les résistants] c'est presque toujours la mort, la mort, la mort. Mais, de notre côté, on tue, on tue, on tue⁶². » La répétition traduit le caractère mécanique et systématique de l'action des maquisards qui n'a plus rien à voir avec leurs hésitations face à Dounat au début du roman. Kessel a conscience de cette évolution qui fait dire à Gerbier :

Aubrac (voir l'épigraphe du présent chapitre, p. 470), qui posent avec gravité la question du retour au respect de la légalité.

⁵⁷ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 246-252.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 149-151.

⁵⁹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 352.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ James Steel, *Littératures de l'ombre*, op.cit., p. 112.

⁶² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 132.

Les Français n'étaient pas préparés, pas disposés à tuer. [...] Je me rappelle combien, dans les premiers temps de la résistance, il nous était difficile d'envisager le meurtre à froid [...]. Il est bien question maintenant de ces répugnances ! L'homme primitif est reparu chez les Français. Il tue pour défendre son foyer [...]. Il tue chaque jour. Il tue l'Allemand, le traître, le dénonciateur. Il tue par raison et il tue par réflexe. Je ne dirai pas que le peuple français s'est durci. Il s'est aiguisé⁶³.

L'anaphore qui structure la fin du propos montre que l'homme est transformé par la guerre et ses nécessités. Ce sont elles qui le ramènent à un état primitif et qui le conduisent à tuer sans se poser de questions, menaçant ainsi de le déshumaniser. Ce risque, les autres œuvres du corpus l'envisagent en s'interrogeant sur la façon dont républicains et résistants peuvent rester humains tout en donnant la mort.

Parce que l'ennemi emploie des méthodes de combat monstrueuses, les héros du corpus s'emploient à ne jamais agir comme lui. Dans *L'Espoir* et dans *Le Bataillon du ciel*, Shade et François réprouvent avec les mêmes mots les exactions franquistes et allemandes. Le premier compare le bombardement de Madrid à un « abattoir » et pour lui « ceci [n'est] pas la guerre »⁶⁴ ; le second, horrifié par l'état des cadavres de ses camarades, considère que le charnier qu'il voit « ça n'est pas la guerre⁶⁵ ». Durablement marqué, le parachutiste du roman de Kessel « devient autre chose qu'un homme⁶⁶ » et il prend « un visage [moins] humain⁶⁷ » à mesure que la guerre avance car il a dû achever son lieutenant blessé pour lui éviter la torture.

Transformé par les horreurs de la guerre, l'homme peut éprouver des difficultés à conserver figure humaine. Surtout la logique du combat implique qu'il risque de trahir ses idéaux humanistes et moraux en étant forcé d'emprunter à l'ennemi ses méthodes pour lutter contre lui. Cette crainte de ressembler à l'ennemi parcourt la littérature résistante : Beauvoir redoute que pour « vaincre le fascisme [il faille] adopt[er] ses méthodes » et elle formule le dilemme et les contradictions qui assaillent les hommes de bonne volonté : « devenir esclaves pour rester libres [ou] tuer pour garder [les] mains pures »⁶⁸ ; François Mauriac se demande si l'occupant n'oblige pas le Français, « pour lui tenir tête[,] à devenir semblable à lui⁶⁹ » ; Camus regrette que « [p]our lutter contre

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁵ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁸ Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁹ Forez (pseudonyme de François Mauriac), *Le Cahier noir* [1943], Londres, Les Cahiers du silence, 1944, p. 25. Cité par Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 39.

l'abstraction, il [faille] un peu lui ressembler⁷⁰ » ; Vercors exècre les nazis pour avoir produit « cet abaissement moral où se gangrenait incessamment la noblesse des meilleurs⁷¹ ». Ce que tous ces auteurs disent, c'est finalement ce que Kessel montre en opposant la force de frappe allemande – « la mort, la mort, la mort » – à la riposte des résistants – « on tue, on tue, on tue ». Cette déshumanisation qui marque le « retour de l'homme primitif » dans la Résistance affecte aussi les prisonniers, réduits chez Malraux et chez Gary à leur condition d'êtres biologiques. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, les soldats vaincus et affamés détenus au camp de Chartres sont contraints, pour se nourrir, de fouiller leurs poches à la recherche de miettes⁷² ou de se glisser contre les barbelés comme « des chats vers le mou⁷³ » pour tenter d'arracher un morceau de pain lancé par les civils. Dans *Les Racines du ciel*, les résistants déportés sont près de céder à la saleté, à la fatigue et au découragement quand Robert agit comme si une femme vivait avec eux dans le block afin que chacun fasse un « effort de propreté et de dignité⁷⁴ ». Dans les deux cas, la perte de la pudeur élémentaire animalise les hommes en les ramenant à leurs plus bas instincts. C'est cette chute que les textes du corpus entendent enrayer en affirmant la dimension spirituelle du combat qui permet à la fois de justifier le recours à la violence et de rappeler l'individu à sa dignité d'être humain. Berger et Robert n'ont pas d'autre ambition quand le premier se met à écrire et que le second invente la présence de la femme imaginaire.

En dépit de tout ce qu'ils endurent et de tout ce qu'ils risquent, les combattants du corpus ne sont pas voués à perdre leur humanité. L'optimisme est en effet de mise en de nombreuses occasions, notamment dans le dénouement des romans. À la fin de *L'Espoir*, Manuel, qui « était né à la guerre, né à la responsabilité de la mort », peut de nouveau consacrer brièvement un temps à sa passion pour la musique, ce qui fait dire au narrateur : « On ne découvre qu'une fois la guerre, mais on découvre plusieurs fois la vie »⁷⁵. Cette réflexion montre que la guerre et les changements qu'elle a induits en Manuel n'ont pas aboli sa sensibilité. En achevant ainsi son roman alors que la guerre n'est pas encore terminée, Malraux suggère d'une part que le retour à la paix intérieure est possible avant même que la victoire advienne et d'autre part que la déshumanisation douloureusement ressentie par le personnage dans son apprentissage du commandement n'est que temporaire. Bien que Malraux ignore encore que les républicains perdront la

⁷⁰ Albert Camus, *La Peste*, op. cit., p. 87.

⁷¹ Vercors, *La Bataille du silence* [1967], dans *Le Silence de la mer et autres œuvres*, Paris, Omnibus, 2002, p. 1024. Cité par Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 39-40.

⁷² André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 624.

⁷³ *Ibid.*, p. 625.

⁷⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 207.

⁷⁵ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 432-433.

guerre, cet excipit est cohérent avec sa vision du monde et sa foi en l'homme. Il montre que les vicissitudes du combat ne lui ont pas fait oublier les valeurs au nom desquelles il s'est engagé. Il en va de même dans *L'Armée des ombres*, dont le dénouement humanise Gerbier en lui faisant retrouver le « demi-sourire⁷⁶ » caractéristique qu'il avait perdu dans l'épreuve de la clandestinité. Le personnage n'était toutefois pas totalement déshumanisé car il remarquait au plus fort de son dilemme moral que si les hommes « doux, tendres, pacifiques, se durciss[ai]ent » au gré des combats, ceux qui, comme lui, « étaient durs [devenaient] plus perméables aux sentiments » parce qu'ils comprenaient dans la Résistance « que l'homme [valait] bien mieux que ce qu'ils pensaient de lui »⁷⁷. L'homme a beau s'être endurci dans l'adversité, Kessel lui accorde de retrouver sa part humaine avant même que sa lutte soit terminée parce que celle-ci est inspirée par des idéaux justes et nobles.

Les choses sont plus ambivalentes chez Gary car, malgré les bonnes intentions des personnages dont il fait les héros de ses romans, tous ses protagonistes sont pris dans ce qu'il appelle « l'affaire homme [qui est] une assez sale histoire, dans laquelle tout le monde est compromis⁷⁸ ». Cette formule, qui revient comme une antienne dans son œuvre, signifie d'une part que l'homme est ambivalent et d'autre part que tout être pur et humain est sali par les actions inhumaines perpétrées par certains de ses congénères. C'est pourquoi Forsythe, dans *Les Racines du ciel*, se sent « souillé de la plante des pieds jusqu'à la moelle⁷⁹ » parce qu'il a été manipulé par la propagande des Coréens et des Américains pendant la Guerre froide. Cette ambivalence entre les deux pôles, négatif et positif, de l'être humain est sensible dans la double éducation dispensée à Janek dans la forêt polonaise. Il y apprend en effet que, si l'Europe est le berceau de la civilisation, du savoir et des idées, elle enseigne aussi aux jeunes gens comme lui « les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol⁸⁰ », car l'humanité est autant attirée par la lumière que par les ténèbres. Un épisode du roman le met en scène de manière frappante. Un avocat d'âge mûr qui avait pris le maquis pour venger le frère de sa jeune épouse et qui ne s'habitue pas à la vie en forêt se porte volontaire pour faire sauter des camions allemands chargés d'explosifs afin d'être digne de sa femme dont il pense que, naïve et innocente, elle le voit comme un héros. Bien qu'il fasse pitié aux partisans,

⁷⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 253.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 151-152. Cette formule est très proche de celle qui figure dans le dénouement de *La Peste*, où Rieux révèle qu'il a écrit le récit qui s'achève « pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (Albert Camus, *La Peste*, *op. cit.*, p. 279).

⁷⁸ Romain Gary, « Une page d'histoire », dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 333.

⁸⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 89.

Dobranski l'admire et salue ainsi son geste : « C'est beau tout de même, un homme⁸¹ ! » Ce jugement consacre un personnage pathétique et lâche jusque-là, en lui conférant dans la mort le statut d'homme, comme pour embrasser sa couardise et son courage, sa fébrilité et sa fermeté, tout ce qui fait qu'un être faible peut se montrer fort. Pour cette raison, le maquisard qui lui avait promis d'informer sa femme de son sacrifice s'acquitte de sa mission mais, au lieu de trouver une veuve éplorée, il surprend l'étudiante en compagnie d'un sous-officier allemand. Il a tout juste le temps de lui dire que son mari a été tué qu'il est congédié sous un faux prétexte, ce qui ne lui laisse pas l'occasion de répéter à la jeune femme que son époux a agi « pour elle », pour qu'elle soit « fière de [lui] »⁸². Écœuré par l'attitude de l'infidèle, le maquisard repense avec amertume à la demoiselle chaste et idéale que lui avait peint le défunt et il s'insurge de la voir si indifférente à sa mort. Illustrant à la fois la grandeur et la misère de l'être humain, la scène montre que la noblesse du geste sublime de l'avocat est souillée par la trahison de sa femme. En dramatisant ce contraste, Gary interroge les rapports entre l'humain et l'inhumain, pour lui entremêlés et indémêlables, comme le font aussi Kessel et Malraux.

1.2. Humain, trop humain

1.2.1. Par-delà le bien et le mal

En représentant la condition humaine, Kessel, Malraux et Gary peignent tous les comportements qui vont de l'ignoble au sublime. Les individus qui peuplent le corpus se caractérisent tantôt par leur bonté, tantôt par leur bassesse, tantôt par une faiblesse bien excusable parce qu'elle n'est que trop humaine, c'est-à-dire qu'elle est si largement partagée qu'elle incite à l'indulgence. Certains personnages sont porteurs d'une éthique, d'autres sont dénués de toute morale, mais tous ont en partage leur appartenance au genre humain, même les individus au caractère inhumain. Comme Nietzsche s'adresse aux esprits libres dans *Humain, trop humain* en rejetant l'opposition des valeurs, les trois écrivains se débarrassent du manichéisme pour penser librement : leur horizon se situe donc au-delà du bien et du mal. S'ils ne vont pas aussi loin que le philosophe allemand qui désavoue la métaphysique, tous trois décrivent l'homme comme un être ambivalent qu'il n'est pas question d'idéaliser, bien qu'ils placent sa conduite sous l'égide de valeurs comme la dignité, l'espoir, la pitié ou l'amour.

Avant d'aborder ce qui confère sa grandeur à l'humanité, il convient de s'arrêter sur ce qui en constitue la misère. Dans *La Passante du Sans-Souci*, Kessel, qui s'est fait

⁸¹ *Ibid.*, p. 193.

⁸² *Ibid.*

une spécialité des bas-fonds dans ses reportages⁸³, évoque le milieu interlope de la prostitution dans les cabarets montmartrois. Il montre sans fard l'abjection avec laquelle les tenanciers de Pigalle trafiquent la chair humaine en profitant de la misère de femmes aux abois. Alors qu'Elsa Wiener a désespérément besoin d'argent pour subvenir aux besoins de son mari détenu dans un camp nazi, le narrateur du roman intercède en sa faveur pour qu'elle soit engagée. Il subit alors la description de l'établissement par son patron : « *Le Rotoplo* [érigé à] la gloire des belles poitrines⁸⁴ ». Avidé de publicité et certain d'obtenir satisfaction pour que l'accord soit scellé, le cabaretier, qui se présente comme « un homme à idées » et dont l'impresario qui lui sert de rabatteur dit qu'« [i]l en est pourri », demande même au narrateur, de « profiter de la confiance par un petit article [car il peut] faire quelque chose de mignon avec ça »⁸⁵. Révolté par la vulgarité de son interlocuteur, le narrateur doit cependant souffrir sa corruption morale – corruption dont témoigne le compliment de son acolyte, qu'il faut entendre au sens littéral. Dégoûté par la pourriture du futur patron d'Elsa, il ne se fait pas d'illusions sur les prestations qu'on attend d'elle et les énumère avec écœurement, avant de noter le comportement tristement humain des clients concupiscent qui partagent « rires », « plaisanteries ordurières » et initiatives déplacées sous les jupes des danseuses⁸⁶. Lui qui était insensible à ce spectacle ne peut plus le supporter dès lors qu'il se joue aux dépens d'une femme qu'il connaît et qu'il estime. Le détachement d'un homme revenu de tout ne résiste pas en effet à son amitié, ce qui rend les horreurs subies par toutes les danseuses plus concrètes. C'est pourquoi le narrateur devient plus sensible à la détresse humaine à mesure qu'il voit Elsa sombrer.

Celle-ci, en s'engageant tout de même au Rotoplo, justifie ainsi sa décision : « Un cabaret de Montmartre, ce n'est pas tout de même un camp de nazis⁸⁷ ! » En apportant cette nuance, l'héroïne établit une hiérarchie dans l'atrocité. Elle le fait de façon d'autant plus légitime qu'elle a éprouvé personnellement l'inhumanité des nazis, qu'elle représente comme des barbares et comme des monstres. Elle les appelle « brutes horribles⁸⁸ » ou « bêtes féroces⁸⁹ », raconte qu'ils « aiment le sang⁹⁰ » et que la « sauvagerie⁹¹ » les anime, autant d'expressions qui, en les animalisant, attestent de leur

⁸³ Voir par exemple son reportage sur les bas-fonds de Berlin : intitulé "*Unterwelt*", *op. cit.*

⁸⁴ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 104-105.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁹¹ *Ibid.*, p. 93.

inhumanité. Par comparaison, son patron et ses clients lui paraissent bien inoffensifs et bien plus humains car eux, du moins, se laissent guider par des passions qui n'ont rien de mortifère, même si elles impliquent sa propre dégradation. Cette distinction s'établit encore dans la façon dont Elsa perçoit ses ennemis. Indifférente aux vexations qu'elle subit au cabaret, elle éprouve en revanche une hostilité mêlée d'horreur pour les nazis. Elle dit à leur sujet : « Je n'ai jamais pu haïr personne. Mais eux, je les hais autant que j'en ai peur⁹². » Des deux sentiments extrêmes qui l'habitent et qui traduisent sa vulnérabilité et son humanité, c'est le premier qui domine chez les autres personnages de Kessel qui sont confrontés aux nazis. Dans *L'Armée des ombres*, Gerbier ne pense à eux qu'au prisme de la détestation qu'ils lui inspirent : tantôt ils lui donnent « une nouvelle force de haine⁹³ » en le contraignant à exécuter Dounat, tantôt ils l'obligent à courir sous le feu des mitrailleuses, « sali[ssant] » ainsi en l'humiliant « une haine qu'il chérissait »⁹⁴. Comme le héros, qui fait corps avec ce qu'il ressent, la plupart des personnages anonymes du roman sont animés d'une « [h]aine organique⁹⁵ » à l'encontre des Allemands. L'adjectif exprime le caractère viscéral de cette haine, qui semble alors constitutive du tempérament français. Humains parce qu'ils se laissent submerger par leurs émotions, ces personnages sont victimes de leurs passions. Une femme pousse l'aversion encore plus loin puisqu'elle « hait les Allemands avec une sorte d'innocence inhumaine⁹⁶ ». Le violent oxymore qui conclut la phrase condamne son aveuglement en même temps qu'il marque la pureté de son caractère excessif. Mais Kessel ne laisse pas tous ses personnages s'abandonner à cette haine viscérale qui, en témoignant si bien de leur faiblesse proprement humaine, révèle chez eux une part d'inhumanité. Il réserve en effet à Saint-Luc, dont l'intervention placée à la fin du roman lui confère d'autant plus d'importance qu'elle est énoncée à un moment critique par une figure de sage, le soin de rejeter tout manichéisme nationaliste et partisan. Alors que Gerbier s'insurge que son patron ne tremble pas de haine contre les procédés ignobles employés par l'occupant pour terrasser la Résistance, Jardie lui répond en observateur de la condition humaine attentif à la permanence de l'homme. Il expose d'abord à Gerbier une réflexion qui inscrit le combat résistant dans une perspective qui le dépasse :

Ce n'est pas un nouvel épisode, même affreux, dans un ordre connu qui va influencer le sentiment général qu'on peut avoir des hommes. Ce n'est pas le

⁹² *Ibid.*, p. 45-46.

⁹³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 183.

plus ou le moins qui peut changer une conception métaphysique. Tout ce que nous avons entrepris a été fait pour rester des hommes de pensée libre. La haine est une entrave pour penser librement. Je n'accepte pas la haine⁹⁷.

Bien qu'il tienne compte des contingences du moment, ce discours arrime l'engagement résistant à une vision de l'homme régie par la valeur cardinale qu'est la pensée libre, incompatible avec la haine, décrite comme un assujettissement. Mais immédiatement après ce propos raisonnable, Saint-Luc se corrige pour mettre en valeur le réflexe humain qui le fait parler :

Ce que je viens de vous dire est une construction de l'esprit. Et une construction de l'esprit est toujours faite pour justifier un sentiment organique. La vérité est que j'aime les hommes, tout simplement. Et si je me suis mêlé de toutes nos histoires c'est seulement contre la part inhumaine qui existe chez certains d'entre eux⁹⁸.

Ce réflexe « organique » va dans le même sens que la réflexion « métaphysique » qui précède, celui de l'humanité. Tous deux permettent en effet à Saint-Luc d'exprimer sa foi en l'homme et de combattre la part inhumaine qui peut l'habiter. C'est pourquoi il lie son amour inconditionnel de l'être humain à la conception qu'il se fait de la condition humaine, acceptant que les hommes puissent se comporter bien ou mal. En décrivant son sentiment comme organique, Jardie répond à l'autre réflexe qualifié ainsi plus tôt dans le roman, de sorte que son message humaniste invalide cette « [h]aine organique » aveuglante et inhumaine qui dénature le combat des résistants et qui dévoie les résistants eux-mêmes en les empêchant de penser librement. Après le déchaînement de violence raconté dans l'œuvre, c'est une façon pour Kessel de rappeler les nobles idéaux de la Résistance, sans éluder pour autant les sentiments inhumains qui ont animé certains résistants. La position de Saint-Luc, loin d'être naïve, est pleine de nuance car elle ne condamne ni l'humanité entière ni même les individus inhumains. À l'image des personnages de Gary, il cherche toujours chez l'homme la « bonne moitié⁹⁹ », celle qui fait de lui son semblable. C'est la raison pour laquelle il rêve d'adresser un clin d'œil complice et fraternel à un Allemand, « [c]e clin d'œil qui rétabli[t] tout entre deux

⁹⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 242-243.

⁹⁹ *La Bonne Moitié* (1961) est le titre de l'adaptation théâtrale que Gary écrivit du *Grand Vestiaire* (1948), dont le personnage principal, prénommé Luc – souvenir possible de Luc Jardie et hommage discret à son ami Kessel –, s'ingénie à faire échapper à l'épuration un résistant qui a trahi les siens et dénoncé des Juifs en mettant en valeur sa bonne moitié, c'est-à-dire « la part humaine qui existe chez [lui] » comme le dirait le personnage de Kessel.

hommes¹⁰⁰ », parce qu'ils n'ont plus en partage que leur humanité. Kessel ne fait donc pas l'apologie de la haine dans *L'Armée des ombres* car son discours, nuancé, tient compte de l'ambivalence de l'être humain.

Celle-ci apparaît exacerbée chez Gary, qui pousse à bout la logique de Saint-Luc car il ne la circonscrit pas à la fin d'un seul roman : elle irrigue toute son œuvre. Dès *Éducation européenne*, Dobranski regrette qu'un déserteur allemand ait été fusillé par les partisans polonais à cause de sa nationalité¹⁰¹. Dans *Le Grand Vestiaire*, Vanderputte incarne la complexité humaine puisqu'après avoir été résistant, il a trahi les siens et dénoncé des Juifs, mais la rage de dents qui le tenaille témoigne qu'il est resté un homme comme les autres. Dans *Les Racines du ciel*, Morel se réjouit d'avoir à ses côtés une Allemande qui, après Auschwitz, défend la nature et secoure ainsi « la marge humaine¹⁰² » qu'il entend préserver. Les exemples abondent de ce que Gary appelle l'affaire homme, qui abolit les frontières entre « eux » et « nous ». Ils sont très nombreux dans son dernier roman, qui apparaît à bien des égards comme un testament.

Dans *Les Cerfs-volants*, les nazis sont représentés comme des hommes et non comme des monstres ou des barbares, contrairement à la façon dont ils apparaissent dans *La Passante du Sans-Souci* et *Le Miroir des limbes*. Comme Kessel, Malraux distingue en effet les bourreaux et leurs victimes dans un parallélisme de construction asyndétique pour mieux faire ressortir le contraste : « La vraie barbarie, c'est Dachau ; la vraie civilisation, c'est d'abord la part de l'homme que les camps ont voulu détruire¹⁰³. » L'antimémorialiste réduit les nazis, qui incarnent à ses yeux le « Mal absolu », à leur projet de « déshumaniser l'humain »¹⁰⁴, ce qui les déshumanise eux-mêmes et les exclut du monde des hommes, trop humains à force d'avoir souffert.

Gary, lui, ne cesse jamais d'envisager les nazis et les Allemands comme des hommes et il pense même que leurs agissements disent quelque chose de l'humanité en général. En ne les déshumanisant pas, il entend montrer l'ambivalence de tout acte humain. C'est pourquoi Ludo affirme que le « côté inhumain [du nazisme] fait partie de l'humain [car] l'inhumanité est chose humaine¹⁰⁵ ». Un peu plus loin, il est hanté par la pensée que « [I]es nazis étaient *humains* [et que] ce qu'il y avait d'humain en eux, c'était leur inhumanité¹⁰⁶ ». Le romancier ne tourne la formule dans tous les sens ni par

¹⁰⁰ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 473.

¹⁰³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 476.

¹⁰⁴ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 966. Voir ci-dessus « Une majorité d'anonymes stéréotypés », 443-444.

¹⁰⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 278. C'est lui qui souligne.

souci du bon mot ni par goût du paradoxe sublime, mais pour bien faire comprendre la réversibilité du processus et pour adresser une mise en garde au lecteur : si l'inhumanité des nazis est humaine, l'humanité de ceux qui les combattent comporte elle aussi une part d'inhumanité. Ces formules récusent le manichéisme par trop simpliste. Pour Gary en effet : « Le blanc et le noir, il y en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain¹⁰⁷ ». Cette image saisissante exprime nettement l'idée que le propre de l'humain est la nuance, la complexité, l'entre-deux. Puisqu'aucun homme n'est un monstre et que tous, bons ou mauvais, sont humains, il est illusoire de chercher à éliminer le mal en le rejetant sur les autres. L'affaire homme tient donc à ce que le bien et le mal coexistent en chaque homme. Ludo le dit encore autrement lorsque des résistants du lendemain tondent Lila à la Libération : aucun « des tous ces visages familiers [...] n'étaient des monstres. Et c'était bien cela qui était monstrueux¹⁰⁸ ». En retournant la perspective, c'est-à-dire en déplaçant le point de vue des hommes à la situation dans laquelle ils agissent, le polyptote montre que la monstruosité est consubstantielle à l'humanité et qu'elle n'est pas le seul fait de tel camp ou de telle nation. Cela rend toute simplification impossible et cela implique que chacun assume ses responsabilités. Les nazis ne doivent plus servir « d'excuses¹⁰⁹ » aux Français, de même que les épurateurs ne doivent pas servir de caution au coiffeur qui se défend d'avoir eu l'idée de tondre Lila, comme le lui dit Ludo : « On ne va pas discuter pour savoir si c'est "eux", "moi", "je", "les nôtres" ou "les autres", mon vieux. C'est toujours nous¹¹⁰. » Comme Janek avant lui, Ludo a fait son éducation européenne. Il a compris qu'il était impossible de s'exonérer des atrocités commises par les Allemands, les nazis ou les épurateurs et de les condamner sans condamner l'humanité entière, car c'est elle qui est impliquée dans l'affaire homme. C'est la raison pour laquelle il refuse la haine :

Il y a longtemps que toute trace de haine pour les Allemands m'a quitté. Et si le nazisme n'était pas une monstruosité inhumaine ? S'il était *humain* ? S'il était un aveu, une vérité cachée, refoulée, camouflée, niée, tapie au fond de nous-mêmes, mais qui finit toujours par resurgir ? Les Allemands, bien sûr, oui, les Allemands... C'est leur tour, dans l'histoire, et voilà tout. On verra bien, après la guerre, une fois l'Allemagne vaincue et le nazisme enfui ou enfoui, si d'autres peuples, en Europe, en Asie, en Afrique, en Amérique, ne viendront pas prendre la relève¹¹¹.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 332.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 356. Gary employait une formule très proche à la fin du *Grand Vestiaire* pour désigner Vanderputte, recherché à la Libération pour avoir trahi la Résistance : « ce n'est pas un monstre. C'est un homme. C'est même cela qui est si dégueulasse. » (*Le Grand Vestiaire, op. cit.*, p. 287).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 357.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 361. C'est lui qui souligne.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 324. C'est lui qui souligne.

Ludo démontre ici que la haine n'a pas de sens et qu'elle empêche de penser librement, comme l'affirme Saint-Luc dans *L'Armée des ombres*. Haïr les Allemands ou les nazis reviendrait à haïr l'humanité entière car chaque peuple est capable de se montrer inhumain, comme l'a prouvé l'histoire du XX^e siècle. Gary présente ainsi à sa manière, sans relativisme et en s'épargnant les malentendus que Hannah Arendt a suscités bien malgré elle, la banalité du mal théorisée dans *Eichmann à Jérusalem* (1963). Comme Eichmann, les bourreaux qu'il peint sont des médiocres incapables de penser, qui se sont convaincus que les actes criminels dont ils se rendent coupables sont normaux. Pas plus qu'Arendt, dont la pensée a été déformée puisqu'elle ne parlait pas de l'humanité en général mais d'Eichmann en particulier, Gary ne prétend que l'homme soit mauvais par essence ; il affirme simplement qu'il est vain de chercher à tracer une frontière nette entre le bien et le mal.

1.2.2. « *Il est difficile d'être un homme* »

Pour cette raison, Gary souscrirait à l'aphorisme que Malraux formule à deux reprises au milieu des années 1930. Le dernier paragraphe de la préface du *Temps du mépris*, roman qui porte sur les camps de concentration nazis, commence par cette phrase : « Il est difficile d'être un homme¹¹². » Dans *L'Espoir*, alors qu'ils ont une discussion sur l'art et sur la condition humaine, Alvear dit à Scali : « c'est difficile d'être un homme¹¹³ ». Dans les deux textes, Malraux entend démontrer que « ce par quoi l'homme est homme¹¹⁴ » tient au moins autant à sa singularité qu'à sa capacité à s'inscrire dans une collectivité, car celle-ci élève chaque individu en lui permettant d'accéder « à des domaines auxquels [aucun] n'accéderai[t] [seul]¹¹⁵ ». C'est la raison pour laquelle le romancier prône une morale de l'action collective, qu'il est nécessaire de construire parce qu'elle ne s'improvise pas, comme Ximénès l'apprend à Manuel :

Le courage est une chose *qui s'organise* [...]. Il n'y a pas un homme sur vingt qui soit réellement lâche. Deux sur vingt sont organiquement braves. Il faut faire une compagnie en éliminant le premier, en employant au mieux les deux autres et en organisant les dix-sept¹¹⁶...

¹¹² André Malraux, préface du *Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 777.

¹¹³ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁴ André Malraux, préface du *Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 777.

¹¹⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 146. C'est lui qui souligne.

Manuel s'emploie donc à organiser cet esprit de corps, en remobilisant, non sans mal, une troupe démoralisée et prête à se débander tandis que les franquistes menacent Madrid¹¹⁷. Magnin a moins de chance avec Leclerc, qu'il est obligé de congédier de l'escadrille alors qu'il n'a pas lâché ses bombes au-dessus de son objectif. C'est moins sa lâcheté momentanée qui lui est reprochée que son défaitisme, qui menace l'escadrille de décomposition¹¹⁸. L'aphorisme malrucien signifie donc d'abord qu'il est difficile d'agir en chef ou en soldat responsable, que l'action politique ou militaire ne s'improvise pas et qu'il est nécessaire d'avoir conscience de ces écueils pour espérer les éviter.

L'homme est tout aussi difficile à rencontrer et à définir. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, Malraux le présente comme une énigme que les chercheurs en sciences sociales qui s'interrogent au colloque sur « la notion d'homme¹¹⁹ » comprennent moins bien que le narrateur et son père avant lui ne l'ont fait au contact de soldats ordinaires pendant la guerre à laquelle chacun d'eux a participé. La partie centrale du roman raconte les « “rencontres avec l'homme”¹²⁰ » faites par le père et son fils. Au cours de la Première Guerre mondiale, alors que l'armée allemande attend dans l'ombre des sapeurs que les gaz soient lâchés en direction des Russes, Vincent Berger surprend la conversation des soldats qui, entre deux considérations d'ordre militaire, roule sur des sujets plus communs : description de métiers manuels, suicide et relations conjugales. Il a ainsi l'impression d'entendre une voix venue du fond des âges qui lui révèle « un monde qu'il avait cru connaître [mais dont il ignorait tout, parce qu'il ne suffit pas] d'être un homme pour connaître les hommes » :

Pour la première fois, à l'écoute de cette obscurité vivante, mon père entendait le peuple allemand. Le peuple tout court, peut-être : les hommes. Une voix toute proche de l'obscurité primitive, comme ces silhouettes à peine distinctes des ténèbres¹²¹.

N'ayant aucune relation avec ces hommes qu'il ne commande pas, le personnage comprend en les écoutant ce qu'ils sont et ce qu'ils pensent. L'obscurité de la sape confère à leurs propos un caractère intemporel qui fait croire à Berger que ce n'est pas seulement le peuple allemand qu'il entend, mais l'homme tel qu'il vit en tout temps et en tout lieu.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 225-234.

¹¹⁸ Voir ci-dessus « Effets de composition », p. 164-165.

¹¹⁹ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 681.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 629.

¹²¹ *Ibid.*, p. 713.

Son fils vit la même expérience quand, emprisonné dans un camp après la défaite de l'armée française en 1940, il observe ses codétenus hirsutes et dépourvus de tout se construire des abris de fortune avec les briques et le bois qu'ils trouvent dans le camp. Constatant que, dans ce dénuement, « [l]e sens de la propriété est déjà là¹²² », il comprend que les soldats vaincus tentent de recréer un territoire familier pour compenser la défaite et l'occupation, en même temps qu'ils accomplissent un geste immémorial. Il pense donc en les regardant : « "C'est l'homme"¹²³ ». Précisant son jugement, il distingue ses codétenus des intellectuels car les premiers « vivent au jour le jour depuis des millénaires¹²⁴ ». Ces propos et ces besoins universels attestent la permanence de l'homme, comme si la défaite de 1940 – et l'attaque allemande sur la Vistule avant elle – s'inscrivait dans un cycle éternel. La thèse de l'anthropologue Möllberg qui, au colloque de l'Altenburg, prétend que les cultures et les civilisations sont étanches, est ainsi démentie. Au terme du roman, l'homme n'est plus envisagé comme une notion mais comme un « mystère¹²⁵ ». C'est la conclusion à laquelle arrive le narrateur, rescapé de la fosse dans laquelle son char était tombé, lorsqu'il rencontre un couple de vieux paysans qui attend la mort avec sérénité : débarrassé de sa « terreur », lui aussi porte en lui ce « secret simple et sacré »¹²⁶. Désormais initié, Berger fils éprouve ce que Malraux écrit dans *Lazare* en commentant les « rencontres avec l'homme » des *Noyers de l'Altenburg* : « l'homme, [...] c'est ce qui se construit sur cette conscience véhémement d'exister, seulement d'exister¹²⁷ ». En ayant lui-même affronté la détention et la mort, Berger a compris la façon dont l'homme se rattache à la vie. Il lui aura fallu passer par ces expériences pour approcher le mystère de l'homme, ce qui est une autre façon d'illustrer les aphorismes du *Temps du mépris* et de *L'Espoir* cités plus haut¹²⁸.

Celui-ci a également d'autres acceptions qui se prêtent aussi bien au reste du corpus. À l'image de Leclerc, mercenaire tantôt brave tantôt bravache, Malraux montre l'homme comme un être ambivalent, capable de force et de faiblesse à la fois. Esquissé chez certains de ses personnages, ce thème parcourt de nombreux textes de Gary et de Kessel. Dans *Une Balle perdue*, l'insurrection met au jour les qualités et les défauts de tous ses acteurs. Accompagnant les insurgés, Alejandro se rend compte que ces jeunes gens aux intentions louables sont incapables de discernement : ils terrorisent Barcelone

¹²² *Ibid.*, p. 624. C'est lui qui souligne.

¹²³ *Ibid.*, p. 628. C'est lui qui souligne.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 629.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 767.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 838.

¹²⁸ Voir ci-dessus p. 491.

en enjoignant aux passants de traverser la place de Catalogne les bras levés et en ordonnant aux touristes étrangers de fermer leur fenêtre pour ne pas être abattus, ce qui fait penser au jeune héros anarchiste qu'ils ne sont que « [d]es flics comme les autres¹²⁹ ». Alejandro est tout aussi déçu par la lâcheté des civils qu'il plaignait d'avoir été menacés quand il les entend acclamer l'armée chargée de mater la révolte :

Salauds ! Salauds ! Et je les ai plaints quand ils levaient les bras ! Ils sont fiers, maintenant... Ils acclament les fusils, les uniformes, les mitrailleuses, la victoire... Belle victoire ! Sur qui ? Des bâtards, les uns et les autres... Des chiens... tous... des chiens couchants¹³⁰ !

L'adolescent est indigné par la servilité des civils qui obéissent à tous les maîtres qu'ils trouvent, mais il méprise également ces maîtres qui se croient puissants parce qu'ils ont une arme ou un uniforme, alors que les uns n'ont fait que brutaliser des passants innocents et que les autres n'ont écrasé qu'un soulèvement mort-né. Cette scène conduit Alejandro à surmonter son découragement et à s'engager dans le combat au moment même où il est perdu pour les rebelles. Puisqu'il a « fait [l'apprentissage cruel] de la nature humaine – dénudée tout à coup », puisqu'il a découvert que « [l]es hommes n'étaient pas bons, n'étaient pas nobles », il n'entend pas se sacrifier « pour eux »¹³¹. S'il rejoint les *desperados*, c'est « pour [lui]¹³² », pour défendre ce qui donne son prix à la vie, « un accord de guitare, un grondement d'avion, de canon ou de cloche, [...] un sourire, une inflexion de voix, la douceur d'un regard¹³³ ». Mais, dans son combat pour l'honneur – « l'honneur de soi, envers soi et par soi¹³⁴ », écrit Kessel dans la préface –, Alejandro va essayer une nouvelle déconvenue.

Au début de la nouvelle, alors qu'il vénère comme une apparition évanescence la touriste anglaise qu'il aperçoit tous les jours à son balcon, il comprend que les événements qui paralysent Barcelone la font « pass[er] à la condition humaine¹³⁵ » parce qu'il se demande si la jeune femme va pouvoir manger ou s'orienter dans une ville qu'elle ne connaît pas. Ce n'est cependant qu'à la fin du récit que le passage de Helen Moore à la condition humaine est effectif et qu'il prend tout son sens. Quand l'adolescent la voit assister impassible à l'exécution de son camarade *desperado* par les légionnaires, un verre à la main comme si elle était au spectacle, elle perd le statut divin

¹²⁹ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 82.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹³¹ *Ibid.*, p. 134.

¹³² *Ibid.*, p. 135.

¹³³ *Ibid.*, p. 134-135.

¹³⁴ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, op. cit., p. 10.

¹³⁵ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, op. cit., p. 51.

dont il l'avait parée. L'Anglaise lui devient même « odieuse¹³⁶ » parce que son attitude la fait chuter de son piédestal et la ravalé au rang des autres hommes, avec leurs défauts humains et haïssables. Ne supportant pas le comportement abject de son ancienne idole, Alejandro l'abat avant de mourir lui-même. Ce geste entérine le changement qui s'est opéré en lui : il ne veut plus « [a]imer les hommes », comme au début de la nouvelle, mais uniquement « ses camarades »¹³⁷. La distinction est d'importance et le choix des termes sépare le bon grain de l'ivraie, les compagnons d'élection qu'Alejandro s'est choisis de la masse qui compose l'humanité en général, dans laquelle se côtoient la jeune Anglaise, Vicente, son « indigne ami¹³⁸ », chef des insurgés, les civils et les troupes d'où qu'elles viennent.

Alejandro est cependant lui-même touché par la faiblesse qu'il reproche à tous ces personnages car l'amertume qu'il éprouve le rend aussi humain qu'eux. Au moment de tirer sur Helen Moore, il ressent en effet « le vrai goût de la haine¹³⁹ », lui qui n'était jusque-là qu'amour et bienveillance, de sorte que lui aussi « pass[e] à la condition humaine » dans ce moment décisif. Bien que Kessel célèbre son engagement désintéressé, il n'oublie pas de représenter son héros comme un personnage ambivalent, c'est-à-dire humain. C'est une façon pour lui de construire un personnage qui soit véritablement incarné, en lequel le lecteur puisse se reconnaître, parce qu'il n'est pas idéalisé et que le regard qui est porté sur lui est lucide.

Kessel ne procède pas autrement dans *Le Bataillon du ciel*, en dépit de sa propension à magnifier la geste héroïque des parachutistes. Soucieux de donner de la chair à ses personnages pour qu'ils ne soient pas des coquilles vides, le romancier les dote de caractéristiques qui les humanisent sans jamais les condamner. Le faible Véran, qui surmonte sa couardise en se portant volontaire pour être digne de ses camarades et de sa fiancée, parle sous la torture, mettant ainsi en péril la mission à laquelle il participe¹⁴⁰. Quérec et Drobél ont beau être des combattants modèles, ils se livrent à une querelle d'ego qui les conduit à se vouer une haine idiote. Mais c'est le portrait de Quérec qui est le plus fouillé. Au début du roman, il vitupère contre les femmes, répétant à l'envi et apparemment sans raison qu'elles sont « [t]outes des putains¹⁴¹ ». Après le débarquement, il rend visite à son épouse et se montre extrêmement soupçonneux, imaginant qu'elle a tardé à lui ouvrir parce qu'elle cachait son amant. Il

¹³⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁴⁰ Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 156.

¹⁴¹ La première occurrence apparaît dès le premier chapitre (Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 14).

donne alors l'impression à Berthe de se comporter comme l'occupant qui fouille les maisons et traque les hommes. Devant l'indignation de sa femme, il s'excuse d'avoir agi comme « un beau salaud¹⁴² ». Ce n'est que lorsqu'il sort le vieux tuyau de sa pipe qu'il porte machinalement à sa bouche que Berthe reconnaît le cadeau qu'elle lui a offert avant la guerre et que les époux tombent enfin dans les bras l'un de l'autre. Cette scène qui réunit le couple que la guerre avait séparé explique la rengaine de Quérec, qui redoutait que sa femme restée en France le trompe en son absence. L'évolution du personnage est achevée quand, provoqué par un camarade qui lui rappelle son antienne passée alors que Berthe danse avec le colonel pendant le bal du 14 Juillet, il se contient et admet avoir eu tort d'avoir parlé sans réfléchir à ce compagnon un soir où les parachutistes se délassaient de leur entraînement écossais en dansant avec des jeunes filles dans un pub¹⁴³. En conférant à ce guerrier une vie intime, en le faisant évoluer de la jalousie maladive à l'humilité raisonnable, le romancier en fait un portrait ambivalent mais équilibré, qui montre qu'il est difficile d'être un homme, parce qu'il faut composer avec ses forces et ses faiblesses.

Cette ambivalence entre la force et la faiblesse, Gary entend parfois la réduire. Contrairement à Kessel et à Malraux, prompts à exalter la force guerrière et la fraternité virile, il érige en effet la faiblesse en valeur cardinale, considérant que, s'il est difficile d'être un homme, c'est parce la féminité, incarnée à ses yeux par le Christ, est étouffée par les discours et les comportements martiaux. Dans *La nuit sera calme*, il reproche à l'Église d'avoir « raté la chrétienté¹⁴⁴ » en ayant oublié les valeurs féminines défendues par le Christ au profit des valeurs masculines d'expansion et de domination illustrées par les croisades et les conversions forcées¹⁴⁵. Confessant avoir « toujours eu un grand faible pour Jésus », il considère que « [l]e christianisme, c'est la féminité, la pitié, la douceur, le pardon, la tolérance, la maternité, le respect des faibles, Jésus, c'est la

¹⁴² *Ibid.*, p. 169.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 176-177.

¹⁴⁴ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁴⁵ Le seul contre-exemple figure à la fin de *La Danse de Gengis Cohn*, quand le Christ jette des pierres aux peintres de la Renaissance parce qu'ils ne l'ont pas représenté fidèlement : « Mais ils se sont trompés de personnage. Ils l'ont peint tant de fois faiblard, transparent, mignon, efféminé, plein d'acceptation, qu'ils ont fini par s'imaginer qu'il était réellement comme ça, doux comme un mouton. Le doigt dans l'œil. C'est un homme, un vrai. Il a un visage tellement fort, tellement sévère et viril et des yeux d'une telle dureté qu'il faut le voir pour comprendre à quel point tout l'art sacré s'était voué à le domestiquer. » (p. 311). Violent, le Christ n'est exceptionnellement pas rattaché aux valeurs féminines parce qu'à ce moment du roman la fraternité apparaît comme une valeur pervertie qui se manifeste uniquement par des assauts de virilité. Il s'agit pour Gary de dénoncer le « raté de la chrétienté », que les représentations artistiques du Christ ont entretenu, et de montrer l'effet dévastateur de l'inversion des valeurs ainsi produite, la figure de l'amour et de la faiblesse ayant servi à justifier la violence hégémonique déployée par l'Église.

faiblesse »¹⁴⁶. Réaffirmant, une vingtaine d'années après *Les Couleurs du jour* (1951), que « [t]outes les valeurs de civilisation sont des valeurs féminines », il s'explique :

Le christianisme l'avait très bien compris avec la Vierge, mais il s'est limité à l'image pieuse. Il a commencé par exalter la faiblesse et il en a tiré une leçon de force. Lorsque Rainier dit, dans *Les Couleurs du jour* : « Je crois à la victoire du plus faible », je prends ça à mon compte, au nom de cette part de féminité que la civilisation devrait toucher, faire naître et faire agir en conséquence dans tout homme digne de ce nom¹⁴⁷.

Dépouillant le Christ et la Vierge de leur caractère divin, l'auteur en fait les symboles de l'humanité, s'inscrivant ainsi dans la lignée des humanitaristes du XIX^e siècle. Comme chez eux, écrit Lou Mourlan, « Jésus est chez Gary [...] le premier humaniste¹⁴⁸ » parce que sa faiblesse lui fait éprouver celles des hommes et qu'elle le conduit à les considérer avec empathie. La place éminente que l'écrivain accorde aux femmes est elle aussi inspirée de la conception que le prêtre féministe Alphonse-Louis Constant se fait de Marie, qu'il place au côté du Fils dans la trinité, presque à l'égal de Dieu. Pour Mourlan, Gary est sensible à cette représentation de la Vierge et du Christ, dont l'une « absout la possible faute d'Ève » comme l'autre « a racheté la faute et la chute d'Adam »¹⁴⁹, ce qui établit une forme d'équilibre entre deux figures rédemptrices.

En renversant ainsi le paradigme chrétien, Gary érige la faiblesse en force. Cette idée à laquelle il est très attaché irrigue toute son œuvre : inférieurs en nombre et en puissance, les partisans d'*Éducation européenne* tirent de leur position de faiblesse une force morale irréductible, la même qui anime Morel et ses compagnons dans *Les Racines du ciel* alors qu'ils peinent eux aussi à faire entendre leur voix, la même qui permet à Romain et à Nina de surmonter les vicissitudes de l'existence dans *La Promesse de l'aube*, la même qui préside à la destinée des résistants dans *Les Cerfs-volants*. Dans tous ces textes, comme dans le reste de l'œuvre garyenne, on ne compte plus les femmes qui guident les jeunes héros : elles sont amantes comme Zosia ou Lila, mères aimantes comme Nina, ou mères de substitution comme Mme Julie. Toutes incarnent ce que Julien Roumette appelle « le respect de la faiblesse » qui les érige en « rempart contre les désastres de la virilité guerrière »¹⁵⁰. C'est parce qu'elles se placent

¹⁴⁶ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 199.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁸ Lou Mourlan, « Gary et la filiation humanitariste. Un héritage français », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 219.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁵⁰ Julien Roumette, « Romain Gary et ses personnages », dans Étienne Calais (dir.), *Petite histoire des personnages de roman : le romancier et ses personnages*, Paris, Ellipses, 2008, p. 230.

du côté de la vie en prodiguant conseils, amour et protection quand les hommes sont occupés à donner la mort qu'elles conservent le sens de l'humain.

En dépit de cette prise de position très marquée, Gary n'en est pas moins tiraillé entre sa lucidité sur la nature humaine et son refus de désespérer, entre son réalisme cynique et son idéalisme qu'il qualifie lui-même de « bêlant¹⁵¹ ». L'impossibilité de concilier ces deux aspects contradictoires explique qu'il lui soit difficile d'être un homme. D'une part, Gary dénonce ce que Jean-Marie Catonné appelle « la farce idéaliste¹⁵² », mais il ne cesse d'autre part de se recommander de l'idéalisme le plus humaniste. Cette contradiction est d'abord incarnée par des personnages de cyniques qui ne peuvent se défaire totalement de leur idéalisme, à l'image de Tulipe, qui lance un mouvement de protestation pour manipuler l'opinion publique mais qui finit par croire à la fable qu'il a inventée et qui en meurt. Puis Gary scinde cette figure contrariée en deux personnages qui s'opposent, comme l'idéaliste Rainier et le cynique Willie Bauché dans *Les Couleurs du jour*. En procédant ainsi, le romancier dénonce ce que Catonné appelle « l'imposture des protestataires¹⁵³ » mais il le fait en retournant la critique contre lui-même et contre son propre idéalisme car « [s]on cynisme est celui d'un croyant désabusé¹⁵⁴ ». C'est pourquoi il vitupère si véhémentement contre les militants¹⁵⁵, caricaturant par exemple Sartre en professeur Tsourès dans *Gros-Câlin*, cette « sommité humanitaire » qui, parce qu'il a signé en un an « soixante-douze protestations, appels au secours et manifestes d'intellectuels », apparaît comme « une sorte de guide Michelin moral »¹⁵⁶, garantissant, par son auguste signature, les génocides, les massacres et les persécutions qu'il dénonce. Les accumulations et la comparaison incongrue avec le guide Michelin désacralisent l'engagement sartrien et ridiculisent la propension du philosophe à s'ériger en caution morale du militantisme. Gary dénonce ainsi les idéalistes animés par un manichéisme partisan qui revendiquent l'appartenance à un camp. Avec Camus, il se dresse au contraire contre tous les tenants d'une vérité absolue¹⁵⁷. C'est la raison pour laquelle son choix est toujours d'ordre éthique, jamais d'ordre politique. Le sarcasme de Gary n'a cependant pas d'autre but que de mettre à l'épreuve ses propres idéaux car il se livre régulièrement à des déclarations de foi

¹⁵¹ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 85.

¹⁵² Jean-Marie Catonné, « La farce idéaliste », art. cit., p. 36-51.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁵ Voir ci-dessus « Kessel, Malraux et Gary, écrivains engagés ? », p. 220-221.

¹⁵⁶ Romain Gary, *Gros-Câlin*, op. cit., p. 114. Cite par Jean-Marie Catonné, « La farce idéaliste », art. cit., p. 45.

¹⁵⁷ Gary revendique cet héritage : « Camus l'a dit, et c'est un des points sur lesquels j'ai toujours été d'accord avec lui : mon personnage est contre tous ceux qui croient "avoir absolument raison". » (Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 322).

idéalistes dans son œuvre, comme celle qui figure dans la préface de l'édition originale des *Racines du ciel*, où il affirme croire « à la liberté individuelle, à la tolérance et aux droits de l'homme », qu'il est au regret de comparer à des « éléphants démodés et anachroniques, survivants encombrants d'une époque géologique révolue : celle de l'humanisme »¹⁵⁸. Catonné note que la « *coexistence* [de ses déclarations de foi idéalistes] avec le réalisme cynique de leur caricature¹⁵⁹ » pose problème, dans la mesure où Gary réduit l'idéalisme à une farce en même temps qu'il célèbre avec lyrisme les valeurs humanistes. Comme l'auteur l'écrit lui-même, il « demeure entièrement fidèle aux aspirations [qu'il] moque et agresse dans [s]es livres afin de mieux en éprouver la constance et la solidité [de sorte que l'ironie et l'humour sont pour lui] une épreuve par le feu à laquelle un croyant soumet sa foi essentielle¹⁶⁰ ». En retournant cet humour acide contre lui-même et contre les valeurs en lesquelles il croit, Gary se confronte au réel : l'humour est alors une façon de résister au désespoir que celui-ci lui inspire¹⁶¹.

Pour Julien Roumette, ce désespoir s'explique par le deuil douloureux que l'écrivain doit faire de la France libre et de ses valeurs, dont il constate avec amertume qu'elles sont dévoyées dès les premières années d'après guerre et jusque dans les années 1960, où les dérives idéologiques et autoritaires de l'idéalisme menacent l'idéal humaniste¹⁶². À la fin d'*Éducation européenne*, Gary peint le fossé qui sépare les résistants de la population libérée :

- Parle-leur de la faim et du grand froid, de l'espoir et de l'amour...
- Je leur en parlerai.
- Je voudrais qu'ils soient fiers de nous et qu'ils aient honte...
- Ils seront fiers d'eux et ils auront honte de nous.
- Essaie... Je voudrais qu'ils ne recommencent jamais...
- Ils recommenceront.
- Ouvre-leur ton poitrail... ton poitrail d'homme...
- Ils ne voudront pas regarder. Ils passeront à côté, les lèvres serrées et le regard froid.
- Essaie¹⁶³...

¹⁵⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8. Cité par Jean-Marie Catonné, « La farce idéaliste », art. cit., p. 45.

¹⁵⁹ Jean-Marie Catonné, « La farce idéaliste », art. cit., p. 45. C'est lui qui souligne.

¹⁶⁰ Romain Gary, *Les Clowns lyriques* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 11.

¹⁶¹ Voir ci-dessous « L'humour », p. 541-552.

¹⁶² Voir Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit.

¹⁶³ Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Calmann-Lévy, 1945, p. 177. Cité par Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 72-73.

L'inversion cynique et systématique des propositions idéalistes témoigne de la vision du monde désabusée et désespérée de l'écrivain. Dans *Tulipe*, son roman suivant, Gary laisse libre cours à son humour corrosif pour battre en brèche la naïveté généralement prêtée à l'humanisme. Il se reconnaît d'ailleurs dans son personnage : « Chez Tulipe – et chez moi-même, bien sûr – le cynisme c'est du désespoir idéaliste¹⁶⁴ ». L'oxymore final rend parfaitement compte de la position intenable de l'auteur, pris entre son idéal et sa désillusion.

Ce n'est que dans *Les Racines du ciel* que Gary parvient à désamorcer ce cynisme qu'il a toujours pris soin de présenter comme « un geste désespéré¹⁶⁵ ». Roumette voit dans ce roman sur la protection des éléphants « une sorte de *cas d'école* idéaliste¹⁶⁶ », c'est-à-dire une manière pour le romancier de montrer les vertus de l'idéal humaniste quand il est incarné non par un naïf ou par un idéologue mais par un idéaliste pragmatique. Se déclarant « pour l'efficacité », Morel « aime les tâches précises, limitées, possibles » : ce n'est « pas un rêveur »¹⁶⁷. Sa conscience du danger qui menace l'humanité et sa défense obstinée de ce qu'il appelle « une marge humaine¹⁶⁸ » le retiennent de chercher à mourir vainement en héros pour la cause qu'il défend car c'est cette marge qui préserve l'humanité du matérialisme purement utilitaire dont Forsythe dit qu'il conduit toujours « aux camps de travail forcé¹⁶⁹ ». Morel et ses compagnons mènent un combat spirituel et moral pour la dignité de l'homme.

Ce n'est donc pas par haine du genre humain que le héros et sa troupe défendent les éléphants, comme ils en sont soupçonnés à plusieurs reprises dans le roman, mais au contraire par amour de l'humanité. En dépit de sa colère – cette colère qui est au fondement de son action –, Morel est un homme qui, à l'image d'Ambroise Fleury dans *Les Cerfs-volants*, « ne [sait] pas désespérer¹⁷⁰ », ce que Gary appelle un « *esperado*¹⁷¹ ». Ce néologisme est forgé par opposition à *desperado* pour souligner l'indéfectible optimisme de Morel, qui a conservé à la fois l'insoumission et l'espoir qui l'animaient du temps de la France libre. Le romancier affirme ainsi son obstination à croire en l'espèce humaine, en dépit du chaos qui préside à son existence. C'est ce que Minna s'efforce d'expliquer à Schölscher et au colonel Babcock. Au premier, elle dit

¹⁶⁴ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 59.

¹⁶⁵ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 79.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 141. C'est lui qui souligne.

¹⁶⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 402.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷⁰ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 320. Gary utilise l'expression à propos de Morel lui-même dans *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 282.

¹⁷¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 403. C'est lui qui souligne.

qu'« on a essayé de faire passer [Morel] pour un misanthrope haineux qui détestait les hommes, alors qu'il voulait au contraire les défendre, les protéger¹⁷² ». Au second elle déclare que Morel « croit à la nature, y compris la nature humaine, [car il croit l'homme] capable de bonté, de générosité [et] d'un grand amour¹⁷³ ». En défendant la marge humaine et les valeurs humanistes sur lesquelles repose son idéalisme, Morel suscite la sympathie de Schölscher, qui reconnaît la nécessité d'être protégé « à l'époque des poussières radio-actives [*sic*], du cancer, du génial père des peuples Staline et des engins téléguidés prêts à détruire les continents entiers¹⁷⁴ ». Le combat idéaliste de Morel s'oppose donc finalement au matérialiste meurtrier du XX^e siècle, celui de Staline et de la bombe atomique, et il est mené au nom de l'homme. C'est d'ailleurs pourquoi, répondant à Fields qui lui demande si ce sont bien les Africains qui tuent le plus d'éléphants, Morel développe ce qu'il appelle avec malice son « programme politique », en expliquant au journaliste américain que les Noirs ne tuent les éléphants que pour se nourrir :

[...] élever le niveau de vie du noir africain [...] fait automatiquement partie de la protection de la nature... [...] Si on veut que les éléphants demeurent sur la terre, [il] faut commencer par empêcher les gens de crever de faim... Ça va ensemble. C'est une question de dignité¹⁷⁵.

Le personnage ne peut pas dire plus clairement que le sort des éléphants et celui du genre humain sont liés. Son combat pour la protection de la nature est par conséquent l'expression de la dignité dont il se réclame. Ce terme a une grande importance pour Gary, qui l'ajoute à la devise républicaine pour la rendre plus complète¹⁷⁶. Ancien résistant, Morel l'*esperado* incarne les valeurs cardinales de son engagement de Français libre : un espoir inentamable doublé d'un sens aigu de la dignité.

C'est ce même sentiment qui est au fondement de l'action des *desperados* peints par Kessel. Bien que le terme qui désigne les francs-tireurs espagnols soit l'exact antonyme du mot créé par Gary, ces irréguliers sont animés du même esprit de résistance que Morel et ils se battent eux aussi pour préserver la dignité. Le narrateur d'*Une Balle perdue* éclaircit les raisons qui poussent Alejandro à monter sur les toits alors que l'insurrection a échoué : « il avait à sauver envers lui-même les deux sentiments sans lesquels il ne pouvait pas vivre : son amour de la vie et le sens le plus

¹⁷² *Ibid.*, p. 214-215.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 215.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 350.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 266.

pur de la dignité humaine¹⁷⁷ ». Le jeune anarchiste prête les mêmes motivations au camarade qu'il se découvre quand il entend tirer près de lui : « Un autre se battait aussi, sans espoir et seulement pour la beauté, la dignité de la vie¹⁷⁸... » Si ces deux personnages voués à la mort se distinguent de Morel en ce qu'ils mènent un combat sans espoir et perdu d'avance, ils sont mus comme lui par leur foi en l'homme. Alejandro est reconnaissant à son camarade invisible de lui avoir permis de « renouer » avec ses semblables en lesquels il « ne croyait plus » ; il lui sait gré également de lui avoir rendu les « trésors » de la nature environnante qu'il voit d'un œil neuf depuis les toits : « les nobles collines chargées de forêts et de champs qui descendaient vers Barcelone et au bout de la Rambla, l'étincelle de la mer, et, sur le vaste cirque, sur la ville aimée, la palpitation retrouvée du soleil »¹⁷⁹. En dépit du fait qu'Alejandro est certain d'aller à la rencontre de la mort en rejoignant les *desperados*, son action lui fait retrouver sa vision poétique du monde et lui fait à nouveau croire en l'humanité. Loin d'être un *desperado* désespéré, le jeune homme renoue – certes brièvement – avec l'espoir qui l'animait jusque-là, de sorte que cette épiphanie sur les toits apparaît comme une véritable apothéose pour lui, qui sera ternie par le geste de Helen Moore qu'il punira. Dans le reportage qui inspira la nouvelle, Kessel ne cache pas son « admiration » pour les francs-tireurs, dont il estime qu'ils ont « [racheté] une pauvre aventure » en se laissant conduire par « le feu véritable des insurrections [qui coulait dans leurs veines et par] l'entêtement irréductible de la foi et du désespoir »¹⁸⁰. Le choix de ce dernier terme interpelle : appelé par le nom donné en espagnol aux *desperados*, il signifie moins que les francs-tireurs sont allés à la mort parce qu'ils étaient désespérés, ce qui irait à l'encontre de la foi que l'auteur leur prête, que parce que leur action n'avait aucune chance de réussir. Sans espoir, leur combat n'en était pas moins une manifestation de leur opposition au monde matérialiste et répressif que l'insurrection n'était pas parvenue à renverser. Hanté par ces fiers combattants, Kessel dit avoir « vécu en esprit¹⁸¹ » avec eux pendant qu'ils se battaient.

Conscients qu'il est difficile d'être un homme parce que l'humain et l'inhumain font de lui un être ambivalent, Kessel, Malraux et Gary admirent la part lumineuse de la nature humaine autant qu'ils rendent compte sans fard de ses errements. Aussi n'hésitent-ils pas à démythifier les actions dans lesquelles ils se sont eux-mêmes engagés.

¹⁷⁷ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Joseph Kessel, "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 287-288.

¹⁸¹ Joseph Kessel, préface d'*Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 7.

1.3. La démythification

Bien que les trois écrivains succombent parfois à la tentation épique¹⁸², aucun d'eux ne donne à lire une vision édulcorée de la guerre. Kessel, Malraux et Gary s'attachent en effet à démythifier l'action guerrière, en particulier dans ce qu'elle a de plus brillant apparemment. De même qu'ils ne représentent pas les résistants comme des surhommes¹⁸³, ils brossent un portrait éminemment humain des aviateurs. Par souci de cohérence, la démythification de la guerre sera étudiée ici uniquement dans le champ de l'aviation, arme prestigieuse que les trois auteurs connaissent bien et qu'ils décrivent à rebours des poncifs qui lui sont associés.

Dans *Témoins*, Jean Norton Cru, pourtant si méfiant à l'égard des légendes diffusées par les romans, exprime lui-même une idée reçue romanesque sur l'aviation :

Quand l'aviateur est brave, sa bravoure est de même nature que celle du héros de jadis : elle est maintenue, renforcée, encouragée par l'instinct de conservation. La bravoure d'Achille comme celle de l'aviateur les garantit dans une large mesure contre la blessure ou la mort. Au contraire, pour le fantassin moderne, la bravoure est tout simplement une des formes du sacrifice ; le soldat sait que, brave ou lâche, il peut être frappé indifféremment et que son attitude énergique ne fera aucune impression sur l'obus que la fatalité dirige sur lui¹⁸⁴.

Le sentiment d'invulnérabilité des aviateurs exprimé en des termes épiques relève du fantasme que rien ne justifie dans le corpus : *L'Équipage* pour la Première Guerre mondiale, *L'Espoir* pour la guerre d'Espagne et *La Promesse de l'aube* pour la Seconde Guerre mondiale disent unanimement la précarité du sort de l'aviateur, qu'il soit pilote, observateur, mitrailleur ou bombardier, et la question de la bravoure est même remise en cause quand sont analysés les sentiments qu'on éprouve quand on est décoré.

Dans *L'Équipage*, alors que la Croix de Guerre est épinglée à sa poitrine, Jean Herbillon ressent une pique et se dit : « Je n'ai jamais eu si mal pour l'obtenir », avant de songer avec modestie qu'« il ne méritait point cette croix ou, du moins, [qu']il n'avait, pour la conquérir, rien accompli de rare [et que l']intervention active du courage [...] n'avait point joué »¹⁸⁵. Confrontant les termes de la citation à son souvenir des missions pour lesquelles il est récompensé, l'aspirant nuance le jugement élogieux porté à son endroit : le « réglage difficile » mené « sous un feu violent » est décrit comme une manœuvre à peine menacée par des « flocons noirs [...] inoffensifs » qu'il

¹⁸² Voir ci-dessus « La tentation épique », p. 181-193.

¹⁸³ Voir ci-dessus « Libérer la parole », p. 300-303.

¹⁸⁴ Jean Norton Cru, *Témoins*, op. cit., p. 199.

¹⁸⁵ Joseph Kessel, *L'Équipage*, op. cit., p. 119.

aurait pu cueillir tant ils étaient près de lui, la mise à feu d'un ballon captif est qualifiée d'« exercice de tir à la cible » accompli dans un ciel dégagé et l'assaut qu'il a repoussé avant de terminer sa mission est présenté comme une attaque « d'une maladresse surprenante [abandonnée] sans raison »¹⁸⁶. Qu'il recoure à des images qui minimisent le danger ou qu'il note en toute objectivité qu'il n'a été pour rien dans l'issue favorable du combat, Herbillon estime qu'il n'a pas eu à se montrer brave dans ces circonstances et qu'il n'a rien accompli que de très naturel. C'est précisément cette pensée que « chacun de ses camarades sur le vaste front en faisait autant à chaque sortie » qui l'empêche de ressentir joie et fierté : pourquoi le distinguer lui en cette occasion particulière et ne pas « les décorer tous et tous les jours »¹⁸⁷ ? Il s'agit moins là pour Kessel de faire entendre par antiphrase ou par litote que les aviateurs risquent leur vie à chaque sortie que de remettre en question l'idée reçue selon laquelle les duels aériens les yeux dans les yeux avec l'ennemi dans un déluge de feu sont le quotidien des membres d'une escadrille. Dans ce roman à la gloire de l'aviation, ce n'est pas feinte modestie que de reconnaître que de nombreuses missions ne sont pas si dangereuses. Par conséquent, l'hommage rendu aux camarades est d'autant plus juste et plus sincère qu'il n'est pas exagéré. La honte ressentie par Herbillon, fraîchement décoré, au passage de soldats sales et fatigués qui lui fait cacher « sa croix toute neuve¹⁸⁸ » participe de la démythification, car c'est le signe que le romancier a lui-même conscience que les aviateurs ne sont pas plus braves que les fantassins, malgré leur statut privilégié et le prestige dont ils jouissent.

Kessel prend même soin, au contraire, de ne faire d'aucun de ses personnages un modèle de bravoure pour ne pas les déréaliser. Les deux personnages principaux qui forment l'équipage qui donne son titre au roman ne se sont en effet engagés dans l'aviation que pour en tirer un bénéfice auprès des femmes : Herbillon veut en séduire autant que possible et Maury espère regagner l'amour de son épouse. Leur vocation ne doit donc rien au courage. Elle est même inspirée par le souci de passer pour courageux. Le romancier retourne donc le stéréotype de l'aviateur nécessairement audacieux : non seulement on ne s'engage pas toujours dans l'aviation par bravoure, mais on peut chercher à passer pour brave en devenant aviateur. En procédant ainsi, Kessel ne dévalorise pas l'engagement de Maury et d'Herbillon, qui n'ont rien de pleutres, mais il déconstruit l'image romantique de l'aviation et la place démesurée accordée au courage.

Cette intention est plus sensible encore dans la scène où Herbillon, alors en permission, ne peut raconter à ses auditeurs ce qu'est vraiment sa vie à l'escadrille car

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 118-120.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 123.

ils ne sont pas prêts à entendre son discours. Face à « l'admiration curieuse qui le cern[e] », le jeune homme se sent obligé de donner à son public les récits « arrangés à la manière des livres » qu'il attend de lui. Il a beau s'agacer de céder à cette veine héroïque si loin de la « paresse et [d]es vols pour la plupart paisibles », il constate, amer, que « [l]e pathétique grossier des journaux avait trop nourri les imaginations pour qu'elles pussent accepter une si étonnante simplicité »¹⁸⁹. Herbillon comprend que c'est uniquement parce qu'il a confronté l'image qu'il avait de l'aviation à ce qu'il a vécu sur le front qu'il en a une vision plus juste, mais il ne peut faire partager sa clairvoyance à ses proches qui sont restés à l'arrière parce qu'ils sont bercés par un mythe forgé par la littérature et entretenu par la propagande. En composant cette scène, Kessel s'inscrit en faux contre la légende dorée à laquelle s'affronte son personnage car lui ne se prive pas de raconter fidèlement ce qu'il a lui-même vécu à l'escadrille. Il bénéficie, il est vrai, d'un décalage temporel significatif qui lui épargne le souci de devoir contredire la propagande, puisqu'il publie son roman cinq ans après la fin de la guerre. Il n'en profite pas moins des effets de la double énonciation pour faire comprendre à son lecteur ce que les auditeurs de son personnage n'étaient pas en mesure de comprendre, signalant ainsi le processus à l'œuvre dans cette construction mythifiée de la réalité.

C'est la raison pour laquelle il détaille longuement les conditions de vie des membres de l'escadrille, en insistant sur tous les moments d'attente qui détonnent avec la peinture glorieuse de l'aviation. Dès son arrivée sur le front, Herbillon voit son enthousiasme naïf et sa soif de combat se heurter au pragmatisme lucide du capitaine Thélis. À la question : « On se battra [...] ? », celui-ci répond en effet : « J'espère bien que non [...]. S'il fallait se battre à chaque sortie, le métier ne vaudrait plus rien »¹⁹⁰. Plus au fait de ce qu'implique le combat aérien, le capitaine corrige l'idée fautive que s'en fait le novice. Sa réponse ramène l'aspirant à la raison en lui rappelant d'une part le caractère dangereux du combat et en lui signifiant d'autre part que ce sont avant tout d'autres missions qui incombent aux aviateurs, comme l'observation des lignes ennemies qu'il vaut mieux effectuer sans avoir à se battre.

C'est ainsi que les camarades d'Herbillon, à son grand étonnement, se réjouissent quand les conditions climatiques les empêchent de voler. Déçu de ne pouvoir faire sa première sortie, l'aspirant s'entend répondre qu'il sera « bientôt content d'avoir un peu de brouillard le matin, comme tout le monde »¹⁹¹. Habité de « vagues

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

remords » quand la brume l'habitue « aux matins nonchalants »¹⁹², le jeune homme fait l'expérience désenchantée de ce dont la guerre est majoritairement faite :

Se laissant aller à sa mélancolie, il vit sous son vrai jour une existence qu'il avait rêvée héroïque et tissée d'imprévu. Rien de plus monotone, de plus vide que ces heures de paresse en sabots, écoulées en bavardages, en parties de cartes, en flâneries de la baraque au terrain, du terrain à la baraque. Les vols mêmes étaient réglés comme un travail de bureau et se passaient le plus souvent en tranquilles promenades¹⁹³.

Faire déplorer à son héros la monotonie de la vie à l'escadrille est un moyen efficace pour Kessel de démythifier l'aviation auprès d'un public qui s'attend à ne lire qu'une succession d'exploits. S'il est vrai que les aviateurs affrontent des périls extrêmes quand ils combattent, leur vie se passe surtout à terre, entre deux missions paisibles. Ils sont donc confrontés, comme les soldats dans les tranchées entre deux assauts, à l'attente et à l'ennui, qu'ils trompent en se livrant aux mêmes activités banales. Il n'en demeure pas moins que l'escadrille remplit les missions qui lui sont confiées et qu'il est heureux, du point de vue stratégique, qu'elles soient relativement peu coûteuses en vies humaines. Les aviateurs sont moins chargés d'exalter leur propre gloire que d'aider l'armée française à gagner la guerre. Il est donc logique qu'ils soient employés à des missions dont la régularité confine au « travail de bureau ». Par conséquent, l'ennui et la monotonie dont se plaint Herbillon n'ont rien de commun avec la frustration qui anime Gary dans *La nuit sera calme*, les parachutistes du *Bataillon du ciel* ou le héros des *Maudru* qui déplorent tous de ne pas pouvoir servir leur pays tout le temps qu'ils sont cantonnés en terre britannique¹⁹⁴. À la différence de ces aviateurs cloués au sol, Herbillon contribue à faire avancer le sort de la guerre. Simplement, il le fait moins en combattant, comme il l'avait imaginé, qu'en se livrant à des missions d'observation.

Une fois qu'il est suffisamment mûr pour le comprendre, l'aspirant se fait une idée plus exacte de ce qu'on attend de lui et de l'escadrille :

Il savait maintenant que l'on n'étonnait personne à l'escadrille par le courage, car, brave ou non, chacun faisait honnêtement la même tâche périlleuse ; il savait que l'art de regarder valait plus que la témérité, que les fantaisies d'une balle folle faisaient un victorieux aussi bien qu'une victime et que la chance régissait les exploits. Le hasard dont il était le sujet passif lui inspirait une crainte dont il

¹⁹² *Ibid.*, p. 69.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁴ Voir ci-dessus « La portée documentaire des textes fictionnels », p. 136-137.

n'avait plus honte, sûr de ressaisir dans sa carlingue le sang-froid nécessaire et toute sa volonté de réussir¹⁹⁵.

Ce qui ressort de ce bilan que le héros dresse à son retour de permission, c'est le contraste avec les idées reçues dont il a dû se défaire. Contrairement à ce qu'écrit Cru, la bravoure ne protège pas les aviateurs de la mort et la fatalité les rend tout aussi vulnérables que les soldats. Puisque le courage n'a aucune part dans leur métier, ce sont surtout le hasard et la chance qui président à leurs destinées. Les aviateurs ne doivent donc ressentir aucune honte à éprouver de la peur face à l'incertitude de leur sort.

Cela explique la part faite à la superstition dans le roman. Liée à la hantise qu'un avion ne rentre pas, elle est mentionnée une première fois quand toute l'escadrille attend fébrilement le retour de Deschamps. Le narrateur précise que si personne n'évoque son inquiétude, c'est parce que tout le monde sait « à l'escadrille qu'en évoquant le malheur on l'attire¹⁹⁶ ». Quand il est question de remplacer l'équipage formé par Deschamps et Gival, qui n'est pas rentré, la superstition est explicitement formulée par un personnage qui signale que Maury « a une tête de guigne » parce que, précise le narrateur, il « avait eu un combat malheureux [à sa première sortie] et [parce que] Deschamps était mort en essayant de le rejoindre »¹⁹⁷. Le fait qu'Herbillon se porte volontaire pour faire équipe avec Maury est d'autant plus méritoire que le jeune homme fait fi de « la force de la superstition¹⁹⁸ » qui anime ses camarades.

Une scène comme celle-ci, qui invalide l'image glorieuse des chevaliers modernes sans peur et sans reproche, est topique dans les récits portant sur l'aviation. Les aviateurs de *L'Espoir* sont tout aussi anxieux de ne pas voir revenir l'un des leurs. Comme chez Kessel, ils trompent leur angoisse en continuant à se livrer à leurs activités – on fume chez Malraux comme on joue aux cartes dans *L'Équipage* –, mais aucun n'a l'esprit tranquille et plusieurs formules anticipent l'inéluctable annonce funeste, à la manière dont fonctionne l'ironie tragique en tragédie. Chez Kessel, le capitaine Thélis demande à l'un de ses hommes de cesser ses exercices au manipulateur car « [o]n croirait un appel de détresse¹⁹⁹ ». Dans *L'Espoir*, chacun a conscience « que, pour ceux qui l'attendraient, sa propre mort ne serait pas autre chose que cette fumée de cigarettes nerveusement allumées, où l'espoir se débattait comme quelqu'un qui étouffe²⁰⁰ ». Dans les deux romans, l'attente angoissée des camarades témoigne de la précarité du sort des

¹⁹⁵ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁰ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 44.

aviateurs mais aussi de l'existence d'une forme de providence contre laquelle il est vain d'espérer pouvoir se débattre. Saint-Exupéry présente les dangers inhérents à l'aviation postale dans les mêmes termes, quand il aborde lui aussi la hantise qui habite les hommes restés à terre face au retard des aviateurs en vol :

[...] après dix minutes de silence, tous les postes radio de la ligne, de Paris jusqu'à Buenos Aires, commencèrent leur veille dans l'angoisse. [...] Au cœur de ce temps mort, un événement encore inconnu se trouve enfermé. Insignifiant ou malheureux, il est désormais révolu. La destinée a prononcé son jugement, et, contre ce jugement, il n'est plus d'appel : une main de fer a gouverné un équipage vers l'amerrissage sans gravité ou l'écrasement. Mais le verdict n'est pas signifié à ceux qui attendent²⁰¹.

Comme le héros de tragédie, l'aviateur n'a aucune prise sur sa destinée. Quel que soit son rapport à la bravoure ou son niveau d'expertise, il est menacé par l'aveugle providence. C'est ce qui terrifie les personnages de *L'Équipage* et de *L'Espoir*. Loin de céder au poncif du sacrifice héroïque, les écrivains aviateurs insistent sur le péril encouru et sur l'angoisse qui point au moment de guetter le retour d'un avion ami. Le fait que la peur et la superstition étreignent régulièrement les aviateurs contribue à rendre plus humains ces chevaliers modernes exaltés par la mémoire collective²⁰². Le lecteur de Saint-Exupéry ressent d'autant plus le poids de la fatalité qui menace les aviateurs que l'auteur du *Petit Prince* a lui-même disparu au-dessus de la Méditerranée au cours d'une mission d'observation destinée à préparer le débarquement allié en Provence en juillet 1944. À la façon dont les aviateurs de *L'Espoir* voient dans la disparition de leurs camarades l'annonce prophétique de leur propre fin, cette mort était inscrite dans l'extrait de *Terre des hommes*. Ainsi va la vie – et la mort – de l'aviateur.

Une étape supplémentaire dans la démythification de l'aviation est franchie dans *L'Espoir*, où il n'est plus question de minimiser la place du courage dans le combat, mais d'évoquer la couardise de certains aviateurs, ce qui est une manière de mettre en lumière plus explicitement les faiblesses – et donc l'humanité – de ces hommes généralement présentés comme infaillibles. Après qu'il a renoncé par lâcheté à larguer ses bombes sur son objectif, Leclerc orchestre la démoralisation des mercenaires de l'escadrille, exacerbant leur antagonisme avec les volontaires, ce qui crée une tension dramatique résolue à la fin du chapitre²⁰³. L'attitude de Leclerc, qui répète que « la guerre [est] perdue [et] que les avions réparés tomber[ont] », est expliquée par

²⁰¹ Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes* [1939], Paris, Librairie générale française, 1954, p. 39.

²⁰² Bien qu'il déconstruise nombre de poncifs qui déforment l'image de l'aviation, Kessel exalte aussi sa part légendaire dans *L'Équipage*. Voir ci-dessus « Les anachronismes », p. 350-352.

²⁰³ Voir ci-dessus « Effets de composition », p. 164-165.

« l'obsession de la honte²⁰⁴ », cette « honte [qui] décompose²⁰⁵ », parce qu'il « ne se pardonn[e] pas sa fuite, et [qu']il enten[d] entraîner tous ceux qu'il touch[e] dans la délivrance sinistre qu'il [a] trouvée dans le dégoût général²⁰⁶ ». Son pessimisme se diffuse si bien que plusieurs de ses camarades répètent hébétés l'histoire effrayante d'un avion « qui se casse en deux [et qui] vomit [ses occupants] à la poignée²⁰⁷ ». Révolté, un volontaire reproche aux mercenaires, dont « tout le monde sait [qu'ils ont] fait [leur] boulot », de vouloir prouver « que tout [est] pourri parce [qu'ils ne sont] pas contents [d'eux] »²⁰⁸. La précision est d'importance, puisqu'elle montre que la couardise de certains est « un accident²⁰⁹ ». Le conflit qui oppose mercenaires et volontaires n'a donc pas pour objet de fustiger les premiers, dont le mérite est reconnu, mais d'humaniser les aviateurs en les montrant accessibles à la peur, à la honte, au dégoût d'eux-mêmes et à la mauvaise foi. La corporation paraît alors moins héroïque et plus humaine, sans perdre pour autant de son prestige.

La démythification à l'œuvre dans *La Promesse de l'aube* est plus visible encore à cause de sa dimension spectaculaire. Elle tient d'abord au fait que, contrairement à Saint-Exupéry, Kessel ou Malraux, Gary « n'est pas un écrivain de l'aviation²¹⁰ ». Jean-Marie Catonné note à raison que son récit est dépourvu de tout ce qui structure les romans de ses aînés : le décompte des heures de vol, l'ivresse que procure la vitesse, l'espace restreint de l'appareil, la fraternité qui unit les membres d'un équipage, l'esprit de groupe qui soude une escadrille, les préparatifs du vol, les bombardements ne sont en effet jamais évoqués. Alors que le nom des camarades disparus est régulièrement égrené²¹¹, aucune opération du groupe « Lorraine » n'est décrite, à l'exception de celle qui valut à Gary d'être fait Compagnon de la Libération. Mais l'auteur se garde bien d'en faire un morceau de bravoure à la manière des récits héroïques des as de l'aviation. Il désamorce le caractère épique de la narration en racontant la scène avec un sens de l'euphémisme et de l'autodérision achevé. Après avoir présenté la mission comme « une sortie un peu plus mouvementée que d'habitude », Gary minimise ses blessures en précisant que l'éclat qui lui entailla le ventre n'attint pas « une partie de [son] individu qu'[il] jugeai[t] beaucoup plus précieuse » et qu'il protégea ensuite avec son casque,

²⁰⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 248.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 251.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 248.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 251.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 252.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Jean-Marie Catonné, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », *art. cit.*, p. 88.

²¹¹ Voir ci-dessous « Gary « “porte-mémoire” » dans ses textes autobiographiques », p. 622-629.

conscient d'avoir toujours su « ce qui était important et [...] ce qui ne l'était pas »²¹². Puis, au moment où son pilote blessé aux yeux entreprit un atterrissage chaotique, il affirme avoir exorcisé sa peur de la mort en un sourire dont il estime que c'est « une de [ses] créations littéraires les plus longuement préméditées [qu'il] mentionne ici dans l'espoir qu'elle figurera dans ses œuvres complètes²¹³ ». Dans ce passage, Gary fait tout pour ne pas passer pour un héros : il détourne l'attention du combat et de ses conséquences funestes en se représentant comme un séducteur pusillanime, l'homme et l'écrivain paraissant très soucieux de préserver l'instrument de leur gloire. En insistant aussi plaisamment sur ses mérites anatomiques et littéraires, Gary indique qu'il refuse de tirer une quelconque gloire de son action militaire. Il est donc logique qu'il témoigne de sa surprise lorsqu'il apprend qu'il va être décoré pour avoir mené à bien sa mission alors qu'il était blessé et qu'il guidait à la voix son pilote aveugle : « En toute sincérité, je ne vois rien, dans mes pauvres efforts, qui aurait pu justifier une telle distinction²¹⁴ ». Comme dans *L'Équipage*, l'humilité du récipiendaire contraste avec la célébration induite par la décoration, mais la démythification va plus loin encore que chez Kessel parce que Gary s'est employé à convaincre le lecteur avec humour que cette distinction était imméritée, au mépris de son dossier militaire. Il s'agit de sa part d'un choix concerté. Gary refuse en effet de se prévaloir de ses faits d'armes afin de ne pas exalter la guerre, trop souvent glorifiée par des récits épiques. C'est la raison pour laquelle il s'ingénie à les déprécier. Alors que le rapport proposant sa promotion au grade de capitaine salue une mission qu'il a réussie – « Se signale particulièrement dans l'attaque d'un sous-marin au large de Chypre²¹⁵ » –, l'écrivain prétend qu'il a raté sa cible et qu'il est encore hanté par son échec. Surtout, il fait passer sa mission pour une partie de campagne : « Je [...] me livrai à une paisible chasse aux sous-marins italiens au large de la Palestine. C'était un métier de tout repos et j'emportais toujours un pique-nique avec moi²¹⁶ ». La désinvolture avec laquelle cette action de guerre est décrite interdit absolument de la considérer comme héroïque. Ici comme dans toute l'œuvre, le mythe est récusé : la guerre fait l'objet d'une reconstruction littéraire qui fait la part belle à l'imagination et au burlesque.

²¹² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 376-377.

²¹³ *Ibid.*, p. 378.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 380.

²¹⁵ Cité par Jean-Marie Catonné, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », art. cit., p. 82.

²¹⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 372.

Les exemples abondent qui démystifient l'héroïsme guerrier : à Bordeaux en juin 1940, Gary a un camarade maquereau nommé Belle-Gueule²¹⁷ ; lorsqu'il apprend la destruction de la flotte française à Mers el-Kébir, il quitte le navire anglais sur lequel il se trouve et, après deux kilomètres à la nage totalement nu, y revient pour échapper à la corvée de patates sur le bateau français à bord duquel il vient de monter²¹⁸ ; il évoque encore l'échange malencontreux du cercueil d'un camarade avec une caisse de Guinness²¹⁹ ou le quiproquo galant qu'il s'est plu à entretenir avec un officier l'ayant pris pour une jeune Anglaise à la faveur de la nuit sur le pont d'un navire de guerre²²⁰. Cette accumulation d'anecdotes imaginaires au réalisme prosaïque qui emprunte au roman picaresque, un genre que Gary admire, théorise et pratique²²¹, donne à l'épopée de l'auteur un caractère dérisoire et grotesque. Comme l'écrit Catonné en une formule aussi provocatrice que le ton employé dans l'œuvre, l'autoportrait de l'aviateur écrivain dans *La Promesse de l'aube*, « [c]'est Bécassine dans la France libre²²² ». Gary apparaît en effet aussi naïf et aussi sot que la Bretonne de la bande dessinée, de sorte que ses aventures improbables prêtent à rire. L'écrivain n'endosse ainsi jamais les habits du héros pour paraître plus humain.

De façon surprenante, Malraux se livre à une entreprise comparable dans les brouillons de « *Non* », où la représentation de la Résistance tranche avec celle qui apparaît dans ses œuvres publiées. Alors que l'héroïsme et la fraternité sont exaltés dans *Antimémoires* et dans ses discours, la priorité est donnée dans cette ébauche de roman à des scènes qui empruntent à la veine farfelue qui inspirait les tout premiers récits de l'auteur : *Lunes en papier* (1921), *Écrit pour une idole à trompe* (1924) ou *Royaume-Farfelu* (1928)²²³. Dans « *Non* », le colonel féru de poésie est explicitement présenté

²¹⁷ *Ibid.*, p. 278.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 321-323.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 329-331.

²²⁰ *Ibid.*, p. 343-344.

²²¹ La veine picaresque de Gary s'exprime notamment dans le cycle « Frère Océan », composé du texte dans lequel le romancier théorise sa pratique, *Pour Sganarelle* (1965), et de deux romans, *La Danse de Gengis Cohn* (1967) et *La Tête coupable* (1968). Pour une étude critique de l'inspiration picaresque de Gary, voir Julien Roumette (dir.), *Romain Gary 2 : « Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary », op. cit.*

²²² Jean-Marie Catonné, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », art. cit., p. 86.

²²³ Malraux ressuscita ce mot tombé en désuétude et lui donna le sens de « fantaisiste », alors que le terme, orthographié alors *fafelu*, signifiait « dodu » chez Rabelais et chez Mme de Sévigné (Jean Pruvost, « En sept lettres : farfelu », *Mot pour mot, la rubrique de Jean Pruvost*, [mis en ligne le 22/01/2012], [consulté le 21/06/2020]. URL : https://www.canalacademie.com/ida7546-En-sept-lettres-Farfelu.html?page=article&id_article=7546). Pour une étude de la veine farfelue de Malraux, écouter la présentation de l'œuvre de Malraux par Henri Godard, « André Malraux : une touche de farfelu », dans « La compagnie des auteurs », sur France Culture, le 23 novembre 2016 (rediffusion le 10/01/2018). URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/andre-malraux-34-une-touche-de-farfelu> [consulté le 16/01/2018].

comme « un farfelu²²⁴ » et nombreux sont les détails qui donnent au récit un caractère d'irréalité étonnant : un personnage est affublé d'un « accent de clown²²⁵ », un autre « se racont[e] des dessins animés²²⁶ » et un troisième est décrit comme « un frère de Marlène Dietrich qui serait garçon boucher, mais intellectuel²²⁷ ». Ces images et ces formules incongrues sont bien sûr inattendues dans un récit sur la Résistance, mais elles sont suffisamment nombreuses pour constituer « la dominante²²⁸ » de « *Non* », comme le remarque Jean-Louis Jeannelle, donnant ainsi une unité aux fragments rédigés. Il est difficile d'imaginer la façon dont cette peinture de la Résistance aurait été reçue si le texte avait été achevé et publié. Aujourd'hui, elle ne manque pas de surprendre, au regard du discours héroïque que Malraux tient dans le reste de son œuvre, ce qui crée un effet d'irréalité comparable à celui qui apparaît dans *La Promesse de l'aube*.

Dans les deux cas, recourir à l'humour ou au farfelu permet de mettre à distance la geste héroïque. Ce choix a également un autre sens pour Gary. Si, avec l'autodérision, il « enterre [...] la légende dans une entreprise de démythification²²⁹ », pour reprendre les mots de Catonné, il cherche avant tout à montrer qu'il n'a pas été à la hauteur des espoirs que sa mère avait placés en lui :

Je tiens donc à le dire clairement : je n'ai rien fait. Rien, surtout, lorsqu'on pense à l'espoir et à la confiance de la vieille femme qui m'attendait. Je me suis débattu. Je ne me suis pas vraiment battu²³⁰.

Le jeu de mots fondé sur la dérivation du verbe *se battre* connote la médiocrité de l'action et renforce la portée sémantique de *rien*, répété pour souligner l'échec d'un fils indigne des ambitions de sa mère. Toujours en retard sur les événements, il insiste sur les obstacles qui l'ont empêché de réaliser les prophéties maternelles, interdisant ainsi au lecteur de considérer qu'il s'est comporté en héros sous prétexte qu'il a été décoré et reconnu après la guerre pour son engagement. Dans ce contexte, l'humour picaresque invite à réévaluer la hiérarchie des actions humaines. Si l'engagement résistant peut être tourné en dérision, c'est qu'il n'est pas la valeur ultime, comme le révèlent certaines histoires insérées dans le texte. Interrompant le récit guerrier, le chapitre consacré à l'amour tragique de Gary pour une jeune lépreuse en Afrique fait primer la dimension

²²⁴ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 92.

²²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²²⁸ Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman. Genèse de « Non » d'André Malraux*, *op. cit.*, p. 218.

²²⁹ Jean-Marie Catonné, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », *art. cit.*, p. 86.

²³⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 357.

morale. Julien Roumette interprète cette réécriture profane de l'épisode du baiser au lépreux comme un moyen de rappeler les valeurs au fondement du combat de l'écrivain, l'amour et la pitié, de sorte que la scène édifiante confère à l'œuvre une dimension éthique qui subordonne l'héroïsme et la bravoure militaire à des valeurs plus essentielles²³¹. Il en va de même lorsque Gary évoque en détail la maladie de sa mère, alors qu'il tait les persécutions antisémites qu'elle aurait pu subir. Roumette y voit deux explications historiques : d'une part, Mina Kacew étant morte en février 1941, son fils n'a pas eu à redouter qu'elle subisse les lois les plus dures édictées à partir de 1942 ; d'autre part, Nice était occupée par les Italiens, qui n'accordaient pas la priorité à la traque des Juifs. Mais c'est une raison morale que le critique retient encore une fois pour interpréter la place faite à la maladie. Outre que Gary n'entend pas assigner sa mère à une identité en insistant sur « les circonstances historiques particulières de la persécution d'une communauté », l'auteur « met l'accent sur ce qui est le lot commun de l'humanité – la maladie, le vieillissement »²³². C'est pourquoi il célèbre bien plus sa victoire contre la fièvre typhoïde contractée pendant la guerre que la blessure qu'il reçut en mission. Le fait que le triomphe contre la maladie éclipse le triomphe guerrier témoigne de sa volonté de conférer au récit une dimension universelle. Comme l'écrit Roumette, ses « batailles sont avant tout existentielles²³³ » : démythifiée, la gloire militaire est vaine au regard de ce qui menace la vie humaine en tout temps et en tout lieu. La seule lutte qui vaille est celle qui vise tout ce qui constitue la misère de l'homme. Le combat est donc éthique avant tout.

Comme chez Gary, les récits de guerre de Kessel et de Malraux ont pour enjeu de dépasser le conflit patriotique ou idéologique pour opérer ce que Roumette appelle « un glissement [...] vers la condition humaine²³⁴ ». Il s'agit toujours en effet dans les œuvres du corpus de confronter la misère et la grandeur de l'homme, d'opposer à la mort et à la faiblesse humaine des valeurs qui donnent du sens à l'existence dans une époque meurtrière. Démythifié et raconté sans manichéisme, le combat pose les questions morales qui régissent l'action en temps de guerre. Si les trois écrivains insistent autant sur tout ce qui peut faire déchoir l'homme, c'est pour mettre en valeur par contraste tout ce par quoi il peut s'élever aussi.

²³¹ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 225-226.

²³² *Ibid.*, p. 228.

²³³ *Ibid.*, p. 229.

²³⁴ *Ibid.*

2. Grandeur de l'homme

2.1. La fraternité

Chez Kessel et chez Malraux, le combat est fondateur parce qu'il révèle ce qu'il y a de meilleur en l'homme. Tous deux célèbrent la fraternité qu'ils ont découverte au contact de leurs camarades d'escadrille. C'est elle qui, en forgeant des amitiés viriles, les a aidés à supporter le caractère meurtrier de la guerre. Gary au contraire se méfie de la fraternité combattante, qu'il considère comme une valeur ambivalente, précisément parce qu'elle est indissociable de la mort qu'on donne au combat.

L'Équipage est un hommage à la camaraderie. Le roman montre comment un jeune observateur trouve sa place dans une escadrille et comment il forme un tandem fusionnel avec son pilote. L'intégration d'Herbillon repose sur un bizutage bienveillant destiné à faire entrer le jeune homme dans la communauté des aviateurs. Constamment ramené à son statut de cadet – on l'appelle tantôt « l'aspirant », tantôt « le bleu »²³⁵ –, il est initié aux coutumes de l'escadrille : on l'installe au bar du mess pour servir les officiers, on lui apprend le quadrille de l'escadrille et on lui fait lire le menu. Tout ce cérémonial est décrit comme une danse endiablée : au bar, Herbillon est « [b]ousculé, étourdi, heureux de cette familiarité naissante » ; pendant le quadrille, il est « emporté dans une ronde sauvage et grossièrement rythmée », et à table il essuie un « orage de moqueries » qui le rend « fier et joyeux » car c'est là « le premier lien avec ce groupe d'hommes unis et auquel il [veut] tant appartenir »²³⁶. Avant même de se manifester au combat, la fraternité naît d'une communion physique et verbale, dans la mesure où l'aspirant fait corps, littéralement, avec ses frères d'armes, qui l'emportent dans un tourbillon de gestes et de mots pour qu'il se fonde dans le groupe qu'ils forment.

Dès lors, il est logique que la fraternité se caractérise en vol par une entente muette entre les deux membres de l'équipage. Sentant « en même temps, sans la voir et par une singulière divination, l'approche de l'ennemi », Herbillon et Maury comprennent « ce que [leurs] camarades entend[ent] par *équipage* » : non pas deux hommes chargés des mêmes missions, mais « une entité morale, une cellule à deux cœurs, deux instincts que gouvern[e] un rythme pareil »²³⁷, si bien qu'un échange de regards leur suffit pour décider s'il faut poursuivre le combat ou s'il faut achever une mission. Mise à mal par l'intrigue amoureuse – l'épouse de Maury est la maîtresse d'Herbillon –, cette communion résiste finalement à tout. L'*excipit* du roman, qui voit le mari pardonner à son rival juste avant que celui-ci succombe à ses blessures, place la

²³⁵ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 40.

²³⁶ *Ibid.*, p. 40-41.

²³⁷ *Ibid.*, p. 92-93. C'est lui qui souligne.

fraternité au-dessus de l'amour et de la jalousie. Herbillon s'est éloigné de sa maîtresse par amitié pour Maury et celui-ci est plus attaché à son défunt ami qu'à son épouse parce qu'elle est exclue de la chevalerie guerrière. Dans *L'Équipage*, la femme apparaît comme une entrave à l'amitié virile, seule valeur qui fasse éprouver à l'homme les rigueurs et les beautés de la vie selon l'écrivain.

C'est également la leçon d'*Une Balle perdue* : Alejandro comprend à la fin du récit qu'il s'est trompé en parant l'étrangère de toutes les vertus alors qu'elle ne vaut pas le camarade inconnu et invisible dont il suit l'action sur les toits de Barcelone. Quant aux deux femmes présentes dans les romans de Kessel portant sur la Seconde Guerre mondiale, Mathilde dans *L'Armée des ombres* et Berthe dans *Le Bataillon du ciel*, elles se comportent comme des hommes puisqu'elles sont, comme eux, des combattantes. Leur féminité est ainsi effacée au profit de leur lutte contre l'occupant. Pour ne pas être importune, la femme doit donc trouver sa place dans la fraternité virile.

Cette fraternité virile chère à Kessel, Malraux la représente lui aussi comme une forme supérieure de l'amour, la seule qui soit à la mesure du destin tragique de l'homme. Les femmes n'ayant pas leur place dans *L'Espoir*, c'est l'amour pour les camarades qui prime. Comme chez Kessel – ou chez Saint-Exupéry, pour qui, à l'heure du danger, « on s'épaulé l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté. On s'élargit par la découverte d'autres consciences²³⁸ » –, les aviateurs de *L'Espoir* surmontent leurs défaillances en pensant à leurs compagnons d'armes. Alors qu'il était prêt à laisser son avion s'abîmer en mer parce qu'il n'avait plus la force de le redresser à cause de son bras droit blessé, Sembrano renonce à le faire quand il voit « le visage de Pol inquiet, couvert de sang, mais toujours apparemment joyeux [et animé d'un grand] désir de vie²³⁹ ». Il trouve alors la ressource pour cabrer l'appareil en utilisant ses pieds et son bras gauche, sauvant ainsi la vie à tous les hommes à bord. Kessel avait composé une scène similaire à la fin de *L'Équipage* où Maury blessé fond sur un avion allemand pour perdre Herbillon avec lui, avant de s'en détourner lorsqu'il se souvient que Jean a été le seul à vouloir faire équipage avec lui. Cela ne sauve pas le jeune homme, mais la fraternité de l'escadrille prévaut sur la rivalité amoureuse.

Toujours présente au combat, la fraternité « accompagne [...] fidèlement la mort²⁴⁰ », comme l'écrit Malraux dans *Lazare*. Elle a donc partie liée avec la défaite et la douleur, comme le montre la scène au cours de laquelle les aviateurs blessés après le naufrage de l'avion piloté par Sembrano arrivent dans un hôpital où ne restent plus que

²³⁸ Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, op. cit., p. 45.

²³⁹ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 367.

²⁴⁰ André Malraux, *Lazare*, op. cit., p. 857.

trois « intransportables²⁴¹ » qui attendent l'arrivée des fascistes un revolver à la main. En voyant entrer Pol, Sembrano et les autres, « qui n'[ont] plus que le visage de la douleur », tous trois sont heureux de constater que « la salle s'empli[t] de la fraternité des naufragés »²⁴². Le danger, la douleur, la défaite et le deuil unissent les combattants tout au long du roman et la fraternité s'élargit même à la fin à la foule de paysans venue secourir les aviateurs blessés après le bombardement de Teruel et la chute d'un autre avion. C'est également ce que note Kessel dans "L'avertissement inutile". À l'occasion d'un transfert de soldats de Barcelone à Madrid, il admire la « fraternité simple et profonde unissa[n]t ces jeunes hommes [ainsi que l']amitié vivante [qui] les li[e] aux habitants²⁴³ » et, au moment d'évoquer la dissolution des Brigades internationales, il célèbre « la chaleur fraternelle dans le dévouement et le péril²⁴⁴ » que les volontaires sont contraints d'abandonner.

C'est donc une véritable communion qui unit le camp républicain, au mépris des différences de classe ou des appartenances politiques. À cet égard, Maurice Rieuneau écrit que, dans *L'Espoir*, « la fraternité combattante devient la valeur fondamentale qui envahit tout et *tient lieu d'idéologie*²⁴⁵ ». Malraux le dit autrement dans *Lazare* : « La fraternité du combat est rigoureusement communion²⁴⁶. » C'est elle en effet qui aplanit les dissensions idéologiques qui avaient cours avant la guerre d'Espagne. Dès le début du roman, les désaccords passés sont balayés par une entente nouvelle, si bien que les factions naguère rivales – « libéraux, hommes de l'U.G.T. et de la C.N.T., anarchistes, républicains, syndicalistes, socialistes²⁴⁷ », communistes et catholiques – font désormais cause commune dans une « étrange fraternité »²⁴⁸. Si Malraux insiste tant sur cet œcuménisme étonnant en passant sous silence les menées des communistes staliniens, c'est parce qu'il prône l'efficacité, qui ne peut advenir que si les combattants sont unis²⁴⁹. Pour lui, la fraternité et l'efficacité vont de pair : de leur combinaison dépend la victoire car la communion fraternelle soutient l'organisation technique de l'armée et lui donne un supplément d'âme qui distingue les républicains des franquistes, dans la mesure où ces derniers ne recherchent que l'efficacité. Considérer l'action à l'aune de la

²⁴¹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 374.

²⁴² *Ibid.*, p. 375.

²⁴³ Joseph Kessel, « Le chemin de Madrid », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 38.

²⁴⁴ Joseph Kessel, « Les combattants sans patrie », dans "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 32.

²⁴⁵ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 521. C'est lui qui souligne.

²⁴⁶ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 870.

²⁴⁷ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁹ Voir ci-dessous « Trouver des arrangements avec la vérité historique », p. 195-197.

fraternité permet donc de donner au combat républicain la dimension morale qui en fait toute la grandeur et de mettre en valeur la noblesse de ceux qui le mènent.

C'est d'ailleurs ce qui prévaut pour Kessel et pour Malraux quelle que soit la lutte engagée. Pour eux, « le combat, [...] c'est la plus grande fraternité²⁵⁰ », comme le dit un personnage de « *Non* » pour expliquer son entrée dans la Résistance. C'est ce que montrent les deux écrivains quand ils décrivent les maquis. Dans *L'Armée des ombres*, l'enseignement du fonctionnement des mitraillettes anglaises dans des lieux isolés suffit à lier l'instructeur à ses élèves alors même qu'aucun d'eux ne se connaît et que chacun utilise un faux nom : « Ils s'aimaient pourtant d'une tendresse et d'une confiance sans égales²⁵¹. » La nécessaire atmosphère de secret qui préside à ces échanges n'entrave pas la communion qui unit tous ces hommes, au contraire. Le lexique amoureux montre l'attachement indéfectible que produit le combat clandestin. Ce lien explique, pour Malraux qui raconte la « belle et grande histoire [...] du chemin des morts de cette fraternité²⁵² » dans le discours de Durestal, que les Alsaciens venus libérer la Dordogne aient été accompagnés sur la route de Strasbourg par leurs camarades périgourdins. Valeur cardinale, la fraternité est plus précieuse encore face à la mort car elle permet à chacun d'appréhender ce qui donne son prix à la condition humaine.

C'est la raison pour laquelle Kessel et Malraux y reviennent si souvent, en la mettant en balance avec la mort. L'antimémorialiste va même jusqu'à compiler les scènes qu'il a vécues et celles qu'il a écrites sur le thème de la fraternité. À l'image de ce qu'il entreprend en racontant ses détentions successives dans *Antimémoires* – « Mes prisons commencent dans un champ²⁵³ » –, il livre dans *Lazare*, après *ses hôpitaux*²⁵⁴ et *ses presque trépas*²⁵⁵, ce que l'on pourrait appeler *ses fraternités* : souvenirs de civils soutenant les soldats républicains transposés dans *L'Espoir*, sacrifice de Katow donnant sa capsule de cyanure à son codétenu dans *La Condition humaine*, aumône de la femme offrant du pain aux prisonniers du camp dans *Les Noyers de l'Altenburg*, souvenirs de maquisards arrêtés et de civils complices de la Résistance transposés dans *Antimémoires*

²⁵⁰ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 78.

²⁵¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 77.

²⁵² André Malraux, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 608.

²⁵³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 159.

²⁵⁴ « ... Hôpital militaire de Madrid aux premiers jours de la révolution, cave où la lumière d'aquarium venue des soupiraux encombrés de fougères plombait les faces du Greco des miliciens amputés ; en 1945, salles préparées pour nos combattants de l'Ill et du Rhin atteints jusqu'à la ceinture de gelures B au sortir du fleuve (et qu'allait sauver le docteur Jacob grâce au sérum de Leriche conservé à Strasbourg). Tant d'hôpitaux d'Alsace et le sang partout, le sang qu'on ne voit pas ici [à la Salpêtrière]... » (André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 821).

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 822. Voir ci-dessus « La mort », p. 471-472.

et dans « *Non* », sauvetage de soldats russes par leurs ennemis allemands après l'attaque au gaz sur la Vistule dans *Les Noyers de l'Altenburg*²⁵⁶.

Évoquant la reprise de ce dernier épisode dès la première page de *Lazare*, Malraux affirme y chercher « la région cruciale de l'âme, où le Mal absolu s'oppose à la fraternité²⁵⁷ » car cette scène incarne à la fois ce que l'être humain peut inventer de pire et ce qu'il peut accomplir de meilleur. D'un côté, l'attaque au gaz est une ignominie décrite comme une dévastation sans précédent de la nature : la clairière qui jouxte la Vistule est ravagée, sa végétation et les animaux qui y vivaient sont décimés, les chevaux de combat sont morts asphyxiés et l'odeur du gaz nauséabonde et entêtante accompagne la vision d'horreur des soldats russes agonisants ou morts, la panique dans les yeux et le corps crispé. De l'autre, la façon dont les Allemands se précipitent au secours de leurs ennemis pour les porter jusqu'aux ambulances susceptibles de les soigner révèle « une fraternité maladroite et poignante²⁵⁸ » que le narrateur appelle aussi « l'assaut de la pitié²⁵⁹ » et qu'il oppose à l'« Esprit du Mal [qui est selon lui] plus fort encore que la mort²⁶⁰ ». Pour Malraux, la seule réponse à cette manifestation du Mal absolu, qui dévoie la guerre et la transforme en charnier, c'est la fraternité car elle témoigne de l'espoir, de la pitié et de la pulsion de vie qui animent l'être humain, même lorsque celui-ci est plongé dans le chaos, de sorte que, par cette communion, il « refuse la fatalité de la condition humaine²⁶¹ », comme l'écrit Mamadou Abdoulaye Ly. Cette révolte contre les limites de la nature humaine témoigne d'autant plus de la grandeur de l'homme qu'elle s'exprime au nom de l'humanité entière, puisqu'elle est entreprise au bénéfice d'un ennemi en lequel on ne voit plus qu'un semblable. Le geste est donc un double refus qui ne s'exerce pas seulement à l'encontre de la mort, mais qui vise aussi à s'affranchir des contingences nationalistes ayant engendré le recours au Mal qui menace l'humanité. Malraux en donne un autre exemple au début des *Noyers de l'Altenburg* lorsque le narrateur, qui fait partie des prisonniers de guerre français rassemblés autour de la cathédrale de Chartres, entend deux de ses gardiens parler de la cathédrale de Bamberg, « *la Chartres allemande...* », ce qui lui fait penser à la « *part fraternelle* »²⁶² qui unit Allemands et Français, au mépris du conflit en cours entre les deux peuples.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 858-871.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 788.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 732.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 737.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 736.

²⁶¹ Mamadou Abdoulaye Ly, « En mourant en écrivant : *Lazare* d'André Malraux » [en ligne], *Amitiés internationales André Malraux*, [mis en ligne le 09/09/2013], [consulté le 02/08/2014]. URL : <http://www.andremalraux.com/?p=1789>.

²⁶² André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 622. C'est lui qui souligne.

Cette leçon, Gary l'a si bien comprise que la fraternité ne s'exerce dans son œuvre qu'entre ennemis. Elle est seulement suggérée dans *Éducation européenne*, à la faveur d'une opposition entre le patriotisme et le nationalisme : « Le patriotisme, c'est l'amour des siens. Le nationalisme, c'est la haine des autres. [...] Il y a une grande fraternité qui se prépare dans le monde²⁶³ ». Dès son premier roman, Gary prône une éducation humaniste fondée sur la fraternité qui dépasse les frontières. Janek apprend en effet ce que le romancier n'écrit pas encore mais qui transparait au croisement des deux définitions qu'il donne : la fraternité, c'est l'amour des autres. Le jeune homme en fera l'expérience en découvrant la bonté et l'amitié de l'Allemand Augustus Schröder²⁶⁴. Parce qu'elle ne s'arrête pas, comme le patriotisme, aux membres d'un même clan, la fraternité garyenne a une dimension universelle. Dans *Les Racines du ciel*, les déportés français ne se cantonnent pas à une fraternité partisane et chauvine. Après l'épisode des hannetons, au cours duquel ils entreprennent de remettre sur leurs pattes les malheureux insectes tombés sur le dos alors qu'eux-mêmes sont harassés par leur journée de travail au camp, le pianiste Rotstein se joue en esprit une pièce de Bach. À l'un de ses camarades qui s'étonne du choix de ce compositeur, il répond qu'il le fait pour ne pas « laisser l'Allemagne éternellement sur le dos[, pour] l'aider à se retourner²⁶⁵ », dissociant ainsi le patrimoine culturel de ce pays des maîtres tyranniques qui l'ont mis sens dessus dessous. Puisque l'Allemagne a produit des génies universels comme Bach, elle est digne d'autant d'attention et de sollicitude que les hannetons qui se fourvoient mais qui ne méritent pas pour autant d'être condamnés à mort.

Contrairement à Kessel et au Malraux de *L'Espoir*, Gary ne célèbre pas la fraternité combattante car il lui préfère une fraternité plus noble. À la fin des *Racines du ciel*, Morel en fuite laisse son guide Youssef décider de son sort. Il a compris que le jeune homme avait été placé à ses côtés par Waïtari pour l'éliminer s'il mettait en péril le nationalisme africain, mais il lui fait confiance alors qu'il est à sa merci et qu'il a rompu avec le chef de guerre. Dans ce moment décisif, Youssef regarde Morel « avec amitié » et il choisit de « veiller sur lui comme le dernier sel de la terre »²⁶⁶, trahissant ainsi « la seule fraternité qu'il connût, celle de la Révolution nationale²⁶⁷ ». En rompant le lien qui l'unissait à ses frères d'armes, le jeune guide abandonne le nationalisme pour une fraternité universelle fondée sur une vision du monde humaniste. Pour Gary, tout individu n'appartient qu'à un seul camp, celui de l'espèce humaine, que la fraternité

²⁶³ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 246.

²⁶⁴ Voir ci-dessus « Une majorité d'anonymes stéréotypés », p. 445.

²⁶⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 488.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 492-493.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 474.

combattante ne peut que menacer dans son intégrité. C'est le sens qu'il faut donner aux déclarations de Ludo dans *Les Cerfs-volants* qui ne cesse de répéter qu'il ne déteste pas les Allemands car il a parfaitement conscience qu'il est trop simple de « réduire l'Allemagne à ses crimes et la France à ses héros » et qu'il existe « une fraternité bien différente de ces clichés radieux »²⁶⁸, une identité commune à l'opresseur et à l'opprimé qui exprime leur humanité à tous les deux²⁶⁹.

Gary va même plus loin dans *Les Cerfs-volants* en érigeant en valeur suprême la fraternité qui unit les rivaux que sont Ludo et Hans. Amoureux de Lila depuis l'enfance, les deux garçons se battaient car ils ne comprenaient pas que leur rivalité était en fait « une fraternité qui dev[ait] les unir²⁷⁰ », comme le regrettait alors la fillette. Ce rejet du combat au profit d'une fraternité effective s'exprime à deux reprises quand les deux jeunes gens sont devenus résistant et officier de l'armée allemande. C'est d'abord Hans qui sauve Ludo après l'incendie du manoir des Jars en se portant garant pour lui devant la Gestapo alors que l'adolescent l'a effectivement brûlé pour éviter qu'il soit occupé par les Allemands. C'est ensuite Ludo qui recueille Hans pour tenter de le faire passer en Espagne après son attentat manqué contre Hitler. Dans les deux scènes, la fraternité unissant les rivaux amoureux a pour origine leur fidélité à Lila. Contrairement à la fraternité représentée dans *L'Équipage*, où l'union entre Maury et Herbillon finit par être scellée au détriment de Denise/Hélène, Gary montre deux rivaux liés non pas en dépit de la femme qui les sépare mais précisément par cet amour même qui les sépare. Ludo comprend qu'en le défendant Hans préserve leur « commune mémoire²⁷¹ » et lui-même porte assistance à Hans parce qu'il est convaincu, comme le lui dit le général von Tiele venu le trouver sur le conseil de Lila, qu'il y a « dans l'expression "aimer la même femme" quelque chose que l'on pourrait appeler [...] une fraternité²⁷² ». Alors que les deux personnages auraient toutes les raisons de se haïr et de se combattre, tous deux surmontent leur antagonisme politique et amoureux pour se montrer dignes de Lila. C'est même parce que chacun est fidèle à la jeune femme que tous deux agissent ainsi. C'est là une conception extrême de la fraternité, tenue pour une marque d'amour qui transcende l'objet même de l'amour pour se porter aussi sur ce qui peut l'entraver : Hans secourt Ludo par fidélité pour Lila et Ludo en fait de même pour lui, comme si chacun sauvait en réalité une part de Lila en sauvant son rival. C'est bien la preuve que,

²⁶⁸ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 269.

²⁶⁹ Voir ci-dessus « Par-delà le bien et le mal », p. 485-490.

²⁷⁰ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 63.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 193.

²⁷² *Ibid.*, p. 292.

pour Gary, la fraternité c'est l'amour des autres et qu'à ce titre on ne saurait la trouver dans le combat.

L'écrivain l'illustre encore avec deux scènes qui se répondent. Dans la première, Ludo et Lila sont épargnés par un commandant de char allemand qui ne leur tire pas dessus alors qu'il est en pleine débâcle à cause du débarquement allié. Il leur adresse même à deux reprises « un petit signe amical » que le couple n'arrive pas à interpréter mais qui ressemble « à une haute fidélité »²⁷³ à des valeurs humanistes. Dans la seconde scène, racontée immédiatement après cet épisode, les deux amoureux voient un soldat allemand grièvement blessé agoniser le dos contre un arbre. Ludo reconnaît sur son visage l'expression de la souffrance qu'il a déjà vue sur celui d'un camarade torturé à mort par la Gestapo. Ne parvenant pas à haïr le moribond, il prend son Mauser et l'arme sous ses yeux puis, à son signal, l'achève de deux balles dans le cœur. C'est, dit Ludo, « [s]on premier geste de fraternité franco-allemande²⁷⁴ ». Sensible à la souffrance du soldat en dépit de son uniforme comme le commandant de char a été touché par l'amour des jeunes gens qui se tenaient par la main, Ludo agit avec humanité. Gary compose ces deux scènes en miroir pour montrer que la fraternité ne connaît ni frontières ni patrie et qu'elle a moins de prix pour lutter contre un ennemi commun que pour épargner des amoureux ou pour achever un blessé.

Cette conception humaniste et universelle de la fraternité qui transparaît dans *Les Noyers de l'Altenburg* et dans *Les Cerfs-volants* est absente de la partie de l'œuvre de Kessel consacrée à la guerre. *Le Bataillon du ciel* comporte même une scène exactement inverse quand deux parachutistes français qui viennent de découvrir les corps de leurs camarades pendus et énucléés se vengent sur deux de leurs homologues allemands qu'ils attaquent à la grenade. Au moment de les dépouiller de leurs armes, ils constatent qu'ils sont encore en vie. L'attitude de chacun des deux libérateurs est alors dépourvue de toute humanité : le premier s'apprête à achever son ennemi d'un coup de talon « pour lui écraser la figure », mais son compagnon l'arrête « avec un sourire cruel » au prétexte que l'agonie donnera le temps au mourant de « réfléchir »²⁷⁵. Non seulement le geste avorté n'a pas la dignité de celui de Ludo puisqu'il est violent et dégradant, mais la raison donnée pour le suspendre n'est qu'un raffinement de cruauté absurde, dans la mesure où les deux parachutistes allemands n'ont aucun indice qui leur permette de comprendre l'attaque qu'ils ont subie. À la pitié prônée par Gary et par Malraux, Kessel oppose ici la cruauté et la vengeance parce qu'il prend uniquement en

²⁷³ *Ibid.*, p. 346.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 347.

²⁷⁵ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 159.

compte le point de vue français qui interdit de voir, comme le fait Saint-Luc dans *L'Armée des ombres*²⁷⁶, les Allemands autrement que comme des ennemis à exterminer.

La vision universaliste de Gary le conduit à dénoncer les dérives de la fraternité combattante ainsi conçue, ce qui le distingue de Kessel et de Malraux. Bien qu'il ait lui-même fait l'expérience de l'amitié et de la solidarité entre soldats, au point de revendiquer fièrement toute sa vie son appartenance aux Français libres, la guerre et l'après-guerre l'ont mis en garde contre les exactions commises au nom de la fraternité par les membres d'un parti, d'une armée ou d'une nation. Parce qu'il se méfie du danger qu'il y a à souder une communauté humaine dans la haine de l'autre et dans le massacre, il ne loue la fraternité que lorsqu'elle s'exerce entre ennemis. Dans toutes les autres occasions, cette valeur lui paraît pervertie car elle repose sur le recours à la violence. Dans *Les Couleurs du jour*, le double de l'écrivain, Rainier, affirme qu'« il est temps de ne plus chercher la pureté dans le viol et la camaraderie dans la mort²⁷⁷ ». En associant des valeurs fondées sur la prise en compte de l'autre dans le respect de la personne humaine à des actions dénuées de toute humanité, Gary montre que la fraternité combattante est dépourvue de noblesse morale. C'est pourquoi, dans *Chien blanc*, il condamne cette fraternité qui « s'épanouit » dans les unités de combat, où les différences entre Gaulois, Algériens, Juifs, Noirs et Grecs s'effacent pour ne plus laisser « que des frères tueurs et tués »²⁷⁸. Gary regrette que, au nom de la fraternité, l'esprit de corps transforme les hommes en machines à tuer ou en chair à canon. Bien plus, il voit dans la fraternité une fatalité, une façon de faire assumer à l'humanité entière les actions les plus inhumaines, ce qu'il glose avec amertume : « "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 secours²⁷⁹. » Compte tenu de sa conception, fondée sur la réversibilité, de ce qui est humain et de ce qui est inhumain, Gary considère la fraternité comme une valeur ambivalente qui peut tout aussi bien justifier un comportement abject que ternir une noble cause. C'est ce qu'il exprime par une formule frappante dans *Les Cerfs-volants*, quand Ludo constate qu'il connaît tous les épurateurs qui ont tondu Lila et qu'aucun d'eux n'est un monstre : « La fraternité a parfois une drôle de sale gueule²⁸⁰ ». Le jeune homme accepte difficilement que ces visages familiers en lesquels il se reconnaît depuis l'enfance se muent en mines patibulaires sous l'effet de l'exaltation produite par l'action

²⁷⁶ Voir ci-dessus « Par-delà le bien et le mal », p. 486-488.

²⁷⁷ Romain Gary, *Les Couleurs du jour*, Paris, Gallimard, 1952, p. 159.

²⁷⁸ Romain Gary, *Chien blanc*, *op. cit.*, p. 95.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁰ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 357

collective. Puisque l'inhumain fait partie de l'humain, Ludo doit se résoudre à se sentir le frère d'individus dont l'attitude n'a rien de fraternel.

C'est dans *La Danse de Gengis Cohn* que la condamnation désabusée de la fraternité va le plus loin parce que Gary présente les conséquences les plus néfastes d'une fraternité combattante universelle. Dans la première partie du roman, Cohn redoute d'être intégré à la confrérie humaine après en avoir été écarté pendant deux millénaires : « Je crains le pire : je crains la fraternité²⁸¹ ». Cette peur tient au fait que, si le Juif abandonne son statut d'opprimé, il passe dans le camp des oppresseurs, celui des croisés, des conquérants et des dictateurs. Il préfère rester un paria pour ne pas avoir à assumer les exactions commises par les bourreaux²⁸². Une telle situation conduirait en outre à oublier les persécutions subies par les Juifs au cours de l'histoire, à envisager par exemple « des nazis qui ne seraient pas antisémites²⁸³ ». Gary montre ainsi que cette fraternité pervertie conduit à l'inversion des valeurs, puisque l'antisémitisme des nazis est au fondement du génocide juif. En montrant la dérive qui consisterait pour les Juifs à rallier le camp des bourreaux, le romancier vise sans doute aussi la politique de colonisation qu'Israël commence à mener au moment où il écrit, car la volonté de puissance qui anime les dirigeants du jeune État dévoie l'idéal de ses fondateurs.

Dans la troisième partie du roman, intitulée « La tentation de Gengis Cohn », le *dibbuk* est prié d'accepter la fraternité qui le placerait du côté des bourreaux. Cohn commence par ressentir comme une menace la tolérance nouvelle qu'on lui témoigne et il voit dans la disparition des persécutions à son endroit un danger plus grave encore. Invité à « [se] laisser *fraterniser* », il refuse de « [se] laisser recruter » : « [e]xécuté, passe encore, mais [pas] exécutant²⁸⁴ ! » La perversion de la notion de fraternité est sensible dans l'emploi du verbe *fraterniser* dont la construction transitive inédite implique un dévoiement du sens du mot. L'individu qui *se laisse fraterniser* est en réalité intégré dans un collectif dont il partage les caractéristiques en perdant les siennes propres : dans le cas présent, Cohn ne serait plus assassiné mais assassin. Il rejette donc l'idée d'être un homme à part entière, ce qu'on lui a dénié pendant des siècles, parce que cela reviendrait à rendre les Juifs « responsables de [leur] propre extermination²⁸⁵ ». Ce n'est pas là une vaine provocation de la part de Gary mais une mise en garde contre l'oubli après la décision de Vatican II de proclamer que les Juifs ne sont plus le peuple déicide et une réponse à la falsification historique menée par Jean-François Steiner dans

²⁸¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 97.

²⁸² Voir ci-dessus « Le mélange des temporalités », p. 339-340.

²⁸³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 146. C'est lui qui souligne.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 300. C'est lui qui souligne.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 301.

*Treblinka*²⁸⁶. Le romancier craint qu’effacer le péché originel prêté aux Juifs revienne à effacer du même coup les pogromes qui leur ont été infligés à ce titre et il s’insurge contre les dérives négationnistes entraînées par les affirmations de Steiner selon lesquelles les Juifs ont été complices de leur extermination car elles sont un appel à voir l’histoire se répéter. Voilà pourquoi Cohn interprète « toutes ces mains fraternelles qui se tendent vers [lui] » comme une marque d’antisémitisme. Il s’agit de nier le statut de victime des Juifs pour lui préférer celui de bourreau – « On veut me mettre Auschwitz et Hiroshima sur le dos »²⁸⁷, déplore Cohn –, ce qui est encore une manière de les déprécier, tout en les rendant responsables d’un crime qu’ils ont subi et d’un autre auquel ils sont étrangers.

La tentation à laquelle il est soumis est présentée par le *dibbuk* comme un jeu de dupes : poursuivi par Schatz, par une foule en délire et même par un bouc, « [il met] les mains sur [s]es fesses [car il] refuse de [s]e laisser fraterniser²⁸⁸ ». Le sous-entendu graveleux est clair : céder à la tentation de la fraternité dans ces conditions reviendrait à « se faire rouler²⁸⁹ », à l’avoir « *in the baba*²⁹⁰ », comme dit encore Cohn, car il faudrait aller au Vietnam, en Chine et en Algérie, c’est-à-dire servir dans les armées coloniales qui mènent des guerres sales au moment où le roman est écrit ou bien participer à la très meurtrière Révolution culturelle chinoise. Lorsqu’il voit Schatz en tenue de SS hurler à la tête de ses troupes en uniforme rassemblées sous la bannière nazie « *Sieg-Heil ! Les-Juifs-avec-nous !* », Cohn « exige [le retour de] Hitler [car celui-ci] ne permettra[it] pas ça²⁹¹ ». Il en appelle ainsi à la restauration des valeurs et à la restitution de la vérité historique : des nazis antisémites et exterminateurs sous la férule du Führer d’un côté et des Juifs exécutés mais pas exécutants de l’autre. Submergé par la masse, Cohn est toutefois contraint de se laisser faire : il trouve alors une place entre Staline et Simon de Montfort et il prend sa part de responsabilité dans l’invention de l’esclavage et dans l’exécution de Louis XVI. Dans un dernier sursaut, il hurle indigné : « La France aux Français ! », mais il ne peut s’arracher aux mains fraternelles sous lesquelles il ploie. Il se résigne donc : « Il n’y a pas moyen de fuir : c’est la fraternité »²⁹². Toute cette présentation de la fraternité comme une fatalité repose sur une inversion des valeurs destinée à montrer le caractère ambigu de la notion à laquelle Cohn refuse d’abord de se soumettre. Puisque les Juifs sont amenés à être dans le camp de leurs bourreaux

²⁸⁶ Voir ci-dessus « Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents “historiques” », p. 99-100.

²⁸⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 301.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 303.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 304.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 306.

²⁹² *Ibid.*, p. 307.

antisémites, il est naturel que le *dibbuk* entonne un slogan nationaliste et xénophobe pour se défendre, comme il invoque Hitler. Mais, en scandant « La France aux Français ! », il rejette ce qu’incarnent les patriotes qui ont inventé cette phrase et les crimes racistes qu’ils ont commis en son nom. Le retournement des valeurs est tel – il se fait à deux niveaux : le Juif intègre le camp des bourreaux mais il détourne un slogan pour lui faire dire le contraire de ce qu’il signifie – que Cohn est prisonnier d’une dialectique absurde qui le force à s’excuser auprès de l’ancien nazi pour les exactions que celui-ci lui a infligées et qui lui sont désormais imputées : la révolte du ghetto de Varsovie, *Les Protocoles des Sages de Sion* et même le règne de Hitler dont Schatz reproche à Cohn que l’Allemagne « souffr[e] encore²⁹³ ». Gary pousse la logique à son terme : la fraternité entre Juifs et nazis ayant pour conséquence de rendre les premiers responsables de la folie génocidaire des seconds, « c’est vraiment la fin du racisme [puisqu’ils] Noirs pourront enfin être antisémites [et] les Juifs pourront être nazis²⁹⁴ ». Autrement dit, la fraternité ainsi conçue abolit les frontières entre les victimes et les bourreaux, elle n’a plus rien de fraternel ou d’amical mais elle se manifeste toujours aux dépens des victimes.

Porteuse d’une dimension morale, la fraternité est diversement représentée dans le corpus. Signe incontestable de la grandeur de l’homme pour Kessel et pour Malraux qui voient en elle le lien unissant les hommes au combat, elle est ambivalente pour Gary qui la considère comme une menace quand elle est dévoyée et comme une marque d’humanité quand elle incarne l’amour d’autrui. Au prix d’une autre inversion des valeurs, les trois écrivains s’accordent en revanche à célébrer la folie puisqu’elle constitue pour eux l’éthique du combattant et du résistant.

2.2. La folie

Plusieurs types de folie sont représentés dans le corpus et ils sont diversement jugés par les auteurs. Si la folie des républicains et celle des résistants est primée, c’est parce qu’elle est construite en miroir inversé de la folie inquiétante des nazis qui, elle, est condamnée. Le même mot désigne ainsi deux engagements exactement opposés, suivant le contexte dans lequel il est employé et selon les connotations qui lui sont associées.

Le narrateur des *Mains du miracle* critique régulièrement les plus hauts dignitaires du Reich. Quand le *Reichsführer* expose à son médecin le projet de génocide

²⁹³ *Ibid.*, p. 329.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 338.

conçu par Hitler, Kersten redoute que « le demi-fou obéi[sse] au fou²⁹⁵ », puis, quand les nazis envisagent de faire sauter les camps d'extermination à l'approche des Alliés, Hitler lui-même est qualifié de « roi des fous²⁹⁶ » et de « fou enragé²⁹⁷ ». Le rapport hiérarchique entre Hitler et Himmler est marqué par la gradation contenue dans la première expression et par le titre suprême accordé au Führer dans la deuxième, tandis que le caractère dangereux et révoltant de leur entreprise est précisé par l'adjectif utilisé dans la troisième. Il s'agit à chaque fois d'un emploi métaphorique et hyperbolique du substantif *fou*, chargé en outre d'une connotation morale disqualifiante. Parce que Hitler et Himmler sont résolus à exterminer les Juifs en dépit de ce qu'il peut advenir du Reich, leur dessein n'a rien de raisonnable et il s'apparente à une lubie d'autant plus scandaleuse qu'elle est arbitraire et radicale. La dénonciation de la folie nazie est alors purement idéologique et elle porte la désapprobation de Kersten et celle de l'auteur, qui s'en dissocient sans équivoque.

Il n'en va plus de même lorsque le masseur a accès au dossier médical de Hitler. Il découvre à ce moment-là que l'homme qui donne ses ordres à Himmler et qui préside au sort de millions de personnes est atteint de « paralysie syphilitique progressive²⁹⁸ », c'est-à-dire d'« une terrible maladie mentale » qui implique une altération de son « jugement » et de ses « facultés critiques » à cause de ses « illusions délirantes » et de sa « mégalomanie », auxquelles s'ajoutent d'autres symptômes : « [I]es maux de tête, l'insomnie, la débilité musculaire, le tremblement des mains, la confusion du langage, les convulsions [et] la paralysie des membres »²⁹⁹. Le diagnostic ainsi posé par le médecin éclaire la nature des décisions politiques du Führer et la condamnation morale qu'elles engendrent : l'usage médical du terme *folie* justifie scientifiquement son emploi métaphorique et hyperbolique ainsi que le jugement moral qu'il induit. Hitler est donc fou à double titre, au sens médical et au sens moral, et les dignitaires nazis qui sont sous ses ordres apparaissent comme des demi-fous car, atteints d'une folie idéologique, ils acceptent de servir un malade mental. C'est pourquoi il faut combattre cette forme de folie.

Cette première acception repoussoir de la notion a un pendant plus complexe à appréhender chez Malraux. Dans un fragment de « *Non* », il note : « Shakespeare. Ne pas oublier les fous », parce qu'il entend composer « une scène où la Résistance

²⁹⁵ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 158 (Folio, p. 199).

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 201 (Folio, p. 256).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 275-276 (Folio, p. 354).

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 174 (Folio, p. 220).

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 178 (Folio, p. 225).

apparaisse, au sens shakespearien »³⁰⁰. Repris dans *Lazare*, ce passage, le plus abouti du projet de roman, donne une image inattendue des résistants. Berger rencontre successivement un colonel tellement obsédé par l'idée de « créer une revue de poésie, consacrée aux poètes de l'Armée » qu'il est qualifié de « dingo »³⁰¹, et Camaret, un héros des groupes francs rescapé de la torture allemande, qui l'interroge sur la mode féminine avant d'être gagné par un délire paranoïaque parce qu'il le prend pour un homme de la Gestapo³⁰². Entre ces deux rencontres, Berger voit son agente de liaison se faire arrêter, ce qui fait écrire à Jean-Louis Jeannelle que sa journée « se situe à un moment de vacance du pouvoir [car la] Résistance doit faire face à la désorganisation, aux arrestations mais aussi aux pressions internes qu'illustre la folie de Camaret³⁰³ ». Cette vacance où la folie s'exprime – celle qui frappe Lear plutôt que celle que feint Hamlet – est l'occasion pour Malraux de présenter deux discours de portée différente.

Les deux personnages que croise Berger, qui lui donnent l'impression de vivre au « temps des fous³⁰⁴ », n'ont en effet pas le même rôle ni la même importance. Le colonel féru de poésie, très rapidement évacué du récit, est une utilité qui permet à Berger d'échapper à l'arrestation, mais son propos, qui fait allusion à *Poètes casqués* et à *L'Honneur des poètes*, édités respectivement par Pierre Seghers et par Minuit, est discrédité. Avec cette figure, Malraux ne raille pas seulement le renouveau poétique des années de guerre, il vise Aragon en donnant à son colonel fou le nom de Lancelot – dont Jeannelle signale qu'il apparaît dans « C », un poème publié dans *Les Yeux d'Elsa* en 1942 où on lit : « Je suis ce chevalier qu'on dit de la charrette »³⁰⁵ –, comme pour signifier que la conception aragonienne de la poésie comme activité de contrebande est une folie vaine et présomptueuse.

La confrontation de Camaret à la folie shakespearienne est plus longuement développée et elle est abordée avec plus de sérieux. Le délire du personnage apparaît en effet comme une conséquence de la torture qu'il a subie dans les geôles de la Gestapo. Il est donc bien plus excusable que celui de Lancelot. Berger insiste à deux reprises sur les effets de la torture sur Camaret, qui en porte encore les stigmates : « Le bandeau de sa tête, et, sous la chemise ouverte, des pansements³⁰⁶. » À la manière du roi Lear qui, égaré dans la lande en proie à la tempête après la trahison de ses filles, déchire ses

³⁰⁰ André Malraux, « Non », *op. cit.*, p. 30.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 31, et *Lazare*, *op. cit.*, p. 864.

³⁰² *Ibid.*, p. 32-36, et *ibid.*, p. 864-868.

³⁰³ Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman. Genèse de « Non » d'André Malraux*, *op. cit.*, p. 229-230.

³⁰⁴ André Malraux, « Non », *op. cit.*, p. 35. Dans *Lazare*, la formule devient « le temps des extravagants » (*op. cit.*, p. 867).

³⁰⁵ Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman. Genèse de « Non » d'André Malraux*, *op. cit.*, p. 231.

³⁰⁶ André Malraux, « Non », *op. cit.*, p. 33, et *Lazare*, *op. cit.*, p. 865.

vêtements, le personnage de Malraux tout juste échappé des tenailles de ses bourreaux se présente à Berger dépenaillé, puis, à la façon dont le vieux roi pleure la mort de sa fille Cordélia, « il se prend la tête à deux mains [car] son visage n'est plus que celui de la souffrance³⁰⁷ ». L'effet pathétique ainsi produit implique que la condamnation éthique se porte non sur le fou mais sur les tortionnaires responsables de son égarement. Camaret est victime d'un sort qu'il n'a pas choisi mais auquel il n'a pas pu échapper, contrairement à Lear, qui a provoqué son malheur et celui de Cordélia en s'emportant contre elle et en se laissant abuser par ses sœurs. Le fou est donc valorisé, puisqu'il a agi en héros en s'engageant dans la Résistance, en survivant à la torture, en s'évadant et en reprenant ses fonctions dans la clandestinité.

L'état pathétique de Camaret n'appelle cependant pas uniquement l'admiration, dans la mesure où il illustre ce que Malraux, citant l'Évangile selon saint Jean, appelle « la dérision de la fraternité³⁰⁸ ». La formule, qui précède le salut ironique adressé au Christ en croix : « Salut, roi des Juifs³⁰⁹ ! », apparaît au tout début de la scène et les éditeurs de « *Non* » signalent que le romancier avait réécrit à la main, sous l'une de ses versions dactylographiées, la provocation dérisoire lancée par les soldats romains à Jésus. La folie de Lancelot et plus encore celle de Camaret mettent en évidence le contraste cher à Malraux entre la violence des combats humains et l'indifférence du cosmos. L'écrivain est très attaché en effet à montrer que, à l'échelle de la nature, les actions humaines, aussi héroïques ou aussi pathétiques qu'elles soient, n'ont qu'un caractère dérisoire. Il ne s'agit pas pour lui d'en contester la légitimité, mais d'en rappeler la portée limitée. C'est pourquoi la scène se clôt sur la silhouette de Camaret gesticulant à sa fenêtre dans la nuit éternelle indifférente à son délire, tandis que « le ciel [est] presque éclairé par la profusion d'étoiles qui brillaient dans la nuit de Salamine³¹⁰ ». Valeur cardinale pour Malraux, la fraternité – et la folie quand celle-ci lui est associée – s'inscrit dans une temporalité universelle qui la dépasse, mais son caractère dérisoire ne lui donne que plus de prix en raison de l'impératif éthique du combat qui la régit.

Dans *L'Espoir*, la folie préside à l'engagement des premiers défenseurs de la République. C'est par exemple la fougue inconséquente de jeunes gens qui se sacrifient au volant de deux Cadillac lancées à pleine vitesse contre les canons fascistes, en vain, avant que Puig, à leur exemple, parvienne à les prendre avec son véhicule équipé d'une

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 34, et *ibid.*, p. 866.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 30, et *ibid.*, p. 863.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 31 et 36, et *ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 36. Dans *Lazare*, la formule, plus neutre, devient : « Sous le ciel presque éclairé par la profusion d'étoiles » (*op. cit.*, p. 868).

mitrailleuse. Blessé à la tête, l'anarchiste est pansé par le Négus qui lui dit : « Comme ça, t'as un turban. T'es un Arabe, et puis ça va³¹¹ ! » Ce turban, qui ressemble au bandeau de Camaret, peut aussi être vu comme le bonnet du fou coiffant la tête du héros victorieux, comme le suggère une phrase de Garcia plus loin dans le roman : « Les premiers volontaires étaient tous un peu fous ou un peu héros. Les deux parfois³¹² ». En organisateur soucieux d'efficacité, Garcia désapprouve le radicalisme désordonné de ces premiers combattants, mais il ne peut s'empêcher de l'admirer. Le modalisateur *un peu* a une valeur hypocoristique et la quasi équivalence posée entre héroïsme et folie interdit de voir dans la présentation de ces actions fiévreuses une condamnation, Garcia souhaitant seulement discipliner cette ardeur débridée pour la rendre plus efficace.

Chez Kessel aussi, la folie est l'expression de l'impératif éthique du combat. Dans "Les francs-tireurs de Barcelone", les *desperados* n'acceptent pas « la défaite sage, la raisonnable capitulation³¹³ » et ils montent sur les toits de Barcelone quand l'insurrection est écrasée pour défendre une plus haute conception de la liberté et de l'honneur que celle qui avait guidé les apprentis révoltés. Animés du « feu véritable des insurrections », ces francs-tireurs « appellent l'admiration »³¹⁴ du reporter, qui loue leur refus de céder à la raison quand celle-ci n'est rien d'autre qu'un renoncement. Par leur collocation avec des substantifs dépréciatifs, les adjectifs *sage* et *raisonnable* perdent la connotation positive qui leur est naturellement associée pour devenir synonymes de *lâche* et de *résigné*. Dans cette inflexion, il faut lire la condamnation morale de l'auteur qui, par contraste, célèbre la révolte impertinente et folle d'hommes prêts à risquer leur vie pour ne pas vivre en esclavage. C'est au fond la même rébellion que celle que les républicains et les résistants opposent à la force despotique des franquistes et des nazis.

Malraux projetait de faire de ce refus le titre de son roman sur la Résistance, lui qui a constamment exalté le *non* des insoumis, aussi bien celui de l'hôtelière de Gramat qui répond ce seul mot aux questions de l'occupant³¹⁵ que « le *Non* du premier jour³¹⁶ » assumé par le général de Gaulle. Héritiers de Prométhée, de Jeanne et d'Antigone, le chef de la France libre, les maquisards et tous les partisans de la Résistance ont agi librement, alors que « [l]'esclave dit toujours oui³¹⁷ ». Pour Malraux comme pour

³¹¹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 22.

³¹² *Ibid.*, p. 265.

³¹³ Joseph Kessel, « Les guérilleros », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 288.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 287-288.

³¹⁵ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 163, 168 et 350.

³¹⁶ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 949.

³¹⁷ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 958. La formule est reprise dans le "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 607.

Kessel – et pour René Char, qui refuse d’écrire des « poèmes d’acquiescement » pendant l’Occupation, conscient que « [l]’acquiescement éclaire le visage [mais que le] refus lui donne sa beauté »³¹⁸ –, la révolte est une marque de liberté, une saine folie qui discrédite la raisonnable acceptation parce qu’elle est chargée d’une dimension morale.

Quand il évoque l’arrivée au pouvoir du maréchal Pétain dans *L’Armée des ombres*, Kessel procède à la même inversion des valeurs que dans son reportage catalan en démontrant que la France n’est pas « le pays de la mesure et du juste milieu », comme le « calculaient » les conseillers du « vieillard »³¹⁹. Les circonstances historiques exceptionnelles imposées aux Français impliquent que la modération ne soit plus la marque de la sagesse, mais celle de la résignation qui conduit tout droit à la collaboration. Par conséquent, si la raison amène à renoncer à sa liberté, résister aux injonctions de Vichy apparaît comme une folie mais aussi comme la seule action éminemment libre. Gerbier se convainc donc qu’il faut écarter la raison des considérations justifiant l’action clandestine car, bien que le combat soit inégal et que les calculs soient défavorables à la Résistance, la lutte est moralement indispensable. Ce paradoxe sublime consistant à combattre alors que c’est matériellement vain est ce qui distingue les résistants des séides du Maréchal qui, eux, ne fondent leur action que sur des calculs raisonnables. Si elle reposait sur un décompte mathématique, la Résistance perdrait à la fois pratiquement, puisque l’ennemi est plus nombreux et plus fort, et moralement, puisque c’est son inefficacité qui fait le prix de sa révolte³²⁰.

C’est le même esprit qui anime les résistants mis en scène par Gary. Outre qu’il met lui aussi en balance les bénéfices matériels et moraux que les prisonniers peuvent en tirer³²¹, l’épisode de la femme imaginaire dans *Les Racines du ciel* oppose mesure et déraison à l’avantage de cette dernière. Alors que les détenus ont ordre de remettre la femme imaginaire au commandant du camp, deux attitudes s’affrontent : « les réalistes, les raisonnables, les habiles, les prudents – ceux qui sav[ent] s’arranger, qui [ont] les pieds bien sur la terre³²² » sont tentés de la livrer, mais Robert, qui a inventé cette fiction pour soutenir le moral de ses camarades et pour susciter un esprit d’insoumission, s’y refuse, provoquant la colère d’un cheminot communiste qui lui reproche d’être « complètement fou, [...] complètement piqué³²³ ». Cette fois encore, l’esprit de résistance est comparé à la folie parce qu’il est irréaliste et dangereux. Mais

³¹⁸ René Char, *Feuillets d’Hypnos*, op. cit., p. 37 et 29.

³¹⁹ Joseph Kessel, *L’Armée des ombres*, op. cit., p. 31.

³²⁰ Voir ci-dessus « Un combat incessant : élever l’homme pour l’édifier », p. 252.

³²¹ *Ibid.*, p. 252-253.

³²² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 208.

³²³ *Ibid.*, p. 210.

c'est bien lui qui indique la voie à suivre et qui met en échec la force brute des nazis qui ne peut le briser.

Ce thème structure l'œuvre de Gary, mais c'est dans *Les Cerfs-volants* qu'il est le plus longuement développé. Dans son ultime roman, l'écrivain associe étroitement la folie résistante à la question de la mémoire, de manière à exalter l'action clandestine et à conjurer l'oubli. Au cœur du récit, la mémoire est donc liée à une saine folie qui révèle le chamboulement des valeurs à l'œuvre pendant l'Occupation. Le rapport entre mémoire et folie est posé dès le deuxième chapitre, où il se double d'un lien héréditaire puisqu'Ambroise explique à son neveu alors âgé de dix ans que « les Fleury ont toujours eu une étonnante mémoire historique [et] qu'aucun des [leurs] n'a jamais rien oublié de ce qu'il a appris³²⁴ ». À ce stade du roman, la mémoire de Ludo porte indifféremment sur tout ce qu'il apprend, ce qui inquiète M. Herbier, son instituteur, pour qui il s'agit « d'une faculté qui n'est pas normale³²⁵ ». Progressivement, elle s'applique à ce que son oncle appelle la mémoire historique, cette mémoire qui valut à un Fleury d'être « fusillé sous la Commune [parce qu'il] se souvenait³²⁶ ». Interloqué par ce rapprochement entre la mémoire et l'engagement politique, l'instituteur le met sur le compte de la folie du vieil homme, surnommé « le facteur timbré³²⁷ », établissant ainsi le lien entre l'anormalité de la mémoire de la famille Fleury et l'excentricité de l'oncle qui menace de gagner le neveu.

Forgée par l'enseignement public obligatoire qui a appris aux Français la grandeur de la nation et leur a donné foi en les valeurs de la France éternelle, la mémoire des Fleury repose si bien sur l'apprentissage scolaire que Ludo se souvient d'un sujet de composition donné par M. Pinder, qui n'était, lui, « nullement inquiet de [ses] “prédispositions”³²⁸ » : « “Étudiez et comparez ces deux expressions : *savoir raison garder* et *garder sa raison de vivre*. Dites si vous voyez une contradiction entre ces deux idées³²⁹”. » Les maximes citées construisent une réflexion sur l'engagement puisqu'elles distinguent les prudents qui savent raison garder des idéalistes prêts à tout pour garder leur raison de vivre. Elles ne sont pas choisies au hasard et trouvent un écho dans l'actualité. L'expression *se faire une raison*, qu'Ambroise désapprouve parce qu'elle « pue le renoncement, l'abandon et la soumission³³⁰ » alors que lui-même

³²⁴ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 18.

³²⁵ *Ibid.*, p. 19.

³²⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

³²⁷ *Ibid.*, p. 10.

³²⁸ *Ibid.*, p. 21.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 91.

commet « un geste insensé³³¹ » en faisant voler sept cerfs-volants en forme d'étoile de David pour protester contre la rafle du Vél' d'Hiv', s'applique parfaitement à la capitulation que représente la signature des accords de Munich puis à l'Occupation qui ont vu s'opposer les collaborateurs raisonnables et les résistants. Gary avait présenté les mêmes réserves à l'égard de la raison dans *La Promesse de l'aube*, alors qu'il évoquait déjà l'attitude des partisans de l'Allemagne et de Vichy :

Je suis sans rancune avec les hommes de la défaite et de l'armistice de 40. [...] Ils avaient appris et ils enseignaient « la sagesse », cette camomille empoisonnée [...], avec son goût doucereux d'humilité, de renoncement et d'acceptation. [...] secrètement, ils avaient toujours su que l'humain était une tentation impossible et ils avaient donc accueilli la victoire d'Hitler comme allant de soi. [...] ils avaient *raison*, et cela seul eût dû suffire à les mettre en garde. Ils avaient raison, dans le sens de l'habileté, de la prudence, du refus de l'aventure, de l'épingle du jeu³³² [...].

En brossant un tel portrait des collaborateurs, l'écrivain remet en cause des valeurs traditionnellement positives comme la sagesse et la raison, dont il souligne qu'il infléchit le sens en utilisant des guillemets et des italiques pour les stigmatiser, les deux mots étant à entendre par antiphrase dans le contexte comme synonymes de *couardise* et d'*abdication*. Mettre ainsi en évidence ces deux termes vaut condamnation morale et indique que la bonne attitude consistait à leur préférer la folie.

Dans *Les Cerfs-volants*, M. Pinder et son ancien élève se retrouvent dans la Résistance au moment où Ludo perpétue la filiation avec ses ancêtres qui, de la Révolution à la Commune, ont combattu pour l'émancipation du peuple français. En mettant le feu au manoir de la famille de Lila pour préserver ses souvenirs d'enfance alors que les Allemands prévoyaient de le réquisitionner, Ludo applique à la lettre la recommandation de son oncle qui ne voit qu'une façon d'espérer et de refuser la prudence synonyme de capitulation : se laisser gagner par la folie. Puisqu'Ambroise lui avait dit : « Il faut être fou³³³ », le jeune homme joue la démence lorsqu'il est placé en observation à l'hôpital psychiatrique après l'incendie. En feignant la folie, il obtient « un certificat de déséquilibré mental en bonne et due forme³³⁴ » qui fait de lui le parfait agent de liaison, dans la mesure où il peut circuler librement sans que ni les civils ni « les Allemands ne se méfi[ent] de [lui], parce qu'ils savaient [qu'il avait] perdu la

³³¹ *Ibid.*, p. 277.

³³² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 283.

³³³ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 179.

³³⁴ *Ibid.*, p. 194.

raison³³⁵ ». Passer pour fou, au sens clinique du terme, afin d’agir clandestinement permet à Ludo de se laisser conduire par la folie qui sert d’impératif moral aux résistants et de se comporter ainsi de manière estimable sur le plan éthique.

Le contre-exemple du prudent M. Herbier – dont le nom connotant les fleurs mortes et séchées s’oppose à celui des Fleury évoquant la fleur éclose –, qui « se tint soigneusement à l’écart de tout ce qui, sous les nazis, se réclamait si ardemment et si dangereusement du souvenir³³⁶ », contribue à dénoncer tous ces partisans du juste milieu qui, à force de ne se distinguer en rien, se sont rendus coupables de collaboration plus ou moins passive sous l’Occupation – l’opposition onomastique reflétant l’abîme entre l’inaction de l’aplatis Herbier et l’engagement des Fleury épanouis. Il n’est pas anodin que la phrase favorite que l’instituteur répète comme une « véritable mise en garde » soit « “De la mesure avant toute chose” »³³⁷ et qu’il ne prononce pas le vers qui achève de donner sa spécificité à l’« Art poétique » de Verlaine : « Et pour cela préfère l’Impair », acte de rébellion poétique qui invite le poète à se libérer de la dictature du vers pair et qui pourrait caractériser l’audace des résistants qui commettent sciemment des impairs en brisant la règle édictée par l’occupant. À l’opposé de ceux qui décident d’oublier pour vivre tranquilles – à ce titre, M. Herbier est un fort mauvais lecteur de *Jadis et naguère*, le recueil où figure « Art poétique » –, il y a ceux qui prennent des risques en se souvenant. C’est le sens qu’il convient de donner au verbe *se souvenir* dans la bouche d’Ambroise car il explicite le lien de cause à effet implicite entre « Nous avons même eu un fusillé sous la Commune » et « Encore un qui se souvenait »³³⁸. Le lien réside dans un glissement sémantique : *se souvenir* est à comprendre comme synonyme de *s’engager* et désigne alors la défense des acquis, de l’idéal et de la patrie des aïeux. Ce propos appliqué à la Commune vaut bien sûr pendant l’Occupation.

Dans la mesure où l’engagement par le souvenir se fait par un excès de mémoire, il faut considérer que cet excès est tenu pour une vertu par l’auteur et c’est ici que réside le lien entre mémoire, engagement et folie, à la faveur d’un renversement axiologique. Cette inversion des valeurs n’est guère surprenante dans un contexte de guerre où les résistants sont, selon le point de vue, des terroristes ou des patriotes. Pour l’occupant, s’opposer à l’ordre établi est un acte de terrorisme et doit être puni. Pour les Français qui ne se résignent pas à la défaite, résister est une marque de patriotisme et doit être encouragé. Dans ces temps troublés, il n’y a plus de norme et la ligne qui détermine la

³³⁵ *Ibid.*, p. 197.

³³⁶ *Ibid.*, p. 26.

³³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³³⁸ *Ibid.*, p. 20.

limite entre deux appréciations est fluctuante. Tout devient « une question d'interprétation », comme le dit Ambroise à son neveu : « Il y en a qui appellent ça “grain de folie”, d'autres parlent aussi d'“étincelle sacrée”. Il est parfois difficile de distinguer l'un de l'autre »³³⁹. Ainsi du couple raison/folie : si le raisonnable est passif et sert les intérêts de l'occupant, la logique binaire exige que le fou soit célébré par les opposants de l'oppresseur. C'est pourquoi la folie, notion positive dans le roman, accède peu à peu à la sanctification, achevant ainsi de présenter la Résistance comme une foi³⁴⁰. Il est par ailleurs indispensable que les deux valeurs fonctionnent de pair car les fous ne peuvent être anoblis que par le contraste qui les oppose aux raisonnables, comme Ludo qui est très fier d'être méprisé par « ceux du “tirer son épingle du jeu”, du “faire le gros dos en attendant que ça passe” » car ils « rendent ainsi à la folie ses lettres de noblesse »³⁴¹. En n'étant pas confondu avec la masse des calculateurs et des prudents, le héros fait valoir le caractère exceptionnel de son engagement. Mais l'opposition entre les deux mondes ne les rend pas étanches l'un à l'autre puisque certains Français changent d'attitude au fil de la guerre :

Les gens que l'on croyait « raisonnables » et « sains d'esprit » risquaient leur vie en cachant des aviateurs anglais abattus et des agents de la France Libre, parachutés de Londres. Des hommes « sensés », bourgeois, ouvriers et paysans, que l'on pouvait difficilement accuser de poursuite du bleu, imprimaient et diffusaient des journaux où le mot « immortalité » devenait courant, alors que ceux qui s'en réclamaient étaient les premiers à mourir³⁴².

Ce changement de mentalité confirme que la norme est flottante et que la perception que l'on a du fou évolue à mesure que les événements lui donnent raison, si bien que la résistance cesse « d'être une “folie” et [que] la raison commen[ce] à se joindre au cœur³⁴³ ». Méprisé ou considéré en ennemi durant la première moitié de la guerre, le fou devient le modèle à suivre, par conviction ou par opportunisme. Dans un cas, le maire de Cléry, après avoir qualifié d'« appels à la folie³⁴⁴ » les tracts qu'Ambroise cache et diffuse, s'embarque pour l'Angleterre afin de ne plus avoir à servir de porte-voix aux autorités ; dans l'autre, l'adjoint au maire Lavigne, « collabo notoire », cache un poste émetteur chez lui pour « prouver qu'il était un authentique résistant »³⁴⁵. L'adjonction d'un adjectif mélioratif ancre définitivement la folie du côté des valeurs morales à

³³⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁴⁰ Voir ci-dessus « Prophètes de la Résistance », p. 189-193.

³⁴¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 194.

³⁴² *Ibid.*, p. 204.

³⁴³ *Ibid.*, p. 283.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 329.

imiter et confère à la Résistance un caractère mythique quand M. Pinder « salue la folie sacrée³⁴⁶ ». En définitive, l'Occupation chamboule l'axiologie qui a cours en temps de paix et c'est bien la folie qui devient garante du bon sens, de la dignité, du bon droit et de la justice. C'est d'ailleurs pourquoi elle est associée au chef de la France libre, que ni Ludo ni Gary n'ont hésité à suivre. Le héros du roman rappelle qu'au moment de la capitulation française « la folie n'avait pas encore pris ses quartiers dans la tête des Français[, qu'il] n'y avait alors qu'un fou et [qu']il était à Londres³⁴⁷ ». Sous cet auguste patronage, la folie apparaît comme la seule attitude saine à adopter, comme Gary l'avait déjà montré dans *La Promesse de l'aube* en insistant avec complaisance sur son absurde confiance en la victoire au temps de la débâcle française. Longtemps ridicule et injustifiée, la « bêtise congénitale³⁴⁸ » qui lui fait penser que la patrie peut se ressaisir finit par s'incarner dans la personne du général de Gaulle. Atteint du même mal, le chef de la France libre, dont le lecteur sait qu'il a conduit la Résistance et la Libération, permet à l'écrivain de jouer de sa prétendue déficience pour mieux exalter le caractère exceptionnel de sa révolte et la rattacher au soulèvement gaullien. Apparemment dépréciée, la folie qui a animé les résistants, de la base au sommet de l'organisation, est en réalité valorisée car c'est elle qui leur a permis de renverser l'ordre établi par l'occupant et ses alliés, qui avaient eux-mêmes perverti les notions de sagesse et de raison. Pour rendre à l'homme sa grandeur, il convenait donc de lui faire assumer ce renversement axiologique.

Qu'elle soit l'expression de l'éthique combattante des francs-tireurs anarchistes de Barcelone en 1934 et des défenseurs de la République espagnole en 1936 ou qu'elle matérialise l'éthique résistante chez Kessel, Malraux et Gary, la folie saine et sacrée des garants de la liberté s'oppose dans le corpus à la folie conquérante des oppresseurs et permet d'éviter la capitulation morale. En se livrant à cet éloge paradoxal de la folie³⁴⁹, les trois écrivains sont fidèles à leur conception éminemment humaniste de la condition humaine, qui trouve à s'exprimer également dans la place qu'ils accordent à la création.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 198.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 179.

³⁴⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 274.

³⁴⁹ Voir à ce sujet Didier Daeninckx, *Caché dans la maison des fous*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015. Le récit raconte comment, en hiver 1943, deux psychiatres résistants bouleversent l'asile d'aliénés de Saint-Alban, en Lozère, et comment Éluard y trouve refuge alors qu'il est recherché.

2.3. La création

2.3.1. L'imagination

La création, sous ses différents aspects, apparaît à Kessel, Malraux et Gary comme une ressource permettant à l'homme de supporter le chaos provoqué par l'histoire et comme une manière d'exprimer sa grandeur. Pour aborder le rapport que les auteurs entretiennent avec la création artistique, il faut envisager des formes moins attendues que l'écriture elle-même, car ils utilisent des moyens multiples pour tenter de s'affranchir des limites de la condition humaine.

S'il sera surtout question de Gary ici, c'est que, contrairement à ce que font Kessel et Malraux dans le corpus, il est le seul à développer au sein de ses œuvres une réflexion sur la place de l'imagination dans le combat éthique. Alors que les héros de *L'Espoir* ou de *L'Armée des ombres* voient dans l'action la seule façon de lutter contre ce qui menace l'humanité, les personnages de Gary placent leur engagement à l'aune du rêve et de la fable pour mieux triompher de la sombre réalité qui les accable.

Lorsqu'il défend l'invention romanesque, la supercherie, l'imposture et le faux dans *Pour Sganarelle*, Gary ne se positionne pas seulement dans le champ littéraire de son temps, entre les nouveaux romanciers, qui refusent ce qu'ils considèrent comme des vestiges encombrants, et les existentialistes, qui rejettent ces conventions qu'ils assimilent à la mauvaise foi. Le rôle central qu'il donne à la fiction est en effet évident dans la façon dont il construit ses intrigues romanesques et dans la manière dont les personnages eux-mêmes s'emparent des pouvoirs de l'imagination pour soutenir leur idéal au sein même du roman. Gary plaçant le mensonge, l'illusion et l'imaginaire au cœur de son œuvre, sa pratique romanesque est donc cohérente avec sa vision du roman.

Emportés par le tourbillon de l'histoire, les personnages garyens recourent à l'imagination pour se défendre des agressions du réel incarnées notamment par la guerre et le nazisme. La folie a clairement à voir chez eux avec l'imagination, puisqu'elle les incite à croire en quelque chose qui n'existe plus ou qui n'existe pas encore : les fous du corpus ne combattent les nazis que parce qu'ils imaginent la France telle qu'elle était avant l'Occupation ou telle qu'elle sera à la Libération. Gary salue ces résistants qui, à la suite du général de Gaulle, ont été « des pionniers de l'imaginaire³⁵⁰ » parce qu'ils se nourrissaient de la légende dorée de la France à l'heure où le pays ployait sous la botte. À ce titre, l'aphorisme forgé par M. Pinder dans *Les Cerfs-volants* peut être tenu pour la ligne de conduite de tous ces personnages : « Rien ne vaut la peine d'être vécu qui n'est

³⁵⁰ Romain Gary, « Les Français libres », *op. cit.*, p. 84.

pas d'abord une œuvre d'imagination³⁵¹ ». Pour surmonter le caractère tragique des événements historiques et de la vie en général, les héros de Gary doivent se conformer à ce que Julien Roumette appelle un « devoir d'imagination³⁵² ». Il y a bien une dimension prescriptive dans le propos de M. Pinder, qui sert de leçon à Ludo et qui lui permet de reléguer l'histoire au second plan, au profit de ce que son esprit invente.

Soucieux de protéger le souvenir qu'il a de Lila des vicissitudes de la guerre, Ludo l'enferme dans sa mémoire et vit son idylle en pensée, utilisant « l'imagination comme arme de défense³⁵³ ». À la manière de Jean Guéhenno préservant la France des flétrissures de l'Occupation – « Je me réfugierai dans mon vrai pays. Mon pays, ma France, est une France qu'on n'envahit pas³⁵⁴ » –, Ludo se représente constamment Lila auprès de lui, revit des scènes passées ou dialogue avec elle en esprit, comme si la guerre ne les avait pas séparés, de sorte qu'il a l'impression qu'« elle ne [l]'a pas quitté un seul instant depuis qu'elle est partie³⁵⁵ ». Comme l'écrit Pierre Bayard, « Ludo se met à *héberger* la jeune femme chez, ou plus exactement *en lui*³⁵⁶ ». Une fois encore ces symptômes, qui pourraient relever de la démence, n'apparaissent nullement comme des marques de déficience mentale car la folie amoureuse de Ludo est éminemment raisonnée. Pour mener à bien son travail d'agent de liaison, il est capable en effet de mettre son imagination en sommeil, renvoyant Lila « à sa clandestinité³⁵⁷ ». Son sentiment se construit alors en abîme de sa situation, dans la mesure où l'activité résistante et le souvenir amoureux sont également clandestins. Les efforts du héros sont cependant menacés d'inanité par le retour de Lila qui, comme la France, s'est provisoirement perdue en se donnant aux Allemands. Pour surmonter la désillusion née de la confrontation de son fantasme avec le réel, le jeune amant met à profit le conseil de M. Pinder :

La France, quand elle reviendra, aura besoin non seulement de toute notre imagination, mais encore de beaucoup d'imaginaire. Alors, cette jeune femme que tu as continué à imaginer pendant trois ans avec tant de ferveur, quand tu la

³⁵¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 241.

³⁵² C'est le sous-titre de l'avant-propos du numéro de *Littératures* intitulé « Romain Gary : l'ombre de l'histoire », *op. cit.*, p. 5-12.

³⁵³ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 58.

³⁵⁴ Jean Guéhenno, *Journal des années noires*, *op. cit.*, p. 31-32. La formule, qui apparaît dans un fragment daté du 25 juin 1940, est glosée par la note suivante : « Le 14 juillet 1940, Guéhenno écrit "La France qu'on n'envahit pas", publié le 17 juillet dans *Marianne* » (*ibid.*, p. 466. L'article est reproduit à la date du 5 juillet 1940 dans le *Journal*, *op. cit.*, p. 34-36).

³⁵⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 261.

³⁵⁶ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁷ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 196.

retrouveras... Il faudra que tu continues à l'inventer de toutes tes forces. Elle sera sûrement très différente de celle que tu as connue³⁵⁸ ...

L'imagination n'a plus ici pour seule fonction de compenser une absence : elle empêche que l'idéal soit balayé par le réel. Lorsque Ludo connaît la vérité sur les activités de sa maîtresse, il la magnifie comme jamais pour lui conserver sa pureté et ainsi « tordre le cou aux choses telles qu'elles sont³⁵⁹ ». C'est là un travail constant auquel Lila est sensible. Elle remercie Ludo de l'avoir « gardée intacte [alors qu'elle croyait s'être] perdue³⁶⁰ ». Le héros applique le même procédé à Lila et à la France, qu'il confond, afin de les préserver des souillures pourtant bien réelles qu'elles ont contractées :

C'est comme pour la France, tiens. Après la guerre, on va dire, elle était avec ceux-ci, elle était avec ceux-là. Elle a fait ceci, non, elle a fait cela. C'est du vent. Tu n'étais pas avec eux, Lila. Tu étais avec moi³⁶¹.

Appliquant le conseil de M. Pinder, Ludo agit en Christ rédempteur. Il sauve en effet la pécheresse qu'il purifie en l'épousant, lavant la jeune femme et le pays de leur faute, à l'instar du général de Gaulle rétablissant l'unité nationale en dépit des compromissions dont le régime de Vichy s'était rendu coupable. Pour Gary comme pour son mentor politique, l'imaginaire apparaît comme un refuge mais aussi comme un rempart opposé aux assauts de la réalité contre l'idéal. À la manière de Fosco, le personnage d'écrivain, héros de son roman *Les Enchanteurs*, Gary entend « ne pas céder un pouce de terrain à la réalité³⁶² » car sa défiance à l'égard de l'histoire l'incite à vouloir ré-enchanter le monde par la fiction, ce qui ne l'empêche pas de se recommander de figures positives bien réelles comme le pasteur André Trocmé dans *Les Cerfs-volants* ou ses camarades aviateurs défunts dans *La Promesse de l'aube*. Puisqu'il appelle à ne pas oublier l'action de ces authentiques héros, Gary n'est pas aussi radical qu'Anatole France, pour qui « [r]ien n'existe que ce qu'on imagine³⁶³ », mais sa préférence va clairement à l'imaginaire, auquel il assigne la mission de faire exister ce dont la réalité est dépourvue.

Ce pouvoir de l'imagination salutaire qui porte vers un idéal est en effet une constante dans son œuvre, notamment dans les romans qui évoquent la Résistance, car plusieurs personnages inventent une fable pour soutenir le moral de leurs camarades,

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 240.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 241.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 267.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 337.

³⁶² Romain Gary, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 27.

³⁶³ Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 119.

convaincus que le recours aux histoires pour lutter contre les ravages de l'Histoire a un caractère vital. Comme l'écrit Gary dans *Les Enchanteurs* : « Ce qui compte, aux heures de désespoir, ce n'est pas ce qui est vrai et ce qui est faux, mais ce qui aide à vivre³⁶⁴ ». Il ne s'agit pas là d'une exagération. Les contes de Dobranski et le légendaire Partisan Nadejda inventé dans *Éducation européenne*³⁶⁵, la femme imaginaire³⁶⁶ et le rêve des éléphants libres des camarades de Morel dans *Les Racines du ciel* permettent aux opprimés d'affirmer leur dignité et leur esprit de résistance, sans céder à la résignation face à un ennemi plus fort. Dans tous ces exemples, la seule force invincible est d'ordre spirituel et c'est à elle que les faibles doivent de garder leur raison de vivre, pour reprendre une autre formule importante employée par M. Pinder dans *Les Cerfs-volants*. Pour les résistants polonais comme pour les déportés français, il s'agit bien de conserver l'envie de vivre, alors que le désespoir et la tentation de la mort menacent.

À la fin d'*Éducation européenne*, alors que les maquisards « les plus désespérés sortaient de la forêt et attaquaient les patrouilles allemandes sur les routes pour se faire tuer³⁶⁷ », la rumeur fait état de la présence du Partisan Nadejda non loin de là. Un camarade de Janek jure même qu'il l'a vu « à l'endroit exact où Kublaj a livré son dernier combat » et « là où [les Allemands] ont abattu le père Burak »³⁶⁸, ce qui fait sourire Dobranski, satisfait de constater que le récit mythique qu'il a créé engendre à son tour le récit. Le jeune héros comprend alors enfin que le chef de la Résistance polonaise est une création imaginaire qui s'incarne dans chacun des partisans et qu'il doit empêcher les résistants de désespérer à cause des pertes importantes qu'ils essuient. Puisqu'il était présent là où Kublaj et Burak sont tombés, il est naturel que Janek le voie à côté de Hromada, comme il l'affirme à ce dernier, qui en reste interdit. Reprenant le mode de diffusion du récit mis en place par Dobranski, Janek le propage à son tour, contribuant ainsi à redonner foi dans le combat à ses camarades effrayés par la puissance de l'ennemi. Cela lui vaut l'affection muette de Dobranski qui lui apprend ensuite qu'il a créé ce chef insaisissable et immortel après que la Résistance a été décapitée, ce qui lui révéla les pouvoirs de la fiction sur ses troupes galvanisées.

Le subterfuge inventé par Robert dans *Les Racines du ciel* est du même ordre. Envoyé dans un cachot où il ne peut se tenir allongé ou debout parce qu'il a refusé de livrer la femme imaginaire aux autorités du camp, il se met à penser à des troupeaux

³⁶⁴ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, *op. cit.*, p. 350.

³⁶⁵ Voir ci-dessus « Prophètes de la Résistance », p. 190-193, « Des personnages clés », p. 369, et « Prendre en charge la parole de l'ennemi », p. 457-458.

³⁶⁶ Voir ci-dessus « Un combat incessant : élever l'homme pour l'édifier », p. 252-253, et « Faire parler l'ennemi », p. 465-466.

³⁶⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 247.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 248.

d'éléphants en liberté renversant tout sur leur passage, de sorte qu'il est toujours vaincu après un mois de cellule. Revenu au milieu de ses camarades, il leur enseigne cette façon de ne pas se laisser détruire par les conditions inhumaines de la détention. Morel raconte que « [c]ela demandait un formidable effort d'imagination, mais [que] c'était un effort qui [les] maintenait vivants³⁶⁹ ». Comme dans *Éducation européenne*, le récit implique la transmission et, s'il ne sauve tous les déportés, il en protège la majorité. Le départ de Robert avait laissé ses compagnons « à moitié crevés » mais son stratagème fait remonter le moral et la santé au sein du block, de sorte qu'« on [y] mourait moins »³⁷⁰. Lorsqu'un dénommé Fluche est sur le point de mourir à cause des mauvais traitements qui redoublent pour casser cet optimisme nouveau, ses codétenus s'ingénient à lui faire imaginer les éléphants qu'il ne parvient plus à voir, « l'entourant avec frénésie, brandissant le doigt vers un horizon imaginaire, lui décrivant ces géants qu'aucune oppression [...] ne pouvait chasser de la terre³⁷¹ ». Si elle échoue à sauver Fluche, cette exaltation maintient les autres prisonniers en vie car ils sont tellement animés par le récit qu'ils racontent qu'ils l'ancrent plus profondément encore dans leur esprit. Gary montre là toutes les vertus de la création, dont l'efficacité est décuplée par la transmission. L'épisode se clôt d'ailleurs sur une autre forme de transmission, puisque Fluche vaincu, pour ne pas mourir tout à fait, confie à Morel, qui « le trimballe partout avec [lui]³⁷² » depuis, le dernier éléphant qu'il avait réussi à conserver dans son esprit. À l'orée du roman, c'est une véritable chaîne de transmission qui s'est mise en place : le récit de Robert à ses camarades est lui-même contenu dans le récit enchâssé que fait Morel à Minna pour lui expliquer l'origine de son attachement pour les éléphants et le tout prend place dans un roman au sein duquel Gary entend convaincre le lecteur de l'urgence de défendre la nature.

Dans ces deux exemples, la création ne consiste pas seulement à donner vie à quelque chose qui n'existe pas – Nadejda dans la forêt polonaise ou les éléphants dans le camp allemand –, car l'enjeu de ces récits imaginaires est de maintenir en vie les hommes à qui ils sont destinés. Chez Gary, la création se joue donc à deux niveaux qui fonctionnent en miroir parce que les créateurs et les colporteurs d'un récit se sentent responsables de sa bonne diffusion pour que l'être imaginé permette aux auditeurs de garder leur raison de vivre. Pour se sauver du réel mortifère – au double de sens de « se

³⁶⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 55.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

³⁷² *Ibid.*

mettre en sécurité » et de « s'échapper » –, il convient par conséquent de trouver refuge dans l'imaginaire.

Mais pour n'être pas mortifère lui-même, ce refuge ne doit pas conduire à abandonner ou à dévoyer la lutte, comme le fait le braconnier Duparc, en qui Morel est sidéré de reconnaître son ancien codétenu Robert qui ne voit plus en les éléphants que des trophées de chasse. Salvateur au camp, son rêve est devenu destructeur en Afrique, au point que le résistant s'est mué en bourreau. Gary a donc conscience des limites de l'imaginaire, qui est frappé chez lui de la même ambivalence que celle qui empoisonne l'idéalisme ou la fraternité. Julien Roumette distingue dans son œuvre « l'imagination préfigurative [...] qui permet de donner forme à ce qui n'existe pas encore, donc d'agir sur la réalité [et] l'imagination consolatrice, c'est-à-dire le rêve comme fuite stérile et dangereuse hors de la réalité³⁷³ ». La première est incarnée par les contes de Dobranski, le Partisan Nadejda, la femme imaginaire ou le rêve des éléphants.

La seconde est mise en scène dans *La Danse de Gengis Cohn*, où l'imaginaire conduit à l'idéalisation aveugle, c'est-à-dire à l'illusion. Alors que Lily est plongée dans une orgie assassine que son époux trouve obscène parce que le charnier est composé, comme à Buchenwald, de gens nus, le baron se « [r]éfugi[e] dans l'art abstrait », encouragé par Cohn : « Fermez les yeux ! [...] Regardez avec le cœur ! [...] comme ça, vous pourrez enfin la voir telle qu'elle est vraiment ! [...] Ah, comme elle est belle ! »³⁷⁴ Ici, l'opposition entre l'imaginaire et la réalité comporte une note sarcastique amère car ceux qui se drapent ainsi dans l'idéal en oublient totalement le réel. Gary attaque l'aveuglement du baron offensé et de son ami le comte qui, parce qu'ils refusent de se confronter au monde, ont toujours vécu dans les hautes sphères de l'imagination. Le romancier, au contraire, n'y cherche un refuge que pour préserver sa capacité à lutter contre ce qui le révolte dans le monde. Avec Nadejda et avec le rêve des éléphants, ce n'est pas à une fuite dans l'imaginaire qu'il appelle mais à cette motivation de la lutte par la fable que Roumette appelle « l'imagination préfigurative ». De ce point de vue, Gary ne correspond pas du tout à l'autoportrait qu'il livre à la fin de *La Danse de Gengis Cohn*, car l'écrivain prénommé Romain ferme les yeux pour « mieux [...] voir³⁷⁵ » Lily lui aussi, comme s'il la contemplant avec le cœur. Ce ravissement béat est la conséquence, dans l'intrigue, de l'évanouissement de l'écrivain ébranlé par la violence de l'histoire, alors qu'il se trouve à l'emplacement de l'ancien ghetto de Varsovie. La scène s'inspire du malaise qui aurait saisi Gary peu de temps avant

³⁷³ Julien Roumette, « Le cauchemar de l'histoire », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 40.

³⁷⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 347.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 350.

l'écriture du roman alors qu'il visitait le Musée de l'Insurrection dans la capitale polonaise³⁷⁶. Le fait que son double fictif succombe, comme le baron et le comte, à la tentation de Gengis Cohn, doit être interprété comme une condamnation de cette idéalisation qui n'est rien d'autre qu'un aveuglement, métaphorisé par l'évanouissement. Celui-ci est ici le signe que le personnage de l'écrivain ne tient pas l'imagination pour un réflexe vital et qu'il a donc déserté le combat éthique que livrent les résistants d'*Éducation européenne* et les déportés des *Racines du ciel*.

C'est exactement à cette lumière qu'il faut lire le dénouement d'*Une Balle perdue*, la seule scène du corpus kesselien qui se prête à une réflexion sur l'imagination. Alors qu'Alejandro a imaginé les sentiments de Helen Moore tout au long de la nouvelle, en lui prêtant des craintes lors de la nuit de fusillade qui la vit même être mise en joue par Vicente, l'apparition de l'Anglaise un verre à la main alors que le jeune anarchiste s'émerveille de l'action des francs-tireurs révèle que le cireur s'était fourvoyé en se laissant aveugler par l'image idéale qu'il se faisait de l'étrangère. Parce qu'il avait élaboré un rêve sans prise avec la réalité, Alejandro est rattrapé par le réel au moment où l'illusion prend fin. La violence du dessillement le conduit à tirer sur l'ancien objet de son imagination. Il tue ainsi l'illusion avec une balle bien réelle.

L'ennemi dans le corpus est cependant le réel bien plus que l'imaginaire et les trois auteurs recourent également à l'humour pour le faire voler en éclat.

2.3.2. *L'humour*

Si l'humour est bien plus rare chez Kessel et Malraux que chez Gary dont il est une caractéristique importante, il n'est pas tout à fait absent chez eux. Que les trois écrivains le manient explicitement ou qu'ils recourent à la figure voisine de l'ironie, tous trois cherchent à faire sourire ou à faire rire avant tout pour désamorcer le réel afin de le rendre plus vivable.

Dans l'œuvre de Malraux, cette transformation de la réalité prend la forme du farfelu, un registre qui imprègne ses tout premiers romans³⁷⁷ et qui resurgit de façon plus diffuse dans ses grands romans et jusque dans l'ensemble mémorial. Lorsqu'il apparaît dans *L'Espoir*, Shade salue un chat, signant ainsi son ascendance malrucienne car, outre l'affection qu'il porte à l'animal, le reporter américain est doté d'un esprit farfelu qui le rattache encore à la figure de son créateur. Constatant avec regret que « [l]es chats aussi sont libres, depuis la révolution, mais [qu'il] continue à les

³⁷⁶ Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 294-295.

³⁷⁷ Voir ci-dessus « La démythification », p. 510-511.

dégoûter », Shade se considère comme « un opprimé »³⁷⁸. La part humoristique de son propos met en évidence la manière dont il se définit face à l'indifférent félin. La chute est une clé de lecture du personnage qui révèle la raison de l'intérêt qu'il porte à ses semblables, en particulier à ceux qui, comme lui, n'ont pas été épargnés par la vie : touché par la misère et par la mort de la femme qu'il aimait, le journaliste a développé une sensibilité à ce qu'il appelle « la vie fondamentale : douleur, amour, humiliation, innocence³⁷⁹ », ce qui lui rend l'attaque franquiste odieuse. Plus loin dans le roman, alors qu'il a jusqu'à deux heures du matin pour télégraphier son article, le reporter rêve à « de grands postes de radio oubliés aux Indes dans les palais grenat envahis par les cocotiers, apportant tous les bruits de la guerre au peuple des paons et des singes » et il se demande s'il y a « des radios dans la lune », estimant que « [c]e serait bien si les ondes apportaient ce vague chahut de combat dans les astres morts »³⁸⁰. Les deux lieux qu'il évoque successivement l'éloignent de plus en plus du siège de l'Alcazar de Tolède et rendent la guerre irréaliste et totalement incongrue dans ces espaces sans humains. S'il ne veut pas exporter la guerre en territoires vierges, il cherche à montrer l'inanité de la canonnade, qu'il faut imaginer se perdre dans une nature luxuriante ou sur un astre encore inexploré. Les combats apparaîtraient alors pour ce qu'ils sont vraiment : insignifiants, désordonnés et incompréhensibles, comme l'indiquent les substantifs *bruits* et *chahut*, ainsi que l'adjectif *vague*. La vision du monde farfelue de Shade exprime à la fois sa sensibilité et son dégoût de la guerre et, chaque fois, l'incongru fait naître un sourire qui donne à réfléchir.

Malraux use encore du farfelu pour atténuer le tragique de la maladie et pour déréaliser la mort dans *Lazare*. Le danger qui menace au combat ou à l'hôpital est en effet toujours atténué par des éléments inattendus qui détournent l'attention du lecteur, fût-ce pour un instant. Il suffit par exemple de parler du chat en peluche prénommé Fourrure placé à son chevet pour rendre l'hospitalisation plus familière à l'écrivain³⁸¹ ou de mentionner le livre intitulé *Les Aventures de trois boy-scouts*, qu'un soldat montant au front abandonne sur son lit, pour tourner la guerre en dérision³⁸². Encore une fois, ces détails qui dédramatisent la maladie et la mort suscitent moins le rire que le sourire. Mais l'œuvre se termine par une réflexion sur le rire rattaché à la mort :

³⁷⁸ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 36.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 156-157.

³⁸¹ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 835.

³⁸² *Ibid.*, p. 799.

Les textes zen disent que le sentiment d'agonie qui précède l'Illumination déclenche le rire. Peu avant de perdre conscience, j'ai vu mon chat Fourrure, et entrevu dans l'obscurité le sourire du chat invisible d'*Alice au pays des merveilles*. À l'instant de basculer (j'avais quitté terre) j'ai senti la mort s'éloigner ; pénétré, envahi, possédé, comme par une *ironie* inexplicablement réconciliée, qui fixait au passage la face usée de la Mort³⁸³ ...

Rappelant les circonstances de son évanouissement, Malraux les rattache à la fois à la tradition bouddhique du rire zen qui précède le trépas et à la figure décidément tutélaire du chat, en lequel il voit un compagnon qui l'aide à affronter la mort en face, quitte à lui adresser le sourire insolent de l'animal merveilleux inventé par Lewis Carroll. Aucune de ces manifestations du farfelu n'est donc gratuite : toutes témoignent d'une forme de détachement que l'écrivain veut moins stoïque qu'ironique car cette ironie est, comme l'humour employé dans le corpus, une marque de la résistance humaine face à la mort.

C'est également à cette lumière qu'il faut lire les boutades que Malraux prête à de Gaulle dans *Les chênes qu'on abat...* Le Général entretient avec son chat le même compagnonnage complice que son ancien ministre avec les siens : « Demandez au chat [si je sais ne rien faire]³⁸⁴ », lui dit-il, comme pour souligner qu'il est devenu un homme d'intérieur, sans cesser toute activité cependant. Surtout, l'hôte de Colombey congédie lui aussi le néant au moyen d'une remarque humoristique qui porte la patte malrucienne du farfelu, puisqu'il prophétise ce qui adviendra après sa mort de façon déconcertante : « “On dressera une grande croix de Lorraine sur la colline qui domine les autres. Tout le monde pourra la voir. Comme il n'y a personne, personne ne la verra. Elle incitera les lapins à la résistance.”³⁸⁵ » Le syllogisme bancal reposant sur une contradiction destinée à souligner le caractère désert du lieu, mais sans doute aussi le désintéret des Français pour ce qu'incarne de Gaulle, conduit à une conclusion amère et provocatrice qui laisse entendre que les seuls héritiers du Général sont à rechercher dans la gent animale puisque les humains ont oublié la nécessité de poursuivre la mission gaullienne. Les lapins, disent de Gaulle et Malraux, ne peuvent pas être moins fidèles à l'idéal gaullien que ne l'ont été les citoyens ingrats qui ont chassé le Général du pouvoir. Après les paons, les singes et les chats, le bestiaire farfelu s'agrandit et le choix des rongeurs ne doit sans doute rien au hasard ici, dans la mesure où les galeries souterraines qu'ils creusent sont propres à évoquer la vie clandestine menée par les résistants, ce qui fait d'eux leurs dignes successeurs. Au-delà de l'étonnement et de l'amusement qu'elles

³⁸³ *Ibid.*, p. 879.

³⁸⁴ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 596.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 647. C'est lui qui souligne.

provoquent, les répliques farfelues de Malraux tiennent un discours métaphysique ou politique sur la condition humaine.

Dans les textes de Kessel portant sur la Seconde Guerre mondiale, l'humour et l'ironie ont pour fonction de mettre en valeur des situations scandaleuses pour mieux les dénoncer. L'incipit de *L'Armée des ombres* voit Gerbier être conduit au camp de concentration par deux gendarmes dans un fourgon cellulaire. Alors que le chauffeur s'arrête en route pour acheter des provisions au marché noir dans une ferme isolée, le gardien s'excuse du délai auprès de son prisonnier, qui lui répond « avec un demi-sourire » qu'il n'est « [v]raiment pas »³⁸⁶ pressé. Le ton mondain et le sourire esquissé par Gerbier annoncent le trait ironique qui va ponctuer la présentation du camp par le gendarme. Celui-ci vante au détenu, qu'il estime, les qualités du camp de façon maladroite pour tenter d'atténuer la rudesse de son sort, mais il ne parvient qu'à rendre patente la dérive militaire et morale du pays. Il commence par noter que les chiens ne voudraient pas de la nourriture servie aux prisonniers, mais il estime que, « pour le reste, [le camp des Allemands] est le meilleur camp de concentration qui soit en France » parce que, même s'il n'est pas venu un seul Allemand, « aujourd'hui, ça rend bien service »³⁸⁷. À cet optimisme fataliste, Gerbier répond de façon provocatrice : « En somme, une vraie chance »³⁸⁸, ce que le gendarme s'empresse d'approuver sans comprendre le sarcasme. Tout dans cet échange doit susciter l'indignation du lecteur : les conditions de détention, le fait qu'un individu présenté comme respectable soit conduit entre deux gendarmes qui eux-mêmes s'affranchissent de la loi, mais surtout le fait que les égards prévus pour l'ennemi vaincu se transforment en répression indigne pour des citoyens français emprisonnés dans leur propre pays. La dénonciation portée par l'ironie féroce de Gerbier est d'autant plus forte que l'incompréhension entre le prisonnier et son gardien crée une complicité entre le détenu et le lecteur, révolté, lui, par la situation. Source de méprise dans le dialogue, la réplique antiphrastique de Gerbier ne peut que susciter l'indignation du lecteur et son identification au personnage. Parce qu'il est bien évident que ce camp est une honte pour le pays, construire un tel dialogue revient pour Kessel à se donner « une vraie chance » de convaincre le lecteur de 1943 de s'engager dans la Résistance et d'inciter le lecteur plus tardif à se souvenir du caractère inacceptable de la répression organisée par Vichy et par l'occupant.

Dans un autre registre, Kessel recourt à l'humour pour ridiculiser un personnage historique détestable en soulignant ce qui le rend odieux. Dans *Les Mains du miracle*, il

³⁸⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 11.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁸⁸ *Ibid.*

écrit un sketch de comédie burlesque qui met en valeur la ruse et la malice de Kersten. Alors que les menaces à son encontre sont de plus en plus fortes, le docteur demande à Himmler d'accorder à son domaine de province le statut d'extraterritorialité qui le rendra inviolable par ses ennemis, nombreux au sein de l'appareil politique du Reich. Pour faire plier son patient réticent, qu'il sait friand de charcuterie, le médecin le piège en lui faisant goûter un jambon provenant d'un cochon abattu clandestinement dans son domaine. L'abattage clandestin étant puni de mort, Himmler est saisi d'effroi en comprenant qu'il est complice de ce crime dont il a profité et qu'il mérite la potence. Kersten s'amuse de ce « formalisme étroit » d'autant plus absurde que les fonctions du *Reichsführer* l'élèvent « au-dessus de toutes les lois »³⁸⁹. Le docteur finit par convaincre Himmler que la seule solution pour leur éviter la mort à tous les deux est d'accorder le statut d'extraterritorialité à son domaine, ce qui lui permettra d'abattre légalement les porcs qu'il élève, mais surtout de mener des activités de résistance que Ribbentrop et Kaltenbrunner ne pourront plus mettre en péril. La rigueur fanatique de Himmler qui fait tout le sel de la scène est exploitée à la fois par Kersten dans l'intrigue et par Kessel dans la conduite du récit. L'épisode est remarquable pour « son climat de comédie³⁹⁰ » et la surprise du lecteur est ménagée par la longue préparation consistant à décrire précisément le jambon, à noter la délectation qui saisit le gourmand tout juste apaisé par les soins qui viennent de lui être prodigués et l'horreur qui lui gâche son plaisir lorsqu'il comprend qu'il s'est mis en faute au regard des règles qu'il est lui-même chargé de faire respecter. L'effet de chute préparé par Kessel redouble celui que Kersten avait ménagé pour rendre inéluctable la décision qu'il entendait faire prendre au *Reichsführer*. Le but visé par Kessel n'est cependant pas le même, puisqu'il se concentre sur le caractère de Himmler, même si la victoire remportée par le docteur a une incidence dans l'intrigue. Ce qui importe à l'écrivain, c'est tout autant de raconter une scène plaisante qui fasse office de pause récréative dans un récit éprouvant que de condamner l'abjection du personnage qui s'affole d'avoir enfreint une règle dérisoire au regard de son implication dans l'asservissement et dans l'assassinat des Européens qui, elle, le laisse en paix. En faisant commenter le scrupule de Himmler par son médecin – « “Chacun a sa forme de conscience”³⁹¹ » –, l'auteur invite le lecteur à mettre les crimes du haut dignitaire nazi en balance et à trouver encore plus scandaleux ceux dont il s'absout sans la moindre clairvoyance.

³⁸⁹ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 212-213 (Folio, p. 271).

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 211 (Folio, p. 269).

³⁹¹ *Ibid.*, p. 213 (Folio, p. 271).

Chez Kessel, le sourire est donc moins franc et moins apaisé que chez Malraux car l'humour et l'ironie qui le font naître mettent le lecteur mal à l'aise en lui révélant une situation révoltante de laquelle il conviendrait de ne pas s'amuser. À ce titre, Kessel se rapproche de Gary, même si l'usage que fait ce dernier de l'humour et de l'ironie est plus systématique et plus varié, ce qui le distingue résolument de ses deux aînés.

Toute sa carrière, Gary a fait de l'humour une caractéristique essentielle de son style, convaincu qu'il pouvait lui faire porter sa révolte et son humanisme. Roumette distingue deux veines humoristiques dans son œuvre³⁹² : alors que les romans d'après guerre – *Tulipe*, *Le Grand Vestiaire*, *Les Couleurs du jour* – sont marqués par un humour noir, amer et agressif, où la provocation cynique exprime la déception de voir l'élan idéaliste de la Résistance trahi, les romans qui suivent *Les Racines du ciel* reposent sur un comique farcesque et burlesque, outré et assez noir, qui laisse la place à la parodie et à l'autodérision pour affirmer sa foi renouvelée dans l'idéalisme, sans pour autant le débarrasser tout à fait de l'angoisse qui l'étreint. Moins hargneux mais pas moins provocateur, Gary utilise encore l'ironie comme un rempart contre ce que le réel a de mortifère et d'oppressant. Parce qu'avec tous ses avatars l'humour a une grande force d'évocation, Gary le tient pour « une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive³⁹³ », c'est-à-dire pour une manifestation de l'humanité des victimes de l'histoire. Par conséquent, l'humour n'est pas seulement un exutoire face à l'angoisse que produit le réel, car rire de son malheur apparaît comme une forme supérieure d'insoumission et comme une marque indépassable d'idéalisme. Parce qu'il permet de « désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus³⁹⁴ », l'humour offre à son auteur un triomphe verbal, certes éphémère et symbolique, sur sa condition – à tel point que Gary considère le « manque d'humour » comme une forme d'aveuglement imputable à un « infirme [qu']on a toujours envie [d']aider à traverser la rue »³⁹⁵. Cette image dit combien l'humour est de l'ordre de la création car l'individu qui en est capable est, comme le poète voyant, doué d'une vision supérieure. En substituant l'humour à la poésie, Gary s'inscrit dans une longue tradition depuis Homère, de sorte que l'humour participe pleinement de ce que Roumette appelle le « devoir d'imagination » : c'est même « un acte de résistance imaginative [et] une

³⁹² Julien Roumette, « “La hausse des cris” : Romain Gary et l'irrespect carnavalesque » [en ligne], *Littératures*, n° 65, 2011, [mis en ligne le 29/07/2016], [consulté le 02/11/2018]. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/457>

³⁹³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 160.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 127.

forme supérieure d'éthique »³⁹⁶. Comme l'imagination, l'humour est une réponse à l'histoire qui permet de combiner l'éthique et l'esthétique parce qu'il « consolide la visée morale du récit³⁹⁷ », comme l'écrit encore le critique. Partie intégrante de l'œuvre, l'humour est lui-même création car il opère une nécessaire distanciation avec le monde et ses horreurs. Il contribue donc à soutenir la dimension éthique du propos tout en impliquant émotionnellement le lecteur.

Cela est particulièrement efficace quand la provocation est poussée le plus loin, comme dans *La Danse de Gengis Cohn*, où l'humour le plus noir s'adresse au sens moral du lecteur. Dans ce roman, Gary cultive l'art de la pointe en se faisant fort d'utiliser les ressources du langage pour dénoncer l'imposture de la dénazification et la persistance des préjugés racistes qui ont guidé la politique d'extermination du III^e Reich. Plusieurs indices trahissent la continuation idéologique du nazisme vingt ans après la fin de la guerre. Sous couvert de distinguer les jeunes Allemands de leurs aînés, Cohn leur reconnaît une qualité ambiguë : « C'est à peine s'ils sont antisémites, et encore, par respect filial³⁹⁸. » À première lecture, la phrase absout la jeune génération en nuancant deux fois l'accusation d'antisémitisme. Mais la chute invite à reconsidérer les deux locutions adverbiales qui modalisent le propos : non seulement elles ne sont pas des négations pleines et entières, donc à strictement parler les jeunes Allemands sont antisémites, mais le respect filial invoqué à la fin de la phrase laisse entendre que la nouvelle génération est aussi antisémite que la précédente, par tradition, comme si les Allemands étaient antisémites par nature. Grâce à la boutade finale, Cohn invalide la différence entre les générations qu'il paraissait reconnaître et dénonce comme un leurre le fait de croire les jeunes Allemands moins antisémites que leurs parents. Le *dibbuk* ne manque pas non plus de souligner l'hypocrisie de Schatz, devenu un respectable commissaire de province depuis qu'il a renié son engagement nazi. L'ancien bourreau est en effet trahi par son inconscient qui lui fait déformer l'exclamation *Gott in Himmel* – « Dieu du ciel » – en « *Gott in Himmler*³⁹⁹ », quand Cohn lui fait remarquer qu'il a parlé yiddish. Le comique fonctionne à deux niveaux ici et il n'est pas gratuit. Il y a d'abord le jeu de mots reposant sur la paronomase entre le substantif et le nom propre, qui indique que l'esprit de Schatz est toujours habité par son passé nazi. Il y a ensuite le comique de situation, qui donne à interpréter le vieux réflexe nazi comme un réflexe de défense, la figure tutélaire du *Reichsführer*, assimilée à Dieu, étant chargée d'exorciser

³⁹⁶ Julien Roumette, « Avant-propos : devoir d'imagination », art. cit., p. 7.

³⁹⁷ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 37.

³⁹⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 28.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

la conversion à la langue et à la culture juives que Schatz redoute. Loin d'avoir oublié son passé nazi, le commissaire y voit donc un refuge contre ce qu'il considère comme une menace. Le respect filial observé par les jeunes Allemands peut donc laisser craindre à Cohn que l'Allemagne, exposée aux succès électoraux des néonazis dans les années 1960, n'ait guère changé depuis 1945.

Pour que l'Allemagne guettée par l'amnésie n'oublie pas les exactions nazies, Gary n'hésite pas à recourir fréquemment à un humour macabre dans le roman. Voici comment est évoqué le sort des tziganes :

Lorsque Hitler avait ordonné l'extermination des romanichels, on dit que de très nombreux *tzigoïner* avaient eux-mêmes tué leurs femmes et leurs enfants, volant ainsi les SS de l'unique satisfaction qu'ils pouvaient puiser de leur contact avec une race inférieure. Les tziganes volent tout, c'est bien connu⁴⁰⁰.

La construction du passage observe une progression rigoureuse pour préparer la pointe, terrible et glaçante. Pour démontrer l'inanité du préjugé raciste dont il fait la chute de cette fable édifiante, le romancier commence par comparer l'extermination révoltante des tziganes ordonnée par Hitler au geste désespéré mais plein d'humanité des parias. À ce stade, le lecteur est saisi d'effroi et de compassion pour les victimes. C'est là que se situe le pivot de la phrase : le sens du verbe *voler* et l'emploi du gérondif inversent la perspective et font comprendre au lecteur que la situation est perçue du point de vue des bourreaux, qui jugent inacceptable et frustrante cette attitude censée prouver que les tziganes sont bien une race inférieure. Le changement de perspective produit le malaise chez le lecteur, qui comprend que cette inversion était nécessaire pour introduire la dernière phrase, où la répétition du verbe *voler* achève d'énoncer le point de vue des bourreaux en même temps qu'elle opère un nouveau retournement, à la faveur du double sens contenu dans l'expression « c'est bien connu », suffisamment ambivalente pour être comprise comme l'homologation du préjugé raciste et comme son invalidation à la fois. En mêlant ainsi les points de vue, Gary provoque le rire et le scandale en même temps, ou plutôt il fait naître le rire du scandale. Cela n'est possible que parce que le préjugé raciste fait l'objet d'un emploi ironique en mention : il est énoncé comme s'il était à entendre au sens propre, mais le simple fait de le mentionner invite à le comprendre par antiphrase. Ce retournement a été préparé par la longue phrase qui précède, où le changement de point de vue prélude au double sens de la formule finale.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

En manipulant les émotions du lecteur, qui hésite à rire du scandale, Gary rend celui-ci odieux et confère à son propos une charge morale grâce à son recours à l'humour.

Passé maître dans l'art de suggérer le double sens des mots, l'auteur de *La Danse de Gengis Cohn* se plaît à souligner par ce moyen et sur un ton apparemment badin les crimes nazis. Alors que Schatz est perturbé dans son enquête par les interventions intempestives de son *dibbuk* qu'il voit comme des « moments d'absence, où il n'est pas entièrement maître de ses pensées », le commissaire se plaint de ce que Cohn appelle malicieusement, en ménageant encore une fois un effet de chute, « cette maudite... *occupation* »⁴⁰¹. Le dernier mot est mis en valeur par sa place dans la phrase, mais aussi par la pause qui le précède, marquée par les points de suspension, et par les italiques qui invitent à y porter une attention particulière. Le substantif désigne la présence du *dibbuk* dans son esprit, mais le mot évoque également l'occupation militaire d'une partie de l'Europe par l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. Or il se trouve que Schatz est hanté par Cohn pour avoir prêté la main aux menées impérialistes et assassines des nazis. Il lui est donc impossible de se libérer de ses crimes et Cohn est même chargé par sa présence de les lui rappeler constamment. En jouant ainsi sur les doubles sens, Gary signale que certains mots sont devenus codés et qu'ils ne peuvent plus être lus de façon innocente car l'horreur nazie les a marqués d'une trace indélébile et sinistre qui ne peut être désamorcée que par le rire.

Pour rappeler les exactions nazies, Gary se livre à quantité de jeux de mots macabres à partir de termes pareillement codés. Bien qu'il colporte une légende réfutée par les historiens depuis le procès de Nuremberg lorsqu'il plaisante sur le savon de luxe confectionné dans les camps avec le peuple élu⁴⁰², Cohn ne cesse de provoquer Schatz quand il lui rappelle son engagement passé. Voulant se montrer obligeant pour son assassin qui souhaite « être lavé de toutes les accusations » et « [se] tenir propre »⁴⁰³, le *dibbuk* lui propose un savon. Ici encore, le comique repose sur la confusion entre le sens

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁰² Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 290-291. Les blagues juives sur ce sujet sont nombreuses. Piotr Rawicz en rapporte une dans sa préface au recueil de nouvelles d'Ephraïm Sevela, *Rue des Invalides* (Paris, Albin Michel, 1976 pour la traduction française et la préface) : si un café de Varsovie accueille de plus en plus d'écrivains, d'artistes et de journalistes juifs à l'été 1945 en dépit de l'extermination presque totale de la population juive de Pologne, c'est parce qu'on a retrouvé dans son sous-sol une petite fabrique qui transforme, savoureuse inversion, des savonnets en Juifs. Michel Borwicz rapporte une autre blague dans *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 327 : « *Ne t'en fais pas, mon vieux, nous nous reverrons encore en tant que petits savons étalés dans une devanture. [...] Pour taquiner l'interlocuteur, on ajoutait : Oui, mais tandis que ta graisse servira à confectionner du savon ordinaire, de la mienne on fera un savon de toilette.* » Ces deux exemples sont cités par Aurélia Kalisky, « Mystères de la satire. Rire gris et humour barbare dans deux romans "après Auschwitz" », dans Andréa Lauterwein (dir.), *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 175.

⁴⁰³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 116.

propre et le sens figuré des mots d'une part et d'autre part sur le cryptage d'un mot-clé qui fonctionne comme une allusion historique, de sorte que les mots et le réel sont piégés. Pris de terreur, le bourreau ne peut cependant se laver de son crime comme Ponce-Pilate, puisque la purification ne saurait venir de l'objet même du délit. Schatz rejette d'ailleurs explicitement le savon : il affirme qu'il n'en a pas touché depuis vingt-deux ans car « *on ne sait jamais qui est dedans*⁴⁰⁴ ». Les italiques soulignent le sous-entendu historique et donc l'horreur du crime que l'ancien nazi refoule alors même qu'il en est responsable. La situation a tellement piégé le langage qu'elle est devenue inextricable, presque inexprimable, dans la mesure où toute expression idiomatique est sujette à caution. Le commissaire repousse définitivement le savon parce qu'il « n'a pas du tout l'air catholique », ce que Cohn interprète encore au premier degré, en s'agaçant que « [s]'il lui faut du savon catholique [...], on n'en finira jamais [car ils] sont six cents millions dans le monde, les catholiques »⁴⁰⁵. En feignant de ne pas comprendre l'expression telle qu'elle est entendue traditionnellement, Cohn ne joue pas seulement sur les mots. Puisque les Juifs ont été exterminés en raison de leur appartenance religieuse et que, croit-il, on a fabriqué du savon à partir de leurs dépouilles, exiger un savon qui ait l'air catholique impliquerait un holocauste cent fois plus meurtrier que la Shoah pour éradiquer tous les catholiques du monde. En procédant ainsi avec une mauvaise foi proche de la jubilation, le personnage et son créateur ne suggèrent pas que le génocide a rendu la catastrophe indicible. Ils entreprennent au contraire de la raconter, de la rappeler et d'en transmettre le souvenir, fût-ce avec irrévérence, pour la garantir de l'oubli, qui serait tout aussi intolérable que le massacre lui-même.

Alors que l'art et la littérature sont entrés dans un régime d'interdits depuis la fameuse phrase d'Adorno – « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » –, Aurélia Kalisky note que le recours à l'humour pour parler de l'extermination a rarement fait l'objet de prescriptions, comme si son inadéquation avec ce sujet grave était si manifeste qu'il était inutile de l'interdire⁴⁰⁶. Bien que rire du génocide n'aille pas de soi, Gary ne craint pas de choquer en agissant en « terroriste de la dérision⁴⁰⁷ », comme il se définit lui-même. Il a même conscience que, si le rire transgressif paraît indécent et provoque le malaise, la transmission de la mémoire de la Shoah n'en sera que mieux

⁴⁰⁴ *Ibid.* C'est lui qui souligne.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

⁴⁰⁶ Aurélia Kalisky, « Mystères de la satire. Rire gris et humour barbare dans deux romans "après Auschwitz" », art. cit., p. 158.

⁴⁰⁷ Romain Gary, « Le moment de vérité », entretien (fictif) avec François Bondy, *Preuves*, 1957, repris dans Romain Gary, *L'Affaire homme*, op. cit., p. 36.

assurée. C'est le sens de la démarche de Cohn dans l'intrigue, qui revendique le lien entre l'humour et la mémoire :

Pour l'instant, je refuse de me faire oublier. [...] notre devoir à nous autres, comiques juifs – tous les six millions – est de rester là, à faire rigoler les Allemands jusqu'à ce qu'ils disposent enfin d'armes plus puissantes que le rire⁴⁰⁸.

Loin de se sentir isolé, le *dibbuk* fait de la totalité des six millions de victimes de la Shoah des comiques dont la mission est de faire rire les Allemands, comme si la mémoire du génocide reposait sur l'humour juif. Gary consacre de la sorte la puissance du rire, qu'Aurélia Kalisky qualifie de « “contre-mémoire” iconoclaste et subjective⁴⁰⁹ ». Puisque la mémoire collective conventionnelle a failli – les néonazis ont investi la scène politique allemande vingt ans seulement après la fin de la Seconde Guerre mondiale –, il convient de rudoyer les Allemands avec cet humour macabre afin qu'ils ne soient pas tentés de permettre un nouvel holocauste. Le scandale ainsi induit transforme les exactions antisémites en humour juif : parce que celui-ci cannibalise la parole du bourreau, il rétablit l'éthique du langage. Gary ne se contente alors pas d'appliquer un traitement comique aux clichés antisémites pour les retourner et les invalider. Il mêle l'éthique et l'esthétique pour assurer la transmission de la mémoire du génocide en conférant au rire le pouvoir de rendre l'oubli impossible.

Même si Kessel et Malraux y recourent moins que Gary, les trois écrivains utilisent toutes les ressources de l'humour pour désamorcer le réel. De l'ironie au comique de situation, des incongruités farfelues à l'humour noir et grinçant, des jeux de mots macabres aux scènes de comédie burlesque, tout est bon pour faire réfléchir le lecteur en cherchant à provoquer chez lui un sourire amusé ou un rire franc qui se colore parfois de malaise. Qu'il s'agisse de dénoncer des situations scandaleuses, de conjurer l'oubli ou de résister à la maladie et à la mort, l'humour est une création salutaire qui témoigne à la fois de la révolte et de l'idéalisme de l'homme. C'est donc, comme l'imagination, une réponse éthique et esthétique au réel angoissant et à l'histoire mortifère. L'art devrait être une troisième forme de réponse évidente, mais Gary ne se départit pas de sa méfiance à son encontre, parce qu'il le considère comme une façon de subordonner l'éthique à l'esthétique. C'est donc pour lui un type de création plus

⁴⁰⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 41-42.

⁴⁰⁹ Aurélia Kalisky, « Mystères de la satire. Rire gris et humour barbare dans deux romans “après Auschwitz” », art. cit., p. 164.

ambivalent que l'imagination et l'humour, alors qu'il représente pour Malraux une forme d'absolu.

2.3.3. L'art

Avant d'envisager les réflexions que mènent Malraux et Gary sur le rôle assigné à l'art, il convient d'évoquer les très rares mentions d'œuvres artistiques dans le corpus kesselien. Contrairement à ses deux amis, auteurs de *L'Homme précaire et la littérature* et de *Pour Sganarelle*, Kessel n'a pas écrit d'essai théorisant l'écriture littéraire. Contrairement à eux, il ne s'est pas intéressé non plus à ce que l'art dit de la condition humaine. Attiré avant tout par l'homme vivant au milieu de ses semblables, Kessel ne parle d'art que lorsque celui-ci sert de cadre à l'histoire qu'il raconte. Ce n'est que parce qu'il rencontre un peintre de ses amis à Madrid qu'il s'attache à la mission de la Junte du Trésor artistique pendant la guerre d'Espagne et qu'il évoque alors les œuvres sauvées de la destruction par ses dévoués serviteurs, ce qui lui permet de donner à son article la couleur sombre employée par Goya pour représenter les désastres de la guerre⁴¹⁰. Quelques années plus tôt, à la fin de son reportage sur "Les francs-tireurs de Barcelone", Kessel recourt à des comparaisons picturales pour représenter les juges devant lesquels comparait l'un des officiers qui a conduit l'insurrection :

[...] les neuf juges [...] haussaient leurs visages comme sur une fresque des temps révolus. Et quels visages ! Certains étaient de Velasquez, certains de Goya et d'autres de Zurbaran. J'oublierai difficilement, à la gauche du président, un général à favoris blancs, à longue barbe et dont le regard brillait d'une satisfaction aiguë, ni, de l'autre côté, deux figures étroites, aux joues ravagées, aux yeux immobiles et ardents, deux figures d'inquisiteurs⁴¹¹.

Dans cette galerie de portraits, les noms de peintres importent moins pour eux-mêmes que pour l'atmosphère terrible qu'ils suggèrent. Le lexique de la peinture, avec le substantif *fresque*, invite en effet moins à admirer des beautés artistiques qu'à redouter un châtement implacable pour l'accusé car le complément du nom « des temps révolus » prépare l'assimilation de ce tribunal militaire à celui de l'Inquisition. Qu'ils soient décrits ou simplement comparés à des portraits de peintres célèbres, les visages des juges inspirent la terreur. L'allusion à Velasquez, Goya et Zurbaran confère donc à la scène une dimension pittoresque stéréotypée, au sens où le reporter entend ramener les protagonistes aux caractéristiques que les Français associent à l'aristocratie castillane

⁴¹⁰ Voir ci-dessus « Le mélange des temporalités », p. 346-348.

⁴¹¹ Joseph Kessel, « La casemate de Montjuich », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 295-296.

depuis le Siècle d'or et la représentation qu'en ont donnée deux des trois grands peintres cités. Le procès qui suit est lui-même raconté à la lumière d'un comportement archétypique prêté aux Ibères car la place qu'y occupe l'honneur rappelle le romantisme à l'espagnole déployé par Victor Hugo dans *Hernani*. Kessel n'emprunte pas seulement à son illustre aîné une scène de portraits, il représente tous les acteurs du drame comme viscéralement attachés à un sentiment que partagent selon lui tous les grands d'Espagne depuis toujours. Comme *Hernani*, l'accusé accepte « de perdre sa vie pour son honneur⁴¹² » et, comme dans la pièce de Hugo où chacun des amants de Doña Sol prend tour à tour la défense de son rival, l'accusé accepte d'être défendu par l'un des officiers qui a réprimé l'insurrection, ce qui inspire au reporter ce commentaire étonné : « Ce choix et cette adhésion témoignaient d'un romantisme que toute une race, quoi qu'elle en ait, porte dans son sang⁴¹³. » Parce que les Espagnols lui semblent correspondre à la représentation qu'il s'en fait, Kessel accumule les éléments censés illustrer cette image. Dans ce contexte, la mention de trois peintres est purement utilitaire sur le plan de la conduite du récit, puisqu'elle contribue à réduire l'Espagne à ses caractéristiques prétendues : une morgue d'un autre âge, une austère sévérité et un sens de l'honneur achevé. C'est le signe que Kessel n'accorde aucune importance à l'art en soi dans ses textes.

Il en va tout autrement dans l'œuvre de Malraux et ce avant même ses écrits sur l'art. Comme Kessel, l'auteur de *L'Espoir* évoque la mission de protection des œuvres d'art à laquelle se livrent des artistes passionnés. Lopez, peintre et sculpteur, commande le service chargé de réquisitionner, pour les protéger, les toiles de maîtres exposées dans des monuments publics ou chez des particuliers en fuite. La mission, qui fut confiée à José Bergamín, un ami de Malraux, est primordiale dans Madrid bombardée sans relâche par les franquistes et Lopez s'y montre d'une efficacité remarquable : « Grâce à lui, pas un Greco n'avait été détruit dans la pagaille de Tolède ; et les toiles des plus grands maîtres, par dizaines, étaient tirées de l'indifférente poussière des greniers de couvents⁴¹⁴. » Dans la capitale, le sculpteur visite les hôtels des grandes familles qui ont quitté la ville et il constate avec étonnement que les maisons abritent « souvent une dizaine de toiles de maîtres (quand elles n'[ont] pas été emportées à l'étranger la semaine qui précéda le soulèvement) et un nombre inattendu de défenses d'éléphants, cornes de rhinocéros, ours empaillés et animaux divers⁴¹⁵ ». Soucieux de protéger

⁴¹² *Ibid.*, p. 301.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 297.

⁴¹⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 317.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 318.

« [ses] Greco », qu'il prend soin de faire emballer « comme si c'était des œufs »⁴¹⁶, il fait peu de cas des animaux empaillés. Le traitement différent qu'il accorde aux chefs-d'œuvre et aux trophées de chasse condamne le mauvais goût des aristocrates incapables de discerner la beauté et dit combien l'art lui paraît essentiel.

Pour lui – et pour Malraux – la place de l'art dans la révolution est indiscutable. Au début du roman, Lopez expose sa théorie à Shade : il faut donner « les murs aux peintres, [...] les murs nus⁴¹⁷ », pour qu'ils s'adressent au peuple et aux combattants, comme l'ont fait les fresquistes révolutionnaires mexicains. À la manière dont Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros ont exposé leurs idées dans leur *Manifeste de l'art populaire* (1921)⁴¹⁸, Lopez estime que « [l]'art n'est pas un problème de sujets [et qu'il peut y avoir un] grand art révolutionnaire⁴¹⁹ ». Il s'agit selon lui de s'adresser à un public choisi, « pas à une abstraction comme les masses », en ayant conscience que « [d]eux mille types vont passer devant [les murs] chaque jour »⁴²⁰. Le lien qu'il tisse entre révolution et théorie artistique tient à ce que la guerre qui commence est l'occasion de faire se rencontrer « de[s] gens qui ont besoin de parler et de[s] gens qui ont besoin d'entendre⁴²¹ ». L'enjeu n'est pas de créer des chefs-d'œuvre, parce que « ça ne se fait pas sur commande », mais de créer « un style »⁴²², comme l'ont fait au Mexique les *muralistas* révolutionnaires. La tirade de Lopez est si convaincante qu'un vieux client du café, en qui le sculpteur reconnaît « un bon peintre espagnol⁴²³ », lui fait part d'un projet de tableau allégorique représentant la vieille Espagne et le fascisme.

Cette scène est à lire en regard du dialogue entre les deux historiens d'art, Scali, pour qui l'art n'est plus adapté à la situation historique, et Alvear, qui lui répond qu'il faut créer des œuvres qui le soient parce que l'art est supérieur⁴²⁴. L'art nouveau prôné par Lopez, dont Alvear a exposé les sculptures dans sa galerie, est cette révolution artistique que l'ancien galeriste appelle de ses vœux. Les nouvelles toiles que le vieil homme invite à peindre, ce sont les murs que Lopez entend offrir aux artistes qui ont quelque chose à dire de leur époque. C'est tout le monde de l'art qu'il s'agit de bouleverser, en ne réservant plus la peinture aux maisons cossues des aristocrates qui

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁸ *Ibid.*, note 1, p. 1367.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Voir ci-dessus « Un combat incessant : élever l'homme pour l'édifier », p. 252-254.

rendent invisibles les Greco et les Goya qu'ils achètent des fortunes pour les accrocher entre deux trophées de chasse. Réserver les murs aux artistes revient non seulement à changer le support de la peinture, mais à accorder à leur époque les œuvres ainsi produites, en les rendant visibles par le plus grand nombre dans l'espace public. L'art continuera donc à enseigner, comme l'ont fait Scali et Alvear, « [l]a qualité de l'homme⁴²⁵ ». Associer révolution artistique et révolution politique montre que, pour Malraux, l'art est constitutif du rapport de l'homme au monde.

Cette idée est tellement centrale dans sa conception métaphysique de l'art, qu'il la rattache à ce qu'il appelle l'antidestin. Comme Lopez, Malraux ne recherche pas uniquement la beauté dans une œuvre car l'art doit exprimer la grandeur de l'homme, c'est-à-dire la force qui lui permet de dépasser son destin au lieu de le subir, même s'il n'échappe finalement pas à la mort. Parce qu'il est « une rectification du monde, un moyen d'échapper à la condition d'homme⁴²⁶ », l'art s'oppose au destin de façon plus pérenne que l'engagement dans l'action. En effet, la création artistique a un pouvoir libérateur supérieur, dans la mesure où elle offre à l'homme la possibilité de créer un monde dans lequel il est absolument souverain, ce qui l'affranchit des contraintes du réel. En modelant librement son univers, l'artiste oppose au chaos et à l'absurdité du monde un moyen de s'arracher à sa condition, ce que Malraux appelle encore une antihistoire⁴²⁷. L'histoire n'ayant à ses yeux aucune valeur ordonnatrice, il trouve dans l'art une clé d'intelligibilité du monde totalement indépendante de la chronologie, car chaque œuvre, de quelque temps et de quelque lieu qu'elle vienne, peut dialoguer avec toute œuvre antérieure ou postérieure au sein du Musée Imaginaire.

Fidèle admirateur de Malraux, Gary connaît ses théories sur l'art et les évoque parfois. Dans un entretien de 1967, celui qui a préfacé deux catalogues d'artistes⁴²⁸, reconnaît sa dette à l'égard de son aîné en se recommandant des *Voix du silence*, qu'il présente comme le point de départ de sa propre réflexion sur l'art⁴²⁹. Dix ans plus tard, il consacre un texte à « Malraux, conquérant de l'impossible » pour le catalogue de l'exposition organisée à la Chancellerie de l'ordre de la Libération quelque mois après la mort de l'ancien ministre. Malraux y est salué pour avoir été « acharné à chercher une

⁴²⁵ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 277.

⁴²⁶ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 680.

⁴²⁷ Roger Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, Gallimard, 1984, p. 102-103.

⁴²⁸ Romain Gary, Préface à l'exposition de Claude Garanjour, 1974, et Préface au *Dernier Souffle de Socrate (Peinture)*/Jan Meyer, Paris, Galerie de la Pochade, 1976. Cité par Carine Perreur, « Traduction, réécriture et adaptation chez Romain Gary : un roman peut en cacher un autre », dans Julien Roumette, Alain Schaffner, Anne Simon (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, *op. cit.*, p. 171.

⁴²⁹ K.A. Jelenski, « Entretien avec Romain Gary », *Livres de France*, n° 3, mars 1967, p. 6. Cité par Carine Perreur, *ibid.*

éthique dans l'esthétique⁴³⁰ », c'est-à-dire pour avoir été « continuellement à la recherche de [...] l'honneur d'être un homme⁴³¹ ». Pour Gary, les écrits sur l'art de Malraux sont empreints d'une dimension humaniste car l'auteur assigne à la culture la mission de combler le néant qu'affronte l'homme, indépendamment de tout engagement politique, dans la mesure où les artistes ont le pouvoir de changer les mentalités et les sociétés en élevant les esprits et en rendant cette élévation incompatible avec la misère humaine. La culture, pour Gary, qui revendique l'« approbation tacite » de Malraux, c'est « l'œuvre de Renoir exigeant la fin des taudis, dont la sensibilité du peintre ne s'est jamais émue [et] c'est ce qui, dans Giotto, se met à lutter aujourd'hui contre la sous-alimentation dans le monde »⁴³². En élisant des œuvres comme celles de Renoir ou de Giotto pour reconnaître que l'art a un pouvoir dès lors qu'il ne cherche pas à délivrer de message, Gary sait gré à Malraux de ne pas avoir prôné un art engagé – ce qui le conduit à oublier la position défendue par Lopez dans *L'Espoir* et, plus largement, le fait que Malraux incarnait le type de l'écrivain engagé dans l'entre-deux-guerres –, et il lui rend grâce d'avoir favorisé une large diffusion de la culture, par ses écrits sur l'art et par son action au Ministère des Affaires culturelles, pour rendre scandaleux tout ce qui menace l'être humain. La culture conduit par conséquent à « ce que Malraux entendait par la “métamorphose de l'art” » : les « monstres sociaux de Balzac ou de Dickens [...] perdent la société qui leur a donné naissance »⁴³³, comme les temples et les statues antiques perdent leur caractère religieux, pour n'être plus considérés, les uns comme les autres, que comme des œuvres d'art et non plus comme des calques de l'état civil ou des symboles de dévotion.

Si elle est fondée sur une bonne connaissance de l'œuvre du ministre écrivain d'art, cette présentation en propose une relecture qui permet à Gary d'exprimer sa propre vision de l'art, dont certains aspects diffèrent radicalement de celle de Malraux. Le désaccord le plus important entre les deux hommes repose sur la notion de métamorphose. Lorsqu'il s'élève contre la conscience supérieure de l'art telle que son aîné la définit en affirmant que *Guerre et Paix* « a fait tout pour la littérature mais rien contre la guerre⁴³⁴ », Gary prend l'exact contrepied de la perspective donnée dans *La Tête d'obsidienne* : « Un supplice peint par Goya n'appartient plus aux supplices mais à la peinture⁴³⁵ », parce qu'il déplore que l'art efface la souffrance en l'exploitant. Ce qui

⁴³⁰ Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », *op. cit.*, p. 91.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴³² *Ibid.*, p. 94.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 88-89.

⁴³⁵ André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 702.

paraît à Malraux un aboutissement semble une impasse à Gary, qui considère que l'art dénature les horreurs de la guerre en les transformant en œuvres. Quand la guerre devient une source d'inspiration artistique, on en oublie les atrocités, ce qui a pour effet de dissocier l'éthique et l'esthétique. La métamorphose qui consiste à détacher la guerre et les supplices du contexte qui les a vus naître pour en faire des œuvres dignes d'admiration revulse Gary, qui vitupère contre les artistes et les écrivains qui trahissent ainsi l'humain en déguisant la souffrance en beauté pour exploiter l'histoire sur le plan artistique, comme il le montre dans *La Danse de Gengis Cohn* :

Je crains qu'à force de nous griser de culture, nos plus grands crimes s'estompent complètement. Tout sera enveloppé d'une telle beauté que les massacres et les famines ne seront plus que des effets littéraires ou picturaux heureux sous la plume d'un Tolstoï ou le pinceau d'un Picasso. Et dans la mesure où quelque charnier, soudain entrevu, trouvera aussitôt son expression artistique admirable, il sera classé monument historique et ne sera plus considéré que comme une source d'inspiration, du matériau pour *Guernica*, la guerre et la paix devenant, pour notre bonheur, *Guerre et Paix*⁴³⁶.

En formulant ainsi sa crainte que la transposition artistique fasse passer l'événement et son horreur au second plan, Gary expose les limites de l'art et de la littérature, en même temps qu'il met en garde contre le risque d'oublier les atrocités de l'histoire ainsi édulcorées par les artistes. Pour lui les victimes d'événements historiques meurtriers sont menacées par l'oubli car la jouissance esthétique produite par l'œuvre l'emporte sur le scandale de son origine. Il déplore que la métamorphose se produise à rebours de celle que Malraux a théorisée : alors que les dieux ont perdu leur caractère sacré en passant du temple au musée, les souffrances humaines perdent leur réalité parce que les œuvres qui s'en inspirent sont sacralisées par les artistes et les amateurs d'art. Dans ce cas, l'entrée au musée ne marque pas une laïcisation mais une sanctification qui fait oublier la matière à l'origine des œuvres. Si bien que, pour Cohn, la seule raison pour laquelle « on parle toujours d'Auschwitz, c'est uniquement parce que ça n'a pas encore été effacé par une belle œuvre littéraire⁴³⁷ ». L'art a donc une dimension révoltante car il oppose à la sombre réalité sa beauté indécente, incarnée pour Gary par la Joconde, dont Malraux fait l'emblème du Musée Imaginaire :

C'est assez curieux, les chefs-d'œuvre, vous ne trouvez pas ? Vous ne trouvez pas qu'ils ont quelque chose de dégueulasse ? [...] Mettez-vous dans un trou

⁴³⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 61.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 189.

qu'on vous aura fait creuser en famille, regardez les mitraillettes et pensez à la Joconde. Vous verrez que ce sourire... *Tfou*. Ignoble⁴³⁸.

Condamnant l'idéalisation aveugle née de la contemplation de chefs-d'œuvre comme la Joconde qui fait perdre aux amateurs d'art comme le comte Zahn et le baron von Pritwitz le sens des réalités, Gary l'assimile à « du vandalisme⁴³⁹ », ce qui explique les nombreuses références ironiques au Musée Imaginaire qui, associé à la fraternité dans le roman, symbolise toutes les exactions dont l'homme s'est rendu coupable au fil des siècles. Suspect aux yeux de Gary, l'art est systématiquement décrit comme un marché dont la valeur fluctue au gré du nombre de victimes nécessaire à la réalisation d'une œuvre. Allégorie de la Mort, Florian parle comme un artiste qui travaille sur commande. Il se vante auprès de Cohn de ce que chaque « grande fresque historique » lui a rapporté – « pour Stalingrad, ils m'ont payé trois cent mille. Les Juifs ont craché six millions » –, avant d'assimiler la guerre d'Espagne à *Guernica*, dont il regrette qu'il lui en ait coûté trois ans de travail pour un prix de revient décevant – « Un million et demi. Ce n'était pas une affaire. » –, alors que la guerre civile a été « une de [s]es œuvres maîtresses », dans laquelle il avait « [t]out » mis : « l'Espagne, la cruauté, Goya, la lumière, la passion, le sacrifice »⁴⁴⁰. En faisant reposer les propos de son personnage sur le double sens du substantif *fresque*, Gary présente l'histoire de l'humanité comme une histoire de l'art macabre dont le prix se paie en vies humaines mais dont la représentation est égayée par un pittoresque qui en atténue l'horreur. C'est précisément ce que refuse de cautionner le Christ quand il apparaît dans le roman : pour lui, sauver une nouvelle fois l'humanité après Auschwitz serait inutile parce que, dit-il à Cohn, les hommes « ne changeront jamais », ce qu'il résume par une pensée désabusée : « Tout ce que cela donnerait, c'est encore quelques commandes pour les musées »⁴⁴¹. Non seulement l'art dénature les souffrances humaines en les représentant, mais il se nourrit d'elles de façon cynique sans jamais arrêter le cours mortel de l'histoire, parce que ni l'art ni la littérature ne peuvent changer le monde.

En condamnant aussi fermement l'impuissance de l'art, Gary témoigne en réalité de ses espoirs déçus d'écrivain idéaliste. Sa conception de l'art repose en effet sur un paradoxe. Si, d'une part, il réproouve l'attitude élitiste et lâche consistant à chercher dans

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 45. Judith Kauffmann rappelle que la Joconde fut la cible privilégiée de l'iconoclasme surréaliste, avec Marcel Duchamp, qu'elle apparut en prostituée dans *Guignol's Band* de Céline et qu'elle inspira à Aldous Huxley les traits d'une femme qui tue sans cesser de sourire (*Le Sourire de la Joconde*, Paris, Folio, 1981) (Judith Kauffmann, « La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 93).

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 310.

l'art un refuge qui préserve l'image idéale du génie humain et qui occulte les misères de l'homme au profit de la contemplation esthétique, il se désole d'autre part que la culture échoue à sauver l'humanité alors qu'elle apparaît comme une ressource qui permet d'affirmer la dignité humaine au cœur des ténèbres, comme l'a fait le jeune auteur d'*Éducation européenne* en même temps qu'il combattait le nazisme. En matière d'art, pour Gary, tout est affaire d'équilibre entre l'éthique et l'esthétique : bien qu'elle n'infléchisse pas le cours de l'histoire, la création artistique peut changer la sensibilité des hommes qui, en contemplant les œuvres de Renoir ou de Giotto, perçoivent « la beauté, c'est-à-dire [...] la justice⁴⁴² ». En associant ainsi justice et beauté, Gary lie dans une même aspiration vers l'absolu la recherche du chef-d'œuvre et la défense de principes moraux car la création et la morale sont pour lui deux manifestations du même combat contre ce qui menace l'être humain. C'est pourquoi, malgré ses réserves sur l'utilité de l'art, il a écrit des œuvres dans lesquelles il regrette l'impuissance de la création artistique. C'est également pourquoi Roumette invite à envisager son engagement dans la France libre et sa vocation littéraire comme « les deux faces indissociables d'un même élan⁴⁴³ », non pas au sens où Gary serait un écrivain engagé – il a toujours refusé d'être considéré comme tel et n'a jamais consenti à « nourri[r] [s]on magot romanesque de la France libre et du sacrifice de [s]es camarades⁴⁴⁴ » –, mais parce qu'il perpétue dans l'écriture les valeurs de son combat contre le nazisme en donnant « une image fidèle non de ce que fut la France Libre, mais de ce qu'elle a représenté pour ceux qui l'ont animée et ont donné leur vie pour elle⁴⁴⁵ », c'est-à-dire les valeurs comme la justice et la dignité, qui font honneur à la nature humaine.

De même qu'il a une vision ambivalente de l'idéalisme, de l'imagination et de la fraternité, Gary a donc une conception ambiguë de l'art. Son amertume exprime sa frustration de constater l'efficacité indirecte et à retardement d'œuvres qui risquent toujours d'être réduites à leurs qualités esthétiques, mais la création, héritée de son engagement dans la Résistance, s'apparente toujours chez lui à l'insoumission, comme le signale Roumette⁴⁴⁶. Dans *Éducation européenne*, le conteur Dobranski écrivant pendant les combats redouble la figure de son créateur. Surtout, il soutient le moral de ses camarades en leur racontant des histoires pour leur montrer qu'ils ne se battent pas seuls. L'écriture, mais aussi la musique qui rapproche Janek le Polonais d'Augustus Schröder l'Allemand et qui rend au monde « sorti du chaos [...] une forme harmonieuse

⁴⁴² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 367.

⁴⁴³ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 269.

⁴⁴⁴ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 228.

⁴⁴⁵ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 271.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 266.

et pure⁴⁴⁷ », soude la communauté humaine dans la lutte contre le nazisme. De sorte que la création artistique apparaît comme une réponse à la barbarie. Elle est « une déclaration de dignité⁴⁴⁸ », c'est-à-dire une valeur en soi. Dans *La Promesse de l'aube*, Gary reprend cette formule, qu'il applique aussi à l'humour, au moment où il évoque ses efforts pour continuer à jongler après tant d'années à poursuivre l'absolu en vain. En choisissant le jonglage comme incarnation de la création artistique, l'auteur place celle-ci à l'aune de l'éphémère et de l'incertain, à la frontière ténue entre la perfection et l'inachèvement, puisque le jongleur est sans cesse en quête de la prouesse ultime qui le fera définitivement triompher de sa condition. Toujours précaire et incertaine, sa victoire ne peut être que temporaire et préluder à son échec, si bien que le jonglage est une parfaite illustration des limites de la condition humaine et de l'impuissance de l'artiste, incapable de saisir « la dernière balle⁴⁴⁹ », la seule qui lui importe. L'image du jonglage subordonne la réflexion esthétique à des questions d'ordre éthique, dans la mesure où la création est envisagée dans son rapport à l'idéalisme. La réussite artistique se mesure donc pour Gary au degré de dignité que l'artiste a visé. On retrouve ici la conception malrucienne de l'art comme « rectification du monde [et] moyen d'échapper à la condition d'homme⁴⁵⁰ ». Quoi qu'il pense de ses dérives, l'art a chez Gary « vocation à racheter le monde⁴⁵¹ », comme l'écrit Anny Dayan-Rosenman. C'est finalement ce à quoi se livrent tous ses personnages doués d'un talent créateur, aussi bien Ludo qui imagine Lila pour la préserver des souillures de la guerre que Dobranski qui écrit des contes pour conserver intacte l'image de l'homme pur. Dans *Éducation européenne*, le romancier assimile la création à « un refuge⁴⁵² » : non pas une tour d'ivoire où l'on se coupe définitivement du monde pour admirer des chefs-d'œuvre en oubliant les vicissitudes de la condition humaine, mais une cachette temporaire propice au souvenir, qui protège et qui conserve.

Si Kessel ne lui confère aucune signification particulière, l'art est pour Malraux et pour Gary un moyen de dépasser la condition humaine. Tous deux ont conscience des limites de son pouvoir – et Gary se montre bien plus critique que Malraux à cet égard –, mais tous deux considèrent que la création artistique est nécessaire à l'homme même si elle n'arrête ni les guerres ni la mort, parce qu'elle est chargée d'une dimension morale qui en fait tout le prix. Qu'ils envisagent l'art comme un antidestin ou comme un moyen

⁴⁴⁷ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁴⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 132. Voir ci-dessus « Autoportrait de l'artiste en saltimbanque », p. 371-377.

⁴⁵⁰ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 680.

⁴⁵¹ Anny Dayan-Rosenman, « Nina, Mina, Malwina, Rosa. Les femmes et les mères chez Romain Gary », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 112.

⁴⁵² Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 76.

de conjuguer l'éthique et l'esthétique, Malraux et Gary sont d'accord pour y voir ce que l'un appelle « la qualité de l'homme » et ce que l'autre nomme « l'honneur d'être un homme », c'est-à-dire l'affirmation de la dignité humaine même et surtout quand les conditions historiques sont défavorables. Comme l'imagination et l'humour, l'art est donc une création salutaire qui révèle la grandeur de l'homme. C'est, avec la fraternité et la folie, ce qui permet de préserver l'humanité au plus fort du combat éthique. Grâce à ces valeurs, l'homme n'est pas dénaturé alors même qu'il est conduit par sa faiblesse tristement humaine à commettre des actes meurtriers et parfois barbares au cours des guerres qu'il vit.

En présentant équitablement les deux faces du combat éthique, la misère et la grandeur de l'homme, Kessel, Malraux et Gary rendent fidèlement compte des événements qu'ils traitent. Tous trois s'appliquent en effet à poser au lecteur les questions existentielles qui soutenaient l'engagement des combattants qu'ils étaient et celui de leurs contemporains. Une telle attention portée à la dimension morale de la lutte contribue à l'étude de la condition humaine.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

« Rien n'est donné aux hommes et le peu qu'ils peuvent conquérir se paye de morts injustes. Mais la grandeur de l'homme n'est pas là. Elle est dans sa décision d'être plus fort que sa condition¹. »

(Albert Camus)

Pour définir ce que l'histoire fait aux hommes et pour appréhender la manière dont ceux-ci font l'histoire, Kessel, Malraux et Gary envisagent toujours l'événement à hauteur d'individu. En s'intéressant aux anonymes comme aux figures de premier plan, ils s'efforcent de délimiter la place que l'homme occupe dans le monde. À cette fin, ils étudient aussi bien les alliances au service d'une cause que l'allégeance faite à un chef ou les antagonismes entre ennemis. Cela les conduit à analyser également les motivations éthiques qui régissent les actions humaines, les plus grandes comme les plus méprisables. Si la seule conquête certaine est moins la justice que la mort – celle que l'on risque ou celle que l'on inflige –, les trois écrivains célèbrent, comme Camus, la volonté qu'a l'individu de dépasser sa condition de mortel. Sans faire l'impasse sur l'inhumanité qui menace le combattant toujours susceptible de se rendre coupable d'ignominie, tous trois exaltent les valeurs grâce auxquelles il surmonte les turpitudes qui le guettent. Kessel, Malraux et Gary montrent ainsi qu'il est possible à l'homme de conquérir sa place dans le monde à la faveur de rapports féconds à l'autre et à la création.

À l'image de leurs personnages les plus inventifs, les trois auteurs mobilisent eux-mêmes les ressources que leur offre la création pour écrire l'histoire en maquisards. En cryptant le récit qu'ils font des événements, chacun d'eux manie l'écriture comme les résistants pratiquent la clandestinité. Faux-monnayeurs, ils jouent sur les apparences, dissimulent des éléments clés et manipulent le lecteur pour lui faire éprouver, dans et par l'écriture, ce que les personnages vivent de page en page.

¹ Albert Camus, « La nuit de la vérité », éditorial de *Combat*, 25 août 1944. Recueilli dans *À Combat*, *op. cit.*, p. 162.

QUATRIÈME PARTIE : LES FAUX-MONNAYEURS

ÉCRIRE L'HISTOIRE EN MAQUISARD

– Pardonnez-moi, Monsieur, dit-il, de connaître le titre de votre livre [...]. Ce titre pourtant semblait annoncer une histoire...

– Oh ! dites-nous ce titre, dit Laura.

– Ma chère amie, si vous voulez... Mais je vous avertis qu'il est possible que j'en change. Je crains qu'il ne soit un peu trompeur... Tenez, dites-leur, Bernard.

– Vous permettez?... *Les Faux-Monnayeurs*, dit Bernard. Mais maintenant, à votre tour, dites-nous : ces faux-monnayeurs, qui sont-ils¹ ?

(André Gide)

Roman gigogne au titre polysémique, *Les Faux-Monnayeurs* est construit sur une mise en abyme puisque Gide a imaginé un personnage de romancier qui travaille à un livre appelé lui aussi *Les Faux-Monnayeurs*. Songeant d'abord à désigner ainsi ceux de ses confrères qu'il considère comme des imposteurs, Édouard ambitionne d'écrire un roman au sein duquel un romancier tenterait de concilier le réel et l'idéal en même temps qu'il s'inscrirait en faux contre la mode de son époque. Ce roman remplirait le programme que son titre, pourtant qualifié de trompeur, annonce en ne donnant pas ce qu'il paraît pourtant promettre. C'est également ce que fait Gide dans le récit cadre, au sein duquel la dénonciation des faux-semblants bourgeois et l'histoire des collégiens recélant des pièces contrefaites masquent d'abord ce qui se joue dans la fabrique du roman, si bien que le lecteur, comme Bernard, ne sait plus qui sont les faux-monnayeurs que le titre désigne. Déjà virtuose, la mise en abyme prend un tour plus vertigineux avec le *Journal des Faux-Monnayeurs* que Gide composa en parallèle du roman, notamment pour commenter sa progression dans l'écriture, comme Édouard le fait lui-même dans son propre journal à l'intérieur de l'intrigue.

À certains égards, les œuvres de Kessel, de Malraux et de Gary empruntent à cette structure complexe faite d'enchâssements et de dédoublements qui déroutent le lecteur et qui le manipulent. S'ils n'écrivent pas de roman réflexif – à l'exception d'*Éducation européenne*, au sein duquel Dobranski est l'auteur d'un recueil de nouvelles auquel il donne ce titre –, tous trois conduisent leurs récits en y ménageant des fausses pistes ou en y dissimulant des strates de texte antérieures. Comme Édouard en effet, ils composent des scènes qui semblent annoncer une histoire mais qui se révèlent trompeuses. Comme le personnage de romancier qui envisage de le faire, il leur arrive de modifier le titre de leurs œuvres ou de leur attribuer un surtitre. Comme lui

¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], Paris, Librairie générale française, 1956, p. 237-238.

enfin, ils font passer en contrebande des idées, des personnages ou des intertextes, de sorte que leurs livres sont hantés par des fantômes dont la présence clandestine affecte la construction et la conduite du récit de l'événement historique. Toutes ces formes d'écriture cryptée font de Kessel, de Malraux et de Gary des écrivains maquisards qui, en camouflant des éléments au sein de la narration, racontent l'histoire à la manière de faux-monnayeurs. Mais alors que Gide mettait le genre romanesque à l'épreuve en suggérant qu'il était vain de chercher à lui faire décrire la réalité, tous trois s'attachent à rendre compte de la complexité d'un monde bouleversé par des événements tragiques, en transposant dans l'écriture même la manière dont certains des acteurs ont fait l'histoire.

CHAPITRE 1 : LES CLANDESTINS DE LA NARRATION

« [...] c'était la première fois qu'il échappait à lui-même. La première fois qu'il basculait, le temps de quelques secondes, comme si un clandestin s'était glissé à bord de son être et s'était mis à la barre. De cela, il était certain : il y avait un clandestin à bord¹. »

(Fred Vargas)

La majeure partie du corpus portant sur la Résistance, il est naturel d'y trouver des personnages évoluant dans une atmosphère de secret. Pour mener à bien leur mission, les maquisards mis en scène par Kessel, Malraux et Gary sont tenus de respecter les règles qui régissent la vie clandestine, qu'ils se griment pour tromper l'ennemi – Mathilde passe « de la vieille dame patronnesse à la vieille grue assez facilement² » et M. Chevalier gagne la confiance de M. Karl en arborant la coiffure et la moustache de Hitler³ – ou qu'ils changent de nom pour déjouer la traque dont ils font l'objet – Quérec est le nom de guerre de Servais⁴ et Julie Espinoza se fait appeler la *Gräfin* Esterhazy pour cacher sa judéité⁵. Comme les résistants forment un « peuple d'ombres⁶ » contraint d'adopter une vie souterraine, les Juifs chez Gary dissimulent leurs origines afin de pouvoir survivre à la guerre. Nombre de personnages du corpus passés maîtres dans l'art du camouflage apparaissent donc comme des clandestins au sein de la narration. Mais il convient de distinguer ici ces figures assez convenues de la littérature résistante d'incarnations plus originales de la clandestinité.

À la différence des clandestins présents *dans* la narration, les clandestins *de* la narration ne sont pas toujours identifiables à la lecture. Ce n'est pas seulement leur identité qui est cachée au lecteur, c'est leur existence même qui peut lui être entièrement dérobée car il est parfois impossible de repérer leur présence dans la lettre du texte. C'est le cas des modèles bien vivants qui ont inspiré un personnage ou une scène et que Kessel, Malraux et Gary s'ingénient à dissimuler, mais c'est aussi le cas de passages textuels plus ou moins longs, citations exogènes ou autocitations, que tous trois font passer d'une œuvre à une autre sans jamais les signaler, de sorte que le lecteur croit lire un texte absolument original sans percevoir qu'il recèle des pages déjà écrites. Le seul cas de figure où le clandestin de la narration est identifiable à la lecture se présente quand l'auteur fait d'un fantôme le moteur de l'intrigue pour ménager un dévoilement surprenant ou pour mettre en scène des personnages ventriloques hantés par un absent.

¹ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris, Viviane Hamy, 2004, p. 21.

² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 137.

³ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 97.

⁴ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 175.

⁵ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 224-227.

⁶ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 948.

Qu'un personnage échappe à lui-même ou qu'une partie du texte échappe au lecteur, le clandestin qui prend ainsi la barre de la narration invite à une exégèse des œuvres reposant sur l'exploration de leur architecture souterraine.

1. Dissimuler les modèles

1.1. *Les témoins*

Il a déjà été question des témoins qui ont fourni la matière de certains romans du corpus et plusieurs clés identifiant les républicains consultés par Malraux pour *L'Espoir* et les résistants interrogés par Kessel pour *L'Armée des ombres* et *Le Bataillon du ciel* ont déjà été révélées⁷. Mais tant que ces informations ne sont pas données au lecteur, les modèles de Manuel, de Lemasque et de Bouvier restent clandestins.

Dans le roman de Malraux, aucun indice textuel ne permet de savoir que les personnages sont des transpositions de personnes réelles. Il ne suffit pas de connaître la vie de l'écrivain pour supposer qu'il s'est inspiré de ses camarades de combat et des nombreux intellectuels qu'il fréquentait en Espagne pour composer ses personnages. Il faut se livrer à une enquête comme celle de Robert Thornberry⁸ pour identifier ces figures et pour consulter les documents établissant ce que tel ou tel passage du roman leur doit. Seul un travail de critique génétique permet d'apprendre que Malraux a dressé des listes de renseignements à demander à ses amis. François Trécourt révèle par exemple que Gustavo Durán, modèle de Manuel, reçut une version manuscrite du roman avec mission d'y corriger les erreurs historiques ou géographiques⁹ et que Luis Quintanilla, modèle de Lopez, fut contacté par Malraux au début de 1937 « pour connaître [...] ce qui était arrivé avec le prêtre qu[il] avai[t] amené à Tolède¹⁰ ». Aucun lecteur ignorant ce processus de création ou l'existence de ces documents ne peut, ni en 1937 ni ensuite, savoir que Malraux a entrepris une telle démarche. Si bien que les personnages du roman, dont les modèles sont cachés, lui paraissent de simples êtres de papier.

Kessel est moins radical qui fait précéder *L'Armée des ombres* d'une préface révélant les soins qu'il a pris pour rendre impossible l'identification par l'ennemi des modèles de ses personnages. Le lecteur sait donc que les héros sont ici inspirés de figures réelles. Il n'en demeure pas moins qu'aucune clé ne lui est donnée et qu'il doit

⁷ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 63-64, et « Des personnages clés », p. 364-371.

⁸ Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, *op. cit.*

⁹ Lettre de Gustavo Durán à Robert Payne, citée par Günther Schmigalle, *André Malraux und der spanische Bürgerkrieg*, Bonn, Bouvier, 1980, p. 145. Cité par François Trécourt, « Notice de *L'Espoir* », *op. cit.*, p. 1319.

¹⁰ Luis Quintanilla, *Los Rehenes del Alcazar de Toledo*, Paris, Ruedo Iberico, 1967, p. 150-151. Cité par François Trécourt, « Notice de *L'Espoir* », *op. cit.*, p. 1319.

là encore se livrer à un travail philologique pour les identifier. L'objectif n'est plus, comme chez Malraux, de dissimuler l'idée même d'avoir transposé l'existence de vrais combattants – au contraire, Kessel le revendique –, mais de protéger les maquisards qui continuent à résister en ne trahissant aucun secret qui puisse les mettre en danger. Dans *Le Bataillon du ciel*, en tête duquel une dédicace remercie Bourgoïn et ses hommes d'avoir confié leurs témoignages à l'auteur, le lecteur chercherait en vain une mention des correspondances entre les noms des parachutistes du bataillon et ceux des personnages du roman car une telle révélation irait à l'encontre de l'entreprise romanesque. Il suffit à Kessel de faire savoir à son lecteur que ce qu'il écrit est basé sur des faits qui sont réellement arrivés à des personnes authentiques pour que la fable soit placée à l'aune de la vérité historique.

Dans ces trois exemples, les auteurs dupliquent au sein de la fiction la clandestinité dans laquelle les modèles des personnages ont vécu pendant la guerre pour échapper à l'ennemi. Le changement de nom qui rend effectif le passage de la réalité à la fiction cache des êtres réels dont l'identité – Bourgoïn, Durán – est dissimulée sous un faux nom – Bouvier, Manuel –, celui des personnages qu'ils sont devenus. Clandestins dans la réalité, ils sont devenus clandestins de la narration dans des récits conduits par des auteurs qui écrivent ainsi l'histoire en maquisards.

Chez Gary, le brouillage est plus complexe et repose sur un recours privilégié à la fiction. Le lecteur des *Cerfs-volants* sait que les personnages du roman sont inventés et il imagine que le réseau de résistance organisé en février 1940 par Julie Espinoza en prévision de l'occupation allemande est une fantaisie que seul permet le décalage temporel entre la fin de la guerre et la date de rédaction du roman. Il ne croit donc pas que M. Dampierre, « [qui] mourut d'une crise cardiaque au cours d'un interrogatoire, en 1942 », M. Pageot, « connu plus tard sous le nom de Valérien, deux ans avant d'être fusillé avec vingt autres au mont du même nom », et le commissaire Rotard, « qui devint le chef du réseau *Alliance* »¹¹, aient existé, en dépit de la mention du Mont-Valérien et du réseau *Alliance*, qui sont étroitement associés à l'histoire de la Résistance. Puisque l'authenticité de ces noms est impossible à vérifier, le lecteur suppose que chacun de ces personnages symbolise un type de résistant : le F.F.I. mort sous la torture, le F.T.P. communiste fusillé au Mont-Valérien et le chef de réseau nationaliste resté indépendant de la France libre. Ce que le lecteur ignore en revanche s'il n'a pas connaissance de la genèse de l'œuvre que Gary écrit à la place du livre qu'il devait consacrer aux Compagnons de la Libération – auxquels il réserve un tirage

¹¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 173.

spécial du roman –, c'est que ce texte rend hommage aux membres de l'ordre auquel le romancier appartient lui-même et que plusieurs Compagnons sont évoqués plus ou moins directement. Ludo est par exemple chargé de faire évader l'aviateur Lucchesi, dont l'appareil a été abattu¹², et son oncle Ambroise rencontre Jean Sainteny, présenté comme le chef du réseau *Espoir*¹³. Ces deux noms sont ceux d'authentiques Compagnons de la Libération : le pilote Yves Lucchesi atterrit près de Rennes le 8 août 1943 après avoir été touché par la DCA allemande et Jean Sainteny fut sollicité pour la planification du Débarquement en sa qualité de commandant du secteur Normandie pour le réseau *Alliance*, et non *Espoir*, comme l'a révélé Ralph Schoolcraft¹⁴. Le lecteur qui ignore tout cela n'a aucune raison de considérer que ces noms sont plus réels que ceux de Dampierre, de Pageot et de Rotard. Alors que de vrais noms sont employés, le fait qu'ils paraissent appartenir à des personnages de roman les déréalise. Chez Gary, les noms d'authentiques Compagnons voisinent avec ceux de résistants fictifs, ce qui suffit à les camoufler¹⁵.

Le corpus propose un cas de brouillage encore plus complexe. Les personnages que Malraux nomme dans les notes préparatoires de « *Non* » cachent des personnes réelles qui combattent elles-mêmes sous pseudonyme. Fouché et Ravanel, noms de guerre de Marcel Degliame et de Serge Asher, sont remplacés au fil des brouillons par des noms inventés : Raguse et Laigle¹⁶. Les noms d'état civil sont donc effacés deux fois, par le pseudonyme d'abord, puis par le nom fictif, de sorte que les résistants sont doublement clandestins dans cette ébauche de roman qui n'a jamais donné lieu à un texte achevé et publié.

Il existe enfin un dernier niveau de dissimulation lorsque certains résistants de « *Non* » font là leur seconde apparition dans l'œuvre de Malraux. Pas encore renommé Laigle, Serge Asher, alias « Ravanel, alors chef des groupes francs¹⁷ », apparaît dans *Antimémoires* sous le nom de guerre qui a rendu célèbre celui qui fut arrêté le 15 mars 1943 avec Raymond Aubrac avant que ce dernier, libéré en mai, soit repris le 21 juin à Caluire avec Jean Moulin¹⁸. Déjà présent dans une œuvre encore plus ancienne,

¹² *Ibid.*, p. 217.

¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴ Ralph Schoolcraft, « Dialogue de la mémoire et de l'histoire chez Romain Gary : effet de *Cerfs-volants* », art. cit., p. 151-153.

¹⁵ Gary avait procédé de la même façon pour choisir le nom de Morel, le héros des *Racines du ciel*. Voir ci-dessus « Des personnages clés », p. 367-368.

¹⁶ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁷ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ Lucie Aubrac mentionne régulièrement celui qu'elle appelle Serge Ravanel dans *Ils partiront dans l'ivresse*. Elle raconte notamment son arrestation (*op. cit.*, p. 11-12) et le lien de fraternité qu'elle entretient avec lui (*ibid.*, p. 114-115).

Raymond Maréchal, connu sous le nom de Gardet dans *L'Espoir*, revient dans « *Non* », tantôt sous son vrai nom tantôt sous son nom fictif. Comme le Ravanel d'*Antimémoires*, il aurait pu voyager d'une œuvre à l'autre d'autant plus discrètement que Malraux, qui avait combattu avec lui dans le maquis de Corrèze après leur engagement commun en Espagne, le nomme essentiellement Maréchal au fil des rédactions successives, comme le révèlent les éditeurs des fragments rédigés¹⁹, ce qui aurait empêché le lecteur ignorant ces détails de reconnaître le Gardet de *L'Espoir*.

L'intérêt de ces révélations est moins d'identifier des clés que d'éclairer les processus de création à l'œuvre dans le corpus. Le procédé très commun consistant à s'inspirer de personnes réelles pour créer des personnages de roman prend ici une forme originale du fait de l'identité et du statut des modèles, combattants clandestins, qui habitent le récit de façon tout aussi clandestine. Kessel, Malraux et Gary ne se contentent cependant pas d'inclure ainsi dans leurs textes les témoins qu'ils ont interrogés car ils s'y ménagent parfois une place invisible au gré d'autocitations et de changements de noms qu'ils ne signalent pas.

1.2. Les auteurs

Cette fois encore, il ne s'agit pas de repérer des clés, puisqu'il a déjà été question des autoportraits déguisés dans *La Passante du Sans-Souci* et dans *L'Espoir*²⁰. Ce qu'il importe d'analyser ici, ce sont les scènes qui, en étant reprises d'une œuvre à une autre, ne sont plus racontées du même point de vue – que l'auteur cède la place à un personnage à qui il attribue ses actions et ses pensées ou qu'il se révèle tardivement derrière le masque d'un personnage –, de sorte que si le lecteur ignore l'existence du texte premier, il ne peut savoir que l'écrivain ou l'un de ses personnages, selon les cas, se cache dans le second texte.

S'il n'y a aucun exemple d'un tel procédé dans le corpus garyen, l'inventeur d'Émile Ajar est un maître de la clandestinité – bien plus que Kessel et Malraux –, du fait de son usage des pseudonymes. Toute son œuvre a été signée d'un nom qui n'est pas le sien à l'état civil. Romain Gary est en effet le nom de guerre, devenu le nom de plume, de Roman Kacew, qui a multiplié les fausses identités avant de créer Émile Ajar – le pseudonyme le plus efficace derrière lequel il s'est caché, écrivant du Gary sous le nom d'un auteur qui était lu comme son exact opposé. Alors que les pseudonymes Fosco Sinibaldi et Shatan Bogat, employés pour publier *L'Homme à la colombe* (1958)

¹⁹ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Voir ci-dessus « Des personnages clés », p. 370.

et *Les Têtes de Stéphanie* (1974), ont rapidement été éventés, Gary a durablement fait croire à l'existence des traducteurs putatifs John Markham Beach et Françoise Lovat, comme le rappelle Maxime Decout²¹. Le premier aurait traduit en anglais *La Promesse de l'aube* (1960) sous le titre *Promise at Dawn* (1961), avant de traduire en français *Les Mangeurs d'étoile* (1966), publié en anglais sous le titre *The Talent Scout* (1961). La seconde aurait traduit en français *Les Têtes de Stéphanie*, dont le manuscrit avait été écrit en anglais par Shatan Bogat. Avec ces deux pseudonymes moins exposés et moins voyants que ceux qu'il a pris pour signer les romans, Gary change non seulement de nom, mais il change aussi de langue et, dans le dernier cas, de genre. Avec la publication anglaise des *Têtes de Stéphanie* sous le titre *Direct Flight to Allah* en 1975, il parachève ce camouflage identitaire en faisant traduire le roman depuis la version française qu'il avait lui-même traduite de son propre texte en anglais et en le signant non Shatan Bogat mais René Deville, ce dernier pseudonyme étant lui-même une traduction approximative mêlant changement de langue et changement de nom, puisque le patronyme à consonance française *Deville*, homophone du substantif anglais *devil*, a le même sens que le patronyme à consonance arabe *Shatan*, qui désigne Satan. Ce recours diabolique à la clandestinité littéraire n'est pas un jeu gratuit : il témoigne de la foi de Gary en les pouvoirs de la fiction qui, à partir du faux, permet d'inventer des existences qui paraissent si authentiques qu'elles sont longtemps restées au-dessus de tout soupçon. Véritable faussaire, Gary fait en sorte que les pseudonymes qu'il invente – ceux des traducteurs plus que ceux des auteurs, jusqu'à l'affaire Ajar – préservent son identité. Sa maîtrise de l'affabulation lui permet même de se cacher derrière le nom ou la personne d'êtres réels, comme François Bondy, qui prête son nom à l'intervieweur de *La nuit sera calme* alors que Gary a lui-même rédigé les questions auxquelles il répond ensuite, et Paul Pavlowitch, qui incarne Émile Ajar et qui, dans *Pseudo* (1976), est censé accuser son oncle, surnommé Tonton Macoute, de l'avoir vampirisé. C'est uniquement dans ces deux derniers livres que Gary se cache vraiment dans la narration, puisque dans tous les autres cas son changement d'identité n'a aucune incidence sur la lettre du texte.

Comme chez Gary, mais de façon moins spectaculaire, la présence clandestine de Kessel dans ses œuvres se joue à différents niveaux. Lorsqu'il s'inspire d'un reportage pour écrire une nouvelle, il se livre à de nombreuses reprises du texte source²² qui sont aussi l'occasion de procéder à un changement de perspective, dans la mesure

²¹ Maxime Decout, « Des faux papiers en règle. À propos de Gary-Ajar », art. cit., p. 103-114.

²² Voir ci-dessus « L'art du recyclage », p. 79, et ci-dessous « Franchir la ligne de démarcation », p. 630-634 et p. 645-649.

où il attribue à un personnage fictif des pensées qu'il a eues ou des actions qu'il a accomplies. Pour qui n'a pas lu "Les francs-tireurs de Barcelone", ce transfert dans *Une Balle perdue* passe inaperçu – d'autant plus que la réécriture du reportage dans la nouvelle n'est pas signalée par Kessel avant 1964, dans une préface écrite à l'occasion de la réédition d'*Une Balle perdue*, à une date où "Les francs-tireurs de Barcelone" a déjà reparu dans *Témoin parmi les hommes* depuis huit ans sans que son lien avec la nouvelle ait été mentionné –, mais pour qui le connaît, l'ombre de Kessel plane sur ses personnages – à condition qu'on se souvienne du reportage ou qu'on le lise en parallèle de la nouvelle, ce qui n'est pas évident. D'abord, le touriste surpris par la grève générale qui s'émerveille du travail impeccable d'un cireur à la fin du premier article recueilli dans *Témoin parmi les hommes*²³ se cache derrière l'attaché au consulat de Grande-Bretagne qui fait cirer ses chaussures par Alejandro dans la scène d'ouverture d'*Une Balle perdue*²⁴. Ensuite, le reporter qui s'est résigné à renoncer à ses vacances et à qui le portier de son hôtel apprend les conditions dans lesquelles la grève a été décidée²⁵ s'éclipse derrière le héros de la nouvelle, qui interroge lui-même le concierge pour connaître l'ampleur de la mobilisation²⁶. C'est donc au tour d'Alejandro de peiner à reconnaître un homme qui est pourtant présenté comme son ami, parce qu'il a quitté sa livrée. Plus tard encore, le reporter qui croit les civils touchés par les balles lorsqu'éclate la fusillade nocturne²⁷ se dissimule derrière le cireur anarchiste qui a la même impression²⁸. Dans cette scène, construite en miroir inversé avec le dénouement, Kessel procède même à une double substitution : d'une part, son héros considère naïvement qu'il ne peut pas être touché par une balle au prétexte qu'il est « en dehors²⁹ » de l'insurrection, comme l'était le reporter à son poste d'observation, « debout, contre [s]a fenêtre³⁰ » ; d'autre part, l'Anglaise Helen Moore, qui elle non plus n'est pas concernée par l'insurrection et qui occupe à la fin de la nouvelle la place qui était celle de Kessel dans le reportage, meurt de la balle qui donne son titre au texte. En réinvestissant la situation qui était la sienne dans deux personnages et deux attitudes différentes, l'écrivain suggère à la fois ce qu'il a vécu et ce qui aurait pu lui arriver. Comme Alejandro, il est resté sauf, mais il aurait pu tout aussi bien mourir, comme Helen. Le sort de chacun des deux personnages révèle qu'il y a pour lui deux manières d'être « en

²³ Joseph Kessel, « Le cireur de Gérone », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 257.

²⁴ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 13-16.

²⁵ Joseph Kessel, « Les grévistes forcés », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 266-267.

²⁶ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 52.

²⁷ Joseph Kessel, « Le cadran nocturne », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 279.

²⁸ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³⁰ Joseph Kessel, « Le cadran nocturne », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 279.

dehors », dont l'une est tolérable – quand il s'agit de suivre l'événement pour le comprendre – et l'autre condamnable – dès lors que la réalité observée se mue en spectacle. La reprise d'une situation vécue est donc l'occasion d'exploiter les potentialités romanesques de l'événement et Kessel ne craint pas de faire d'un personnage négatif son double, comme le prouve encore la scène où Helen, comme le reporter³¹, est mise en joue par un insurgé qui lui ordonne de fermer sa fenêtre et qui ne tire finalement pas alors qu'elle observe la fusillade³². Dans ces exemples, l'ombre de Kessel plane assez naturellement car elle tient à ce que la nouvelle transpose fidèlement son reportage antérieur. C'est ce qui se produit chaque fois qu'un romancier met un peu de lui dans les personnages qu'il compose. Mais le rapport de Kessel à la dissimulation dans ces deux textes jumeaux est plus subtil encore.

La préface de la nouvelle, ajoutée en tête du recueil dans laquelle elle reparâit près de trente ans après sa publication originale et qui apprend au lecteur qu'elle est née d'un reportage improvisé, dévoile un élément que le reporter avait caché dans "Les francs-tireurs de Barcelone", de sorte que la clandestinité apparaît cette fois dans le texte premier, au moyen d'un travestissement de la vérité. Au moment de décrire le combat de rue et ses enjeux dans le reportage, Kessel se met en scène. Nullement intimidé par la « stridence de frelon métallique [qui] ras[e] [s]on épaule³³ », il laisse fuir la foule et trouve à se placer dans une encoignure pour observer les francs-tireurs à la manœuvre. Ce morceau de bravoure représentant le reporter en baroudeur intrépide met en valeur son courage, sa perspicacité et son instinct professionnel car c'est en restant exposé au danger que Kessel peut comprendre que les *desperados* tirent au jugé depuis les toits de Barcelone pour prolonger une insurrection que les autorités ont déjà matée, comme il l'affirme crânement par la formule : « Leur jeu était facile à saisir³⁴. » Or, l'écrivain révèle lui-même que cette clairvoyance est tout à fait artificielle, quand il écrit dans la préface de *Pour l'honneur* que, « réfugié tantôt dans un cloître de couvent, tantôt sous un porche de palais antique, [il] essayai[t] en vain de comprendre [la situation et qu'un] journaliste espagnol, [qu'il] rencontr[a] dans un de ces abris, [l]'éclaira enfin³⁵ » en lui expliquant que la révolte ne reprenait pas mais que la fusillade était seulement le fait de quelques francs-tireurs dispersés sur les toits. En admettant tardivement, hors du reportage, qu'il ignorait tout de la guérilla espagnole et que le sens de la scène lui échappait, Kessel montre qu'un reporter ne peut avouer avoir manqué de

³¹ Joseph Kessel, « Un matin de dimanche », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 285.

³² Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 98.

³³ Joseph Kessel, « Les guérilleros », dans "Les francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 289.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Joseph Kessel, préface d'*Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 6.

clairvoyance sans risquer de perdre la confiance et l'estime de son lecteur, alors que dans la préface de la nouvelle, trente ans après les faits, il n'est plus impératif que l'écrivain apparaisse comme le détenteur de la vérité. Son ignorance a même à voir au contraire avec le dépaysement, l'exotisme et la couleur locale que le lecteur d'une nouvelle peut rechercher plus que le lecteur d'un reportage. Le changement de régime de la scène, qui passe du factuel au fictionnel avant de revenir au factuel au gré de sa reprise du reportage à la nouvelle et de la nouvelle à la préface, implique des modifications dans le récit de son déroulement qui induisent que l'objet de la clandestinité change. Le clandestin de la narration est tantôt le confrère espagnol de Kessel, dont le lecteur du reportage ignore l'existence puisqu'elle lui est cachée, tantôt Kessel lui-même, que le lecteur ne perçoit pas dans les personnages de la nouvelle s'il n'a pas le reportage en tête, tantôt le Kessel baroudeur et clairvoyant du reportage, qui n'a plus sa place dans la préface ultérieure et dont personne, sinon le lecteur qui se souvient du reportage, ne peut remarquer la disparition. Seule une comparaison des différents textes et de leurs reprises permet d'identifier toutes ces modifications successives.

Ce procédé est si familier à Kessel qu'il l'emploie même dans des romans qui n'ont été fondés sur aucun reportage antérieur. Deux documents établissent en effet l'identité du narrateur anonyme du chapitre 4 de *L'Armée des ombres*, celui-là même qui donne au lecteur la sensation d'être clandestin à ses côtés puisqu'il est soumis aux règles de la vie secrète en ne connaissant pas son interlocuteur³⁶. L'avertissement de l'édition américaine du roman et un article écrit pour célébrer les vingt ans de l'appel du 18 Juin révèlent que ce narrateur anonyme n'est autre que le romancier lui-même.

Dans le premier texte, Kessel déclare que, « par un soir de printemps, [dans] un salon de Chelsea », il a « dîné avec “Saint-Luc” »³⁷, le personnage qui intrigue tant le narrateur anonyme, qui se demande tout au long du chapitre qui il est et quel métier il exerce. Les guillemets et le surnom du personnage fictif ne lèvent pas le mystère sur le modèle de Luc Jardie, mais le fait que Kessel choisisse de reprendre le nom qu'il a inventé pour le désigner dans le roman en même temps qu'il s'exprime ici à la première personne du singulier – comme quand il écrit « J'ai eu la chance d'avoir en France pour amis des hommes comme Gerbier, Lemasque ou Félix la Tonsure³⁸ » –, donne à penser qu'il se met lui-même en scène dans le chapitre 4. Grâce à ce texte, l'identité du narrateur anonyme est découverte et la personne qui dit *je* dans cet avertissement

³⁶ Voir ci-dessus « Une littérature de combat entre histoire et mémoire », p. 236.

³⁷ Joseph Kessel, avertissement de *L'Armée des ombres. Chronique de la Résistance*, op. cit., p. 11.

³⁸ *Ibid.*

devient un personnage de son propre roman. Dans la mesure où aucun de ces éléments génétiques et biographiques n'est donné au lecteur de l'édition française – encore aujourd'hui³⁹ –, il est impossible d'identifier le narrateur du chapitre 4 à la seule lecture du roman. Kessel y apparaît donc comme un clandestin de la narration.

Dans l'article qu'il a intitulé « Les Français de Londres », en 1960, le romancier évoque à nouveau, brièvement, le dîner londonien du chapitre 4 de *L'Armée des ombres* en relevant que « malgré le black-out, les bombardements, les restrictions, il y avait du pain à volonté et du plus blanc – du café, des cigarettes, du whisky⁴⁰ ». Tous ces éléments figuraient déjà dans le roman, où le narrateur et Saint-Luc s'émerveillaient de se voir proposer des « monceaux de pain blanc⁴¹ » ainsi que « du café, des alcools, des cigarettes et des cigares⁴² ». Puisque Kessel parle de ce dîner dans les mêmes termes dans les deux textes, il ne fait aucun doute qu'il l'a transposé dans le roman en s'y donnant la même place que dans l'article.

Ce texte révèle également l'origine d'une réflexion que Gerbier note au début de son journal dans le chapitre 5 et qui apparaît comme la genèse de ce journal au sein de la diégèse et comme la source du roman entier sur le plan métatextuel. Alors qu'il regrette l'enthousiasme dangereux dont il fait l'objet en France à son retour de Londres, Gerbier note qu'en Angleterre « le point de vue est entièrement renversé [et que] c'est vivre en France qui paraît admirable » à cause des conditions éprouvantes de la vie sous occupation, « [l]a faim, le froid, les privations, les persécutions »⁴³. Dans son article, Kessel remarque de même qu'à son exaltation au contact des Français de Londres lorsqu'il arrive dans la capitale de la France libre répond une avidité de savoir ce qui se passe en France : « comment mangeait-on, s'habillait-on, voyageait-on en France ? Quel y était le niveau de l'espoir ? Et les otages ? Et le sabordage de la flotte à Toulon ? Et les maquis⁴⁴ ? » Or ce passage du roman est précisément celui dans lequel Gerbier écrit qu'il souhaite « tenir note quelque temps des faits que peut connaître un homme placé par les événements à un bon poste d'écoute de la résistance⁴⁵ ». Tout le chapitre – le plus long de *L'Armée des ombres* – est composé de ces notes. Cette fois encore, Kessel

³⁹ Toujours absents du texte, ils ne sont pas mentionnés dans la notice du roman dans la Pléiade, où l'identification du narrateur à Kessel est affirmée sans que le chapitre soit confronté aux documents cités ici : « l'apparition d'un "je" consac[r]e la présence même de Kessel, en tant que personnage, narrateur et auteur du récit » (Yvan Daniel, « Notice de *L'Armée des ombres* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1860).

⁴⁰ Joseph Kessel, « Les Français de Londres », *op. cit.*, p. 117.

⁴¹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 116.

⁴³ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁴ Joseph Kessel, « Les Français de Londres », *op. cit.*, p. 118.

⁴⁵ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 125.

s'est glissé dans son texte sans le signaler : il se dissimule non seulement derrière son héros pour lui attribuer un raisonnement qu'il a tenu en constatant la façon dont les Français se considèrent de part et d'autre de la Manche, mais il insiste sur le caractère déclencheur qu'ont eus ces récits de résistants, à Londres et en France, pour l'écriture du roman, effectivement né des témoignages que Kessel a recueillis à Londres, où il avait « un bon poste d'écoute »⁴⁶. Le romancier écrit donc l'histoire en maquisard au sens où il recrée sur la scène de l'écriture la situation qu'il a vécue dans la réalité, transposant dans son récit les mécanismes à l'œuvre dans la Résistance. Par conséquent, écrire l'histoire en maquisard ne consiste pas uniquement à se réserver un rôle clandestin au sein de l'intrigue, mais à s'accommoder des circonstances historiques au moment de l'écriture pour rendre compte de l'événement le plus fidèlement possible, sur le fond et sur la forme. Si Kessel raconte aussi bien l'action des maquisards français, c'est parce qu'il se place lui-même dans la situation qui est la leur pour écrire, de sorte que le geste d'écriture met en abyme le geste résistant.

Pour percevoir ce mécanisme qui lui permet de remarquer la présence de l'auteur là où il ne l'attend pas forcément, le lecteur a toujours besoin de connaissances exogènes. Il en va de même dans *Le Bataillon du ciel*, dont l'histoire éditoriale révèle ce que la dédicace ne fait que suggérer. Après avoir remercié les parachutistes, Kessel a un mot pour Marcel Rivet, avec qui il a « construit le scénario du film *Le Bataillon du ciel* », et un autre pour Maurice Druon, son neveu, qui lui « a été d'une aide précieuse pour ce livre »⁴⁷. À la lecture de ces quelques lignes, impossible de comprendre que le scénario écrit en 1946 avec Rivet a servi de canevas au roman et que Druon a été chargé d'adapter sous forme romanesque ce texte écrit pour le cinéma, à une date où Kessel s'attelait à terminer *Le Tour du malheur*. Serge Linkès, qui note que la tâche de « “mise en roman” » confiée par l'oncle à son neveu s'est limitée à « quelques “beaux développements” » puisque « les faits, les situations, les dialogues et l'intrigue étaient déjà tous établis »⁴⁸, en convient qui affirme que personne n'en aurait eu connaissance sans la mention de cet épisode dans la biographie de Kessel publiée par son ami Yves Courrière⁴⁹ et sans le scénario autographe de Kessel⁵⁰. Rien en effet, pas même le nom

⁴⁶ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 63 et 66.

⁴⁷ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ Serge Linkès, « Notice du *Bataillon du ciel* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1875-1876.

⁴⁹ Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 625-627.

⁵⁰ Serge Linkès, « Notice du *Bataillon du ciel* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1876. Le scénario publié pour la première fois dans cette édition (p. 1425-1540) est une version manuscrite de la main de Kessel, sans doute antérieure à celle qu'il a coécrite avec Rivet et dont aucune version n'a été retrouvée. Il diffère sensiblement de ce que montre le film.

d'auteur figurant sur la page de couverture du roman, ne laisse penser que le texte de Kessel paru sous son nom n'est ni absolument original ni entièrement écrit de sa main. Dès lors, c'est à la fois Maurice Druon et le scénario du film coécrit avec Marcel Rivet qui apparaissent comme des clandestins de la narration. Le premier est invisible sous le nom de son glorieux aîné comme l'était le journaliste espagnol dont la contribution à un article des "Francs-tireurs de Barcelone" a été effacée, tandis que le second a vocation à ne pas se laisser deviner sous le texte romanesque, comme le reportage qui précéda *Une Balle perdue*, bien que la parution du roman ait accompagné la sortie du film en 1947. Tous ces exemples montrent que Kessel a une pratique de la clandestinité textuelle assez variée : il ne se contente pas de se cacher derrière un personnage romanesque, comme dans la nouvelle espagnole ou dans *L'Armée des ombres*, mais il peut se livrer à un recyclage que seule une lecture simultanée des œuvres jumelles peut révéler et il lui arrive enfin, plus rarement, d'imposer son nom pour laisser dans l'ombre la collaboration plus ou moins substantielle d'un confrère journaliste ou écrivain.

Cette diversité est également à l'œuvre chez Malraux. Comme chez Kessel, elle est visible au gré de reprises textuelles qui ont pour effet de changer le régime d'une scène, tantôt factuelle tantôt fictionnelle. Dans *L'Espoir*, Manuel se souvient d'une manifestation au cours de laquelle il avait été contraint de crier à ses troupes l'ordre que les autorités avaient donné de rouler les drapeaux pour que la marche se tienne. Un syndicaliste expérimenté lui avait alors fait comprendre que les manifestants tenus d'obéir n'avaient pourtant aucun intérêt à appliquer la consigne avec zèle : « "Oui, puisqu'il le faut, mais le plus lentement sera le mieux"⁵¹ ». Malraux reprend cette anecdote dans *Les chênes qu'on abat...* en la présentant comme un souvenir personnel :

Je me souviens d'un syndicaliste des émeutes de 1934 ; il portait un drapeau rouge et noir, et les responsables politiques, devant la police qui chargeait, criaient : « Roulez les drapeaux ! – Oui, oui, ne nous pressons pas⁵²... »

Transposé d'un roman à un texte mémorial, plus de trente ans après, l'épisode n'est plus attribué à un personnage mais à l'auteur. Le changement de régime textuel a donc entraîné un changement de point de vue – sensible dans l'apparition du *je* renvoyant à l'auteur du texte mémorial – qui révèle tardivement la présence clandestine de Malraux dans le texte premier, à la faveur de la parution du second texte, qui permet au connaisseur de l'œuvre malrucienne de repérer l'autocitation. Pour qui n'aura pas vu la

⁵¹ André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 226.

⁵² André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, op. cit., p. 230.

reprise et pour qui n'en a pas conscience, la clandestinité reste de mise et favorise le brouillage générique auquel se livre l'antimémorialiste car, si le lecteur ignore quel passage du *Miroir des limbes* a d'abord paru sous forme romanesque, il croit que Malraux a vécu tout ce qu'il affirme avoir fait, de sorte que la fiction prend un caractère autobiographique. Mais si le lecteur identifie les reprises, il abolit moins le brouillage qu'il n'en a une meilleure appréhension car il perçoit mieux ce que Malraux a transposé de sa vie en fiction et ce qu'il a fait passer de ses romans à ses *Antimémoires*. Qu'il soit dupe ou non du mélange des genres, le lecteur réalise le programme de lecture que lui assigne l'ensemble mémorial, puisque *Le Miroir des limbes* n'est pas fondé sur le respect de la vérité biographique, Malraux annonçant en outre au début de l'œuvre qu'il y reprend « telles scènes autrefois transformées en fiction⁵³ ». L'enjeu de la lecture n'est pas de repérer ces reprises mais, quand celles-ci sont identifiées, elles révèlent la présence jusque-là insoupçonnée de Malraux dans les scènes romanesques qu'il a ensuite transposées dans l'ensemble mémorial.

Les exemples abondent et il serait vain de chercher à tous les citer, d'autant qu'ils sont répertoriés au fil des notes dans l'édition de la Pléiade⁵⁴. Il est intéressant toutefois de voir à quels types de reprises différentes Malraux se livre. À la différence de Kessel, il lui arrive d'attribuer certains détails de sa vie intime à des personnages de roman. Dans *Le Temps du mépris*, Kassner regarde sa main après l'avoir plaquée tout l'orage contre la vitre de l'avion pour l'empêcher de céder, ce qui aurait précipité l'appareil. Souriant de satisfaction et de soulagement à la vue de sa ligne de vie, aussi longue que la ligne de chance qu'il s'était faite un jour au rasoir, le héros se livre à une méditation sur la mort qu'il achève par un souvenir personnel :

Kassner avait entendu dire que les rides s'effacent de la main des morts, et, comme s'il eût voulu revoir avant qu'elle ne disparût cette dernière forme de la vie, il avait regardé la paume de sa mère morte : bien qu'elle n'eût guère plus de cinquante ans et que son visage, et le dos même de sa main, fussent restés jeunes, c'était presque une paume de vieille femme⁵⁵ [...].

Comme dans le roman, la scène de l'orage est suivie par cette même réflexion dans *Antimémoires*, qui est attribuée désormais à l'auteur :

⁵³ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 13.

⁵⁴ Plusieurs cas de reprises textuelles seront analysés ci-dessous dans « Franchir la ligne de démarcation », p. 634-640 et p. 654-657.

⁵⁵ André Malraux, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 824.

J'avais entendu dire que les rides s'effacent de la main des morts et, comme si j'avais voulu revoir avant qu'elle disparût cette dernière forme de la vie, j'avais longtemps regardé la paume de ma mère morte : bien qu'elle n'eût guère plus de cinquante ans et que son visage et le dos même de sa main fussent restés jeunes, c'était presque une paume de vieille femme⁵⁶ [...].

Comme toujours, il appartient au lecteur de repérer ou non la reprise, qui n'est pas signalée par l'auteur, et donc de prolonger ou de révéler le caractère clandestin de la présence de madame Malraux derrière la mère du héros de roman.

Autre révélation intime, dans « *Non* », l'épisode intitulé « La tante de Jacques » évoque la fidélité de ladite tante à Pierre Drieu La Rochelle, présenté comme son ancien amant. Quand son neveu s'étonne qu'elle soit « encore amie avec Drieu », la tante répond nettement : « Drieu est très bien, mais il pense ce qu'il pense, moi aussi »⁵⁷. L'amitié de la tante résistante pour l'écrivain collaborateur rappelle à qui connaît la biographie de Malraux que celui-ci n'a jamais sacrifié son amitié avec Drieu à leurs divergences politiques, ni pendant la guerre d'Espagne ni pendant l'Occupation et que Malraux s'acquitta même scrupuleusement de la tâche d'exécuteur testamentaire que lui avait confiée Drieu avant de se suicider⁵⁸. En mettant ainsi en valeur l'intégrité de son personnage, Malraux dissimule son attachement indéfectible à une figure toujours contestée au moment où il ébauche son roman sur la Résistance, la transposition romanesque étant plus discrète mais pas moins fidèle au souvenir de l'ami disparu.

Reste à aborder le cas complexe de Berger, ce nom qui désigna successivement le narrateur des *Noyers de l'Altenburg*, Malraux lui-même quand il était dans le maquis et un personnage d'*Antimémoires* et de « *Non* » inspiré de l'auteur, soit un être de papier, un résistant qui vécut réellement dans la clandestinité et un personnage hybride à mi-chemin de la réalité et de la fiction. Au moment où Malraux prend le pseudonyme de Berger dans la Résistance, *Les Noyers de l'Altenburg* a connu une diffusion si restreinte qu'il était très peu probable que l'inventeur du héros qui porte ce nom soit identifié en le reprenant. Le personnage se dissimule alors derrière son créateur afin de lui offrir l'anonymat qu'il recherche pour mener sa vie souterraine. Dans ce mélange de fiction et de réalité, l'être fictif sert de paravent à l'être réel qui écrit l'histoire en y prenant part en maquisard. Après l'engagement de Malraux/Berger dans la Résistance, ce n'est plus seulement le personnage des *Noyers* qui se cache sous le patronyme, c'est aussi Malraux lui-même, ce qui ne va pas sans créer quelques ambiguïtés. Lorsque

⁵⁶ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 71.

⁵⁷ André Malraux, « *Non* », op. cit., p. 21.

⁵⁸ Jean Lacouture, *Malraux : une vie dans le siècle*, op. cit., p. 319-321.

l'antimémorialiste admet avoir employé *Berger* comme nom de guerre dans le passage où il rappelle qu'il l'a d'abord utilisé pour nommer le héros des *Noyers* à cause de sa double consonance française et germanique⁵⁹, l'être réel révèle qu'il se cache derrière un nom de personnage. Mais immédiatement après, Malraux se met à parler de lui-même à la troisième personne en employant son nom de guerre, comme il le ferait dans un roman : « C'est la brigade Alsace-Lorraine qui a repris Sainte-Odile, et le colonel Berger qui est allé récupérer, dans les caves du Haut-Koenigsbourg, le retable de Grünewald⁶⁰... » On trouve des phrases du même type dans les brouillons de « *Non* », où Berger, évoqué à la troisième personne, est présenté comme un chef aussi important que Jean Moulin, alias Rex : « Berger aussi a entendu l'émission. Puisque Rex est pris, Berger sera là demain⁶¹. » Dans l'ébauche de roman cependant, Malraux hésite sur la façon de se désigner, puisqu'on trouve aussi des notes rédigées à la première personne où ses initiales apparaissent : « La nuit avec la fille-courrier qui pressent que je suis A.M. Paris ou maquis⁶² ? » Cette hésitation entre la première et la troisième personne, l'instabilité de ce que recouvre le nom et le brouillage générique à l'œuvre dans *Antimémoires* ont donc pour effet de créer une confusion sur ce que Malraux a effectivement vécu et sur ce qu'il laisse entendre qu'il a vécu à la faveur des scènes des *Noyers de l'Altenburg* qu'il reprend, car le changement de genre qui s'opère lorsqu'une scène passe du roman au texte mémorial implique un changement d'identification de celui qui dit *je* : le personnage dans le roman, l'autobiographe dans le texte mémorial.

Par conséquent, puisqu'il est établi au début du second texte, celui qui a connu la plus grande diffusion, que *Berger* renvoie à l'auteur après avoir désigné un personnage de roman, c'est à Malraux qu'on attribue d'avoir vécu les scènes des *Noyers* qui sont reprises sans être signalées comme des autocitations parce que la majorité des lecteurs d'*Antimémoires* ne les connaissent pas. De sorte que, lorsque Malraux raconte l'épisode de la fosse à char à la première personne dans *Antimémoires*, en remplaçant le nom de Berger par un pronom de première personne⁶³, ce sont le personnage à qui il avait fait vivre cette aventure toute fictive dans les *Noyers* et l'autocitation non signalée qui

⁵⁹ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 13. L'auteur affirme qu'il doit son nom de guerre à « des amis [qui s'en sont] servis dans la Résistance pour [le] désigner » (*ibid.*), alors qu'il l'a choisi lui-même (voir Jean Lacouture, *André Malraux : une vie dans le siècle*, *op. cit.*, p. 278, et Olivier Todd, *André Malraux : une vie*, *op. cit.*, p. 471).

⁶⁰ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 57.

⁶² *Ibid.*, p. 24.

⁶³ La phrase du roman « Retranchés de tout ce qui n'est pas Pradé, Léonard, Bonneau, Berger : un équipage – seuls. » (André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 757) devient dans l'autobiographie : « Retranchés de tout ce qui n'était pas Pradé, Léonard, Bonneau, moi : un équipage – seuls. » (André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 230)

apparaissent comme clandestins de la narration. Au lieu de se cacher derrière le personnage comme le fait Kessel, Malraux dissimule le modèle romanesque de l'aventure en le cachant précisément derrière le nom qu'il avait dans la fiction mais dont son créateur l'a dépouillé en se l'appropriant. Si bien que, lorsque paraît *Antimémoires*, aucun lecteur ou presque ne peut identifier que le narrateur à la première personne de l'épisode est une transposition du personnage d'un roman alors quasiment inconnu. Malraux récrit en maquisard l'histoire qu'il a vécue et celle qu'il a inventée en choisissant de les mêler.

Transposer une expérience vécue dans une fiction ou faire voyager une scène d'un texte factuel à un texte fictionnel implique donc nécessairement de camoufler certains éléments pour que le récit coïncide avec le mode de narration choisi, roman ou autobiographie. Mais Kessel, Malraux et Gary ne se contentent pas de faire passer en contrebande des noms ou des textes qu'ils ont créés car ils appliquent le même traitement aux évocations intertextuelles qu'ils ne signalent pas plus que leurs autocitations.

1.3. Les intertextes

Tous trois grands lecteurs, Kessel, Malraux et Gary imprègnent de manière cryptée leurs textes des œuvres qui les ont marqués. Leur pratique de l'intertextualité étant le plus souvent implicite, ils recourent beaucoup, pour évoquer un texte exogène, à l'allusion – l'une des six formes d'intertextualité que Nathalie Piégay-Gros identifie, avec la citation, la référence, le plagiat, la parodie et le pastiche⁶⁴. L'allusion n'étant « ni littérale ni explicite⁶⁵ », il revient au lecteur de la repérer. La clandestinité des allusions se joue donc à deux niveaux : celui de la production et celui de la réception. L'écrivain qui ne signale pas les références aux textes exogènes qu'il inclut dans ses propres œuvres a clairement l'intention de dissimuler. Rien n'est figé en revanche sur le plan de la réception. L'allusion peut passer inaperçue – elle est alors manquée –, mais si le lecteur saisit la référence, décryptant le code imaginé par l'auteur, il apparaît comme un complice capable de jouer le jeu initié par l'écrivain.

Il ne s'agit pas de relever ici toutes les allusions qui émaillent le corpus, dont un certain nombre a déjà été identifié. Ce serait vain et fastidieux. Plutôt que de viser une impossible exhaustivité, il convient de commenter plutôt les allusions qui donnent un surcroît de sens aux passages des œuvres de Kessel, de Malraux et de Gary dans

⁶⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 45-71.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

lesquelles elles apparaissent, en insistant davantage sur celles qui révèlent quelque chose de leur rapport au traitement de l'événement historique, moins parce que « chaque époque relit à la lumière de son actualité [...] les œuvres du passé et leur confère des valeurs qu'elles portaient en germe sans les expliciter⁶⁶ », comme l'écrit Piégay-Gros, que parce que les œuvres qu'évoquent les trois auteurs éclairent leur vision de l'histoire.

1.3.1. *Les citations approximatives*

La première catégorie d'intertexte est formée par les citations approximatives auxquelles se livrent Kessel, Malraux et Gary. Si l'imprécision ou l'incomplétude des allusions n'empêche pas leur identification alors qu'elles ne sont pas démarquées comme le sont les citations exactes, avec leur source et leurs guillemets, c'est parce que les références comprennent l'un des indices énumérés par Piégay-Gros, « un terme ou une expression suffisamment rares pour être étroitement attachés à un contexte précis⁶⁷ ». La perception de l'intertexte ne dépend donc pas dans ce cas « entièrement de la mémoire du lecteur⁶⁸ » mais aussi du caractère emblématique du passage évoqué.

La description du cadavre d'Herbillon dans le dénouement de *L'Équipage*, tout en suggestion et en euphémisme, rappelle « Le dormeur du val » :

Quand l'avion roula sur l'herbe drue, [Maury] se dressa vers Jean pour lui crier sa joie délirante. Dans la carlingue arrière, les secousses de l'appareil ballotaient une tête qui portait à la tempe une sombre écume. [...] Mais pourquoi portait-il cette rouge corolle à la tempe ? [...] cette vision d'un corps abandonné [...] l'avait anéanti⁶⁹.

Alors que Maury était décidé à ce que ni lui ni Jean ne réchappent du combat aérien qu'ils livraient, le pilote se souvient de l'amitié que son cadet lui a témoignée et il échappe finalement aux balles ennemies. Le lecteur pense alors que les deux hommes vont pouvoir se réconcilier mais il découvre, en même temps que Maury, qu'Herbillon a été tué pendant le combat. Ce retournement inattendu ménage le même effet de chute que dans le sonnet de Rimbaud, où l'apaisement sensible dans les quatrains contraste avec la révélation du dernier vers, qui provoque la surprise et la pitié du lecteur. Comme le poète, Kessel recourt à une périphrase euphémistique pour évoquer la mort : Herbillon n'a pas « deux trous rouges au côté droit », mais le stigmate de sa blessure mortelle est désigné pareillement par sa couleur, « sombre » et « rouge ». Kessel est

⁶⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁹ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 219-220.

même moins cru que Rimbaud, puisqu'il substitue à *trous* deux substantifs bucoliques qui n'auraient pas détonné dans le sonnet : *écume* et *corolle*. Au-delà de l'usage d'un lexique voisin désignant la mort, le romancier reprend la situation dans laquelle le défunt est découvert. Moins paisible que le dormeur parfaitement immobile de Rimbaud parce que sa tête dodeline au gré des mouvements de l'avion, Jean est cependant aussi inanimé que lui et c'est l'image de son « corps abandonné » que retient finalement Maury. Le cadre bucolique, l'immobilité du soldat, la trace de sa blessure, la surprise ménagée par l'effet de chute et le recours à l'euphémisme, tout, dans ce passage, invite à penser au sonnet que Rimbaud composa après la bataille de Sedan, durant la guerre franco-prussienne de 1870-1871. L'allusion intertextuelle ne comporte cependant pas la charge indignée du poète de seize ans contre la guerre et son absurdité. Favorablement impressionné par les combats et nullement enclin à déplorer les ravages qu'ils causent, Kessel exalte au contraire la mort glorieuse de son héros, à qui il offre ainsi une belle fin, à la fois héroïque et pathétique. La référence implicite au poème de Rimbaud sert donc simplement ici à caractériser le personnage d'Herbillon – c'est l'une des fonctions de l'intertextualité dégagée par Piégay-Gros⁷⁰ –, à rebours des intentions du poète, parce qu'elle entraîne une poétisation de la guerre conforme à l'image lyrique que s'en fait Kessel.

Comme son aîné, Gary – qui cite fréquemment des formules inventées par de Gaulle et par Malraux⁷¹ – détourne l'allusion intertextuelle à laquelle il se livre, mais il le fait avec une intention plus railleuse. Le conseil que donne le *dibbuk* au comte et au baron à la fin de *La Danse de Gengis Cohn* de « [f]erme[r] les yeux [pour regarder Lily] avec le cœur [afin de] la voir telle qu'elle est vraiment⁷² » tourne en ridicule le secret que le renard révèle au petit prince de Saint-Exupéry : « on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux⁷³ ». Cette citation est tellement célèbre qu'il est possible d'y faire référence de manière approximative en en reprenant les mots-clés. Gary se moque ici de l'idéalisme naïf professé par Saint-Exupéry, qu'il éprouve pourtant lui aussi, mais dont il connaît les limites et dont il réproche les dérives. Il sait qu'à force de fermer les yeux et de se laisser conduire par ses passions, comme le petit prince l'a fait en apprivoisant sa rose, l'homme devient aveugle, ce qui le conduit à se retirer du monde pour se plonger dans la contemplation ou à se laisser manipuler par des marchands d'illusion. L'allusion intertextuelle est ironique et vaut donc mise en garde,

⁷⁰ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 76-84.

⁷¹ Voir ci-dessus « Le mélange des temporalités », p. 338-339, et « Citer de Gaulle », p. 427-431.

⁷² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 347. Voir ci-dessus « L'imagination », p. 540-541.

⁷³ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* [1946], Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio junior », 2007, p. 92.

comme c'était déjà le cas à la fin du *Grand Vestiaire* en 1947. Un an seulement après la parution du *Petit Prince*, Gary y brocarde le garde-barrière qui refuse de cacher le traître Vanderputte alors que lui-même, si soucieux de ses roses, a passé toute l'Occupation à les soigner, au point de gagner un prix en 1943, sans se soucier de ce que l'Europe était alors à feu et à sang. L'amateur de roses apparaît au romancier aussi indifférent au monde que l'admirateur de la Joconde⁷⁴ et donc aussi condamnable parce qu'en étant absorbé par les chefs-d'œuvre de la nature ou de l'art, il oublie la souffrance humaine.

À la différence de ce que font Kessel et surtout Gary, Malraux ne détourne pas l'allusion intertextuelle qu'il fait pour donner son titre au dernier entretien qu'il eut avec le général de Gaulle. En intitulant ce texte *Les chênes qu'on abat...*, l'antimémorialiste ne se contente pas de citer un hémistiche du « Tombeau de Théophile Gautier » composé par Victor Hugo : il suggère également, par les points de suspension, l'hémistiche tronqué, qu'il donne à lire avec le vers qui précède sur la page de titre intérieure de l'édition originale. Le distique ainsi rétabli se présente comme suit :

Oh ! Quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !
Victor Hugo⁷⁵

Contrairement aux deux exemples précédents, la citation que fait Malraux n'est ni clandestine ni approximative mais, si elle est exacte, elle n'en est pas moins incomplète et c'est l'hémistiche passé sous silence qui est clandestin – jusqu'à ce qu'il soit donné, après le titre, dans les pages intérieures. L'allusion intertextuelle se joue ici à deux niveaux : le lecteur doit non seulement identifier la citation du poème de Hugo, mais il doit aussi compléter le vers cité pour comprendre que de Gaulle n'est pas comparé aux chênes abattus, alors que le texte a paru après sa mort et que cette lecture est possible⁷⁶, mais à Hercule dont le bûcher funéraire se prépare, ce qui est une façon bien plus noble d'exalter la figure héroïque du Général avec le lyrisme hugolien. En caractérisant ainsi le grand homme, Malraux commence son « Tombeau de Charles de Gaulle » en laissant entendre que le libérateur de la patrie et le fondateur de la V^e République a un destin comparable à celui d'Hercule et qu'il laissera une trace aussi importante dans l'histoire que le fils de Zeus et d'Alcmène qui fut adulé en Grèce pendant des siècles. Bien qu'à

⁷⁴ Voir ci-dessus « L'art », p. 557-558.

⁷⁵ Victor Hugo, « À Théophile Gautier » [1872], *Toute la lyre* [1888], « Les Sept Cordes », III, « L'Art », pièce XXXIV. Cité dans André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, 1971, p. 5. Cette épigraphe disparaît quand l'œuvre est republiée dans *Le Miroir des limbes* en 1976.

⁷⁶ Voir ci-dessus « La contemporanéité en trompe-l'œil », p. 269.

demi clandestine, la citation qui apparaît sur la couverture de l'œuvre annonce la célébration de l'homme de l'histoire à laquelle Malraux se livre ensuite dans le texte.

1.3.2. *Les allusions ponctuelles*

La deuxième catégorie d'intertexte est constituée de références plus allusives à une scène, un personnage ou une pensée qui, parce qu'elles sont encore moins littérales que les exemples analysés précédemment, s'éloignent davantage de la citation. Parmi ces allusions ponctuelles, plus longues et plus diffuses que les citations approximatives, se trouvent des souvenirs de lecture si puissants qu'ils ont influencé Kessel, Malraux et Gary au point de transparaître dans leurs œuvres.

Au début de *L'Espoir*, la prise de l'hôtel Colon de Barcelone par les républicains⁷⁷ fait écho à l'assaut du Palais-Royal de *L'Éducation sentimentale*⁷⁸, comme l'ont remarqué Jean-Claude Larrat et Joël Loehr⁷⁹. Ce dernier note dans les deux scènes la « même atmosphère festive » qui apparente le « spectacle » à une « farce »⁸⁰ : chez Flaubert, la prise du Palais-Royal de février 1848 répète celle de la Bastille en 1789 ; chez Malraux, l'assaut barcelonais s'inscrit dans la lignée de la Commune de Paris et de la Révolution russe, reproduisant des mythes faute de pouvoir fonder la révolution qu'attend l'Espagne. Les deux romanciers illustrent ainsi le mot fameux de Marx tant la répétition vide l'histoire de son sens tragique et la dégrade en singerie. En réécrivant la scène composée par Flaubert, Malraux prouve que l'histoire ne cesse de bégayer. Il entend surtout montrer *a contrario* que les républicains doivent se défaire de leur vision romantique et dépassée pour inventer une façon de combattre authentique et efficace. La citation clandestine redouble ce propos prescriptif : pour que la défense de la République ne soit pas aussi vaine que l'établissement du même régime en février 1848, le romancier invite les républicains à ne pas se laisser confisquer leur lutte comme cela fut le cas au cours de l'éphémère Deuxième République française. Le modèle, à la fois historique et littéraire, a donc vocation à servir de garde-fou car, même si la référence n'est pas perçue par le lecteur, le sens de la scène est évident.

La reprise intertextuelle d'un épisode peut être plus complexe. Jean-François Hangoüet a révélé que l'histoire de M. Piekielny racontée dans *La Promesse de l'aube*

⁷⁷ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 16-24.

⁷⁸ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 423-504.

⁷⁹ Jean-Claude Larrat, « L'art de la scène dans les romans d'André Malraux », *Mélanges Malraux Miscellany*, 16|2, 1984, p. 100-116, repris dans *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*, Orléans, Paradigme, 1995 p. 75-92. Joël Loehr, « *L'Espoir* de Malraux : épopée ou opéra ? », *Littérature*, n° 127, 2002, p. 40-70.

⁸⁰ Joël Loehr, « *L'Espoir* de Malraux : épopée ou opéra ? », *art. cit.*, p. 52.

reprenait une scène du *Revizor* de Gogol⁸¹. Le petit homme insignifiant qui croit tellement au destin merveilleux qu'annonce la mère de Romain demande à ce dernier de dire aux grands de ce monde qu'il croquera que, « au n° 16 de la rue Grande-Pohulanka, à Wilno, habitait M. Piekielny », ce dont le jeune homme s'acquitte d'autant plus scrupuleusement lorsqu'il est décoré par la reine d'Angleterre à l'issue de la guerre que le pauvre homme est mort en déportation⁸². Chargé d'une « émotion [qui] semble [en] garantir l'authenticité⁸³ », comme le note Maxime Decout, l'épisode réécrit en réalité la scène 7 de l'acte IV de la pièce de Gogol, dans laquelle un personnage fait la même demande à celui que l'on prend pour le représentant du gouvernement. Julien Roumette indique que la scène change de sens d'une œuvre à l'autre : dans *Le Revizor*, c'est une charge satirique contre l'administration tsariste et la servilité des notables de province, alors que dans *La Promesse de l'aube*, la demande pathétique de M. Piekielny devient « une revendication d'humilité face à tous ceux qui se croient importants⁸⁴ », elle ne peut donc que minorer la gloire militaire de l'écrivain décoré au profit du souvenir des victimes de la Shoah.

Du point de vue de la production, le caractère clandestin de cette allusion intertextuelle permet à Gary de laisser croire que cette scène, l'une des plus mémorables de l'œuvre, est authentique. Sur le plan de la réception, que le lecteur perçoive ou non l'allusion, la scène aura rempli la mission que l'écrivain lui assignait puisqu'elle est effectivement mémorable. De sorte que le lecteur qui ignore l'emprunt à Gogol se souvient d'elle et de la leçon humaniste qu'elle comporte, tandis que celui qui repère l'allusion intertextuelle permettant de caractériser le personnage de M. Piekielny est en mesure de décoder, en même temps que la référence à Gogol, l'intention de Gary consistant à fonder l'appel à la mémoire et l'hommage aux victimes sur un personnage d'abord dépeint comme ridicule. Repérer la parenté avec la scène de Gogol n'implique pas seulement d'en identifier la source. Cela permet surtout de voir la maîtrise avec laquelle Gary conduit son récit pour faire passer le lecteur par des émotions contradictoires afin de rendre la leçon d'histoire qu'il lui prodigue si marquante qu'elle en devient inoubliable : c'est parce que M. Piekielny paraît aussi ridicule que les personnages de Gogol au début de la scène de *La Promesse de l'aube* que le lecteur ne peut comprendre tout de suite que sa demande apparemment saugrenue et risible cache en réalité un témoignage de sa modeste existence et de son sort tragique. La référence à

⁸¹ Jean-François Hangouët, « Le don des langues », dans Paul Audi et Jean-François Hangouët (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, 2005, p. 24.

⁸² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 58-60.

⁸³ Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 12.

⁸⁴ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 208. C'est lui qui souligne.

Gogol étant clandestine tout au long de la scène, c'est le but réel de Gary qui est caché au lecteur pendant la majeure partie du récit, pour mieux provoquer la surprise finale et donner du prix à l'inversion du grotesque au pathétique. En cachant la référence à Gogol, Gary camoufle le retournement et l'effet de chute qu'il prépare ainsi de façon parfaitement insoupçonnable.

Le modèle caché peut avoir une influence plus importante et plus structurante encore. Hangouët a étudié ce que Gary devait à Teilhard de Chardin dans *Les Racines du ciel* et dans ses romans suivants⁸⁵. Le jésuite pensait que la transcendance divine, trop abstraite, devait être dépassée par la prise en compte de la science et de l'immanence terrestre et qu'il fallait donc envisager que Dieu désigne l'inévitable aboutissement de l'évolution du monde. Éminemment darwinienne, cette pensée invite le croyant à rêver à la perfectibilité humaine plus qu'à la perfection divine, à une époque où le dogme catholique ne considère pas l'homme comme un être libre et responsable. Pour cette raison, Teilhard ne fut jamais autorisé par son ordre à publier ses thèses, en dépit des efforts de Gary, qui espérait que l'intervention de Malraux suffirait à lever l'interdit. Hangouët raconte comment Gary, imprégné de ces idées et déçu que « les moyens réguliers » n'aient pas permis de les diffuser, « se fait contrebandier »⁸⁶ en les arrimant à son œuvre pour les faire connaître. Non content de donner au père Tassin des *Racines du ciel* la physionomie et la pensée du savant jésuite, il prête aux autres personnages du roman les idées de Teilhard sur l'évolution. Si Morel veut « changer d'espèce⁸⁷ », ce n'est pas pour passer dans le règne animal, mais pour faire advenir l'homme humaniste, dont la conduite est uniquement régie par l'idéal, quitte à ce qu'il soit doté pour cela d'un « organe de la dignité, ou de la fraternité⁸⁸ ». L'écrivain va jusqu'à transposer la pensée de son modèle dans les titres successifs du roman. Contraint par son éditeur d'abandonner *L'Affaire homme*, hommage au *Phénomène humain* de Teilhard, Gary opte, avec *Les Racines du ciel*, pour une formule proche de l'expression des « racines cosmiques » au moyen de laquelle le jésuite exprime le lien entre l'aspiration humaine au progrès et le processus de complexification du cosmos⁸⁹.

⁸⁵ Jean-François Hangouët, « *Picaros et pédoncules. Gary et Teilhard de Chardin. Du "phénomène humain" à l'"affaire homme"* », art. cit. ; « Un mentor inattendu », *Le Magazine littéraire*, n° 577, mars 2017, p. 73-74. Le propos de ces articles est étoffé dans *Picaros et pédoncules. Romain Gary et l'en-avant de l'humanité selon Pierre Teilhard de Chardin*, op. cit.

⁸⁶ Jean-François Hangouët, « Un mentor inattendu », art. cit., p. 74.

⁸⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 75.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 445.

⁸⁹ Jean-François Hangouët, « Un mentor inattendu », art. cit., p. 74. Dans la notice du roman en Pléiade, Denis Labouret précise que le titre définitif a été choisi par Gallimard, qui n'appréciait ni *L'Affaire homme* ni *Éducation africaine*, auxquels Gary tenait, et que celui-ci se résolut très tardivement à accepter le choix de son éditeur (*Romans et récits*, t. I, op. cit., p. 1282-1283).

En reprenant à son mentor l'idée que l'humanité progresse et qu'elle doit être optimiste quant à l'issue, même lointaine, de ce progrès, Gary fait passer en contrebande dans son œuvre l'humanisme teilhardien. En écrivant ainsi en maquisard, le romancier précise sa propre pensée en même temps qu'il fait connaître celle, inédite, qui l'a inspirée.

Kessel procède de la même façon dans *L'Armée des ombres* en y faisant passer une idée spinozienne sur l'éternité inspirée du paradoxe du continu. Alors que Gerbier est sur le point d'être fusillé, il découvre que, si « jusqu'à la plus fine limite⁹⁰ », il continue de ne pas croire qu'il va mourir, il ne mourra jamais. Ce raisonnement articule la conception spinozienne de l'éternité et la notion mathématique de convergence à l'infini vers une limite, que Gerbier aimerait soumettre à Saint-Luc, dont l'un des modèles est le philosophe des mathématiques spinoziste Jean Cavaillès⁹¹. Celui-ci, avant d'être cité par Melville, qui attribue à Luc Jardie cinq de ses ouvrages⁹², apparaît clandestinement dans le roman pour caractériser Gerbier en discipline de Saint-Luc, qui, grâce au « seul [livre] qu'il ait écrit » est tenu par « quelques savants à travers le monde [...] pour leur égal »⁹³. En prêtant à Gerbier une réflexion dont le héros pense qu'elle plairait à son « patron spirituel⁹⁴ » Jardie/Cavaillès, Kessel rend discrètement hommage au modèle de son personnage, à une époque où il combat encore dans la Résistance. Il met également en scène la foi inébranlable des résistants car le raisonnement de Gerbier peut tout aussi bien s'appliquer à la lutte à laquelle il participe : en dépit de l'hécatombe qui frappe ses membres, la Résistance est immortelle, comme est immortelle la France libre que le général de Gaulle a décidé d'incarner dès le début de l'Occupation. Ce refus de la mort, physique ou symbolique, est une façon pour le romancier de mettre en valeur l'idéal qui anime les combattants qu'il représente. À cet égard, l'allusion à une réflexion philosophique et mathématique d'un résistant reconnu est une façon de rendre hommage à un homme dont la pensée lui survivra. Kessel a en effet toutes les raisons de penser que Cavaillès a une espérance de vie limitée du fait de ses activités. Ainsi, bien qu'il ne sache pas au moment où il écrit que Cavaillès sera arrêté puis exécuté en 1944, il peut suggérer au lecteur qui aura saisi l'allusion et qui aura identifié le modèle de Saint-Luc

⁹⁰ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 224.

⁹¹ Voir ci-dessus « Enrichir la part documentaire », p. 274, et « Des personnages clés », p. 366-367.

⁹² Dans la maison isolée où il se cache après sa seconde évasion, Gerbier a pour seule lecture cinq livres signés Luc Jardie dont les titres apparaissent sur la couverture de la collection « Blanche » de Gallimard. Il s'agit d'œuvres de Jean Cavaillès publiées en réalité chez d'autres éditeurs : *Essai sur le problème du fondement des mathématiques* (Hermann, 1938), *Remarques sur la formation de la théorie abstraite des ensembles. Essai historique et critique* (Hermann, 1938), *Sur la logique et la théorie de la science* (Presses Universitaires de France, 1947), *Méthode axiomatique et formalisme* (c'est en réalité le titre de sa thèse principale, le premier essai publié en 1938) et *Transfini et continu* (Hermann, 1947).

⁹³ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 173.

⁹⁴ *Ibid.*

que la réflexion de Gerbier peut s'appliquer à Cavallès, dont l'engagement et le sacrifice permettent à la Résistance et à la France de ne pas mourir. L'allusion intertextuelle fonctionne donc à plusieurs niveaux, selon qu'elle est décryptée ou non. Le lecteur qui ne la perçoit pas comprend seulement que le héros, et à travers lui la Résistance, est immortel et invincible, tandis que le lecteur averti identifie en plus l'hommage à l'intellectuel et au résistant qui a inspiré Luc Jardie, cet hommage devenant posthume à la réédition du roman en 1945 et à la sortie du film de Melville en 1969.

Dans toutes ces allusions ponctuelles, la figure ou la pensée clandestine exalte un mode de combat et un idéal accessibles à tous les lecteurs. C'est précisément parce que Kessel, Malraux et Gary comptent sur le fait que leur public comprendra leur propos qu'ils se permettent, en le cryptant, de faire passer en contrebande des idées censurées ou méconnues – celles de Teilhard et de Cavallès – ou au contraire un adage célèbre – celui de Marx – pour conférer à leurs œuvres un ton combattant ou humaniste révélant leur vision du monde et de l'histoire. À la partie du public capable d'identifier les clandestins de la narration, les auteurs réservent la surprise de découvrir comment et pour quels effets ils écrivent l'histoire en maquisards. Derrière Flaubert ou Gogol, ce sont les secrets de la conduite du récit qu'ils cachent et qui, quand on y accède, révèlent plus précisément leurs intentions et la façon dont ils suscitent les émotions du lecteur.

1.3.3. Les récritures cachées

Une dernière catégorie d'intertextes apparaît dans les œuvres du corpus. Il s'agit de références, plus allusives et plus structurantes encore que les deux premiers types, qui font reposer la vision de l'histoire des auteurs sur la réécriture cachée d'œuvres patrimoniales, à l'image de la lecture que fait David Bellos du *Grand Vestiaire*, qu'il présente comme une réécriture d'*Oliver Twist* destinée à faire passer « les tabous de l'après-guerre⁹⁵ ». Le critique anglais explique en effet que le très bon accueil fait à la traduction du roman sous le titre *The Company of Men* en 1950 aux États-Unis tient à ce que Gary a repris le schéma du roman de Dickens, plus familier aux Anglo-Saxons qu'aux Français, et que cela lui a permis de mettre en valeur les deux éléments qui ont détourné les lecteurs du roman original deux ans plus tôt : la dénonciation de l'antisémitisme et celle de la menace communiste. Comme *Oliver Twist*, Luc Martin est un orphelin qui a quitté la province pour la capitale, où il travaille pour un receleur du

⁹⁵ David Bellos, « *Oliver Twist* à Paris, Romain Gary à New York : *Le Grand Vestiaire* et les tabous de l'après-guerre », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 173-181.

marché noir qui commande une troupe d'enfants voleurs, et comme son lointain cousin anglais, le héros de Gary est entouré de seconds rôles types : la prostituée au grand cœur, le méchant dénonciateur ou encore le dandy extravagant. Le jeune homme est attaché à Vanderputte, vieil homme veule et pourtant humain qui – contrairement à son modèle anglais, Fagin, caricature du méchant Juif typique de l'époque victorienne – est antisémite. En retournant l'accusation qui vise son personnage malfaisant – Vanderputte est condamnable non parce qu'il est Juif comme Fagin mais parce qu'il est antisémite – Gary aborde une question à laquelle le public américain est alors bien plus sensible que le public français, moins préoccupé par le sort des déportés qui reviennent des camps que par la lutte qui oppose les gaullistes et les communistes pour assumer l'héritage de la Résistance. Le poids politique du P.C.F. à la Libération explique en outre pour Bellos que la critique du système soviétique qui parcourt le roman ait été moins bien reçue en France que dans l'Amérique anticommuniste déjà lancée dans la Guerre froide.

Parce que la référence intertextuelle est plus immédiatement décelable par le public américain et parce que celui-ci est plus sensible aux deux grandes questions que le roman soulève, ni la réécriture d'*Oliver Twist* ni la dénonciation de ce que Gary perçoit comme les deux tares de la France de l'après-guerre ne passent inaperçues aux États-Unis. Mais puisque ces questions sociales et politiques sont sensibles en France, où par ailleurs l'intertexte est moins visible, la structure du roman et son propos ne sont pas bien reçus par le public français, de sorte que la référence reste imperceptible et qu'elle ne permet guère aux premiers lecteurs de percevoir toute l'ampleur de la charge critique du roman. Ne pas avoir conscience de la transposition de Fagin en Vanderputte, interdit de voir le retournement qu'opère Gary entre le Juif et l'antisémite. Cela revient donc à minorer à la fois un enjeu majeur de l'œuvre et un problème essentiel dans la société française de 1948. À l'inverse, percevoir la référence au roman de Dickens à cette date invite à être plus attentif à la dénonciation de l'antisémitisme que Gary énonce clairement et qu'il soutient par la réécriture cachée d'*Oliver Twist*.

Puisant encore dans la littérature anglo-saxonne, Gary s'est également inspiré de Conrad, qu'il considérait véritablement comme un modèle. Il ne s'est pas seulement reconnu dans l'émigré polonais contraint de changer de langue et de pays à qui Kessel, qui l'admirait aussi, comme il le reconnaît dans *Marchés d'esclaves*⁹⁶, rendit hommage dans un article de 1924 où il le lisait à l'aune des grands écrivains russes⁹⁷. Comme l'ont montré plusieurs commentateurs, Gary a adopté la technique d'écriture du

⁹⁶ Joseph Kessel, *Marchés d'esclaves* [1933], dans *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 661-662.

⁹⁷ Joseph Kessel, « Conrad slave », dans « Hommage à Joseph Conrad », *La Nouvelle Revue Française*, n° 135, 1^{er} décembre 1924, p. 78-81.

romancier anglais pour donner aux *Racines du ciel* le même ton polyphonique que celui qui structure *Le Cœur des ténèbres*. Non content de faire allusion au « cœur de l’Afrique » et au « cœur noir de la souffrance »⁹⁸ pour caractériser la brousse et la capitale tchadienne, Gary emprunte à son devancier la construction narrative de son roman. Chez Conrad, les récits s’enchâssent et créent un mystère qui n’est que progressivement levé. Un premier narrateur, anonyme, pose les bases du récit cadre, qui se déroule sur un navire immobilisé dans l’estuaire de la Tamise. Il cède rapidement la parole à un marin, Marlow, qui raconte comment il partit au Congo sur les traces de l’administrateur Kurtz, que plusieurs autres personnages présentent au sein de son récit, si bien que le portrait de Kurtz s’enrichit au gré des enchâssements successifs bien avant qu’il entre en scène. De même chez Gary, Morel apparaît d’abord au lecteur par les yeux des protagonistes qui ont croisé sa route. En racontant au Père Tassin ce qu’il sait de Morel et ce que lui ont raconté les personnages qui l’ont fréquenté, Saint-Denis joue le même rôle que Marlow chez Conrad. Comme dans *Le Cœur des ténèbres*, son récit s’enchâsse dans celui des souvenirs du Père Tassin, sur lequel le roman s’ouvre et se referme. Parce qu’il repose sur l’addition de témoignages contradictoires, ce dispositif rend le portrait de Kurtz et de Morel mystérieux et confus, jusqu’à ce que leur apparition dissipe peu à peu le flou et les malentendus, de sorte que le lecteur est appelé à ne pas former un jugement trop hâtif pour ne pas se méprendre, à l’image de certains personnages, sur les motivations du héros. Selon Roumette, procéder ainsi permet à Gary de préparer le lecteur à recevoir le discours de Morel, soutenu par ses compagnons d’armes ou par certains administrateurs coloniaux⁹⁹, et à montrer comment s’est forgée la légende du personnage d’une discussion à l’autre. Malraux avait conçu l’ouverture de *La Voie royale* de la même manière en insistant sur « l’obsession » de Claude pour la « légende » entourant le mystérieux Perken¹⁰⁰. Dans ce roman, la place dévolue aux grands espaces révèle, comme chez Conrad, le caractère métaphysique de l’aventure dans une nature hostile.

Bien que les administrateurs français ne soient pas mis en cause chez Gary comme ils sont brocardés par Conrad, la reprise de la structure narrative du *Cœur des ténèbres* redouble le réquisitoire visant les responsables des horreurs commises en Afrique dans le roman anglais. Morel s’en prend dans *Les Racines du ciel* à tous les chasseurs d’ivoire qui, à l’instar de Kurtz, dévoient la mission que se sont assignée les

⁹⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 33 et p. 59. Cité par Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit. p. 181.

⁹⁹ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit. p. 183.

¹⁰⁰ André Malraux, *La Voie royale*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 371.

nations européennes et qui menacent l'espèce humaine dans son ensemble. En suivant si fidèlement son modèle, Gary procède à une inversion. Comme Vanderputte est le double inversé de Fagin dans *Le Grand Vestiaire*, Morel est l'exacte antithèse de Kurtz et si tous deux font l'objet de la même fascination dans la diégèse, la curiosité morbide qu'inspire l'administrateur conradien n'a rien à voir avec l'édifiante sympathie que doit inspirer le défenseur des éléphants. Qu'il ait perçu ou non la référence au *Cœur des ténèbres*, le lecteur des *Racines du ciel* est appelé à s'identifier au discours et à l'action de Morel, c'est-à-dire à soutenir son combat pour la préservation de la nature. Rendue évidente par la construction narrative choisie par Gary, cette lecture apparaît d'autant mieux au lecteur ayant conscience de l'intertexte conradien qu'il reconnaît à la fois l'architecture du roman anglais et l'un de ses personnages centraux.

On trouve encore chez Gary, qui s'est adonné à l'exercice plus que ses deux aînés, nombre de récritures cachées, dont seules certaines ont été signalées et qui n'ont pas toutes de rapport avec le corpus ou avec l'écriture de l'histoire. C'est pourquoi elles sont simplement mentionnées ici. Roumette voit par exemple dans *Les Couleurs du jour* une réécriture de *L'Adieu aux armes*, dans la mesure où l'engagement militaire y est révoqué au profit de l'amour, bien que Rainier, comme Frédéric Henry dans le roman de Hemingway, renonce à la fois aux armes et aux bras de sa compagne¹⁰¹.

À certains égards, on pourrait lire *Éducation européenne* comme une réécriture de *Casse-noisette*. Si Roumette signale la part de conte qui apparaît dans le premier roman de Gary, dans les récits enchâssés notamment, dont l'un reprend le titre du *Simple Conte des collines* de Kipling¹⁰², il ne dit pas que le roman partage de nombreux points communs avec l'histoire inventée par Hoffmann, reprise par Dumas et adaptée sous forme de ballet par Tchaïkovski. Dans les deux œuvres, la nuit de Noël occupe une place importante, mais surtout Gary calque certains personnages sur ceux de *Casse-noisette* et il reprend la structure saccadée du ballet. D'une part, Augustus Schröder et Drosselmayer, tous deux fabricants de jouets, développent la même relation filiale avec Janek et Casse-noisette, qui tous deux passent à l'âge adulte en découvrant en même temps la guerre et l'amour. D'autre part, les contes lus par Dobranski dans le roman rappellent les danses folkloriques qui ponctuent le ballet et qui en sont les morceaux les plus connus, que l'on songe à la danse de la Fée Dragée ou à celle des Mirlitons.

¹⁰¹ Dans le chapitre où il compare les deux romans (*Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 107-140), Roumette rappelle la remarque de Roger Asselineau (« Notice de *L'Adieu aux armes* », dans Ernest Hemingway, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1966, p. 1385) selon laquelle le titre original du roman, *A Farewell to Arms*, repose sur un jeu de mots intraduisible en français, le substantif *arms* désignant à la fois « les armes » et « les bras » (Roumette, *op. cit.*, p. 136).

¹⁰² Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, *op. cit.*, p. 266.

Il est probable enfin que Gary ait fondé l'intrigue de *L'Homme à la colombe* (1958) sur le canevas d'un film de Frank Capra dont le titre français est assez proche, *L'Homme de la rue* (1942). Dans ce roman signé Fosco Sinibaldi, Gary réécrit son deuxième roman, *Tulipe* (1946), en faisant porter la charge de son propos contre l'O.N.U. : alors que Tulipe entendait dénoncer l'hypocrisie des vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale en paraissant s'ériger contre la misère dans le monde à l'imitation de Gandhi, Johnnie s'en prend à l'inefficacité de l'organisation internationale dont les bonnes intentions ne peuvent rester que lettre morte. Dans les deux romans, le héros entame une grève de la faim pour faire entendre sa colère mais ce moyen d'action, comme la colère qu'ils feignent, est une escroquerie puisque les deux personnages se nourrissent et se moquent des gens crédules qui les suivent dans leur croisade. Ce que ni Tulipe ni Johnnie n'avaient prévu, c'est qu'ils se prendraient eux-mêmes à leur jeu idéaliste auquel ils finiraient par adhérer, au point d'en mourir.

Le film de Capra repose sur une intrigue similaire. Pour se venger d'être renvoyée par le nouveau patron de son journal, une journaliste invente la lettre qu'un certain John Doe tout à fait imaginaire lui aurait écrite dans laquelle il menacerait de se suicider en sautant du haut de la mairie le soir de Noël pour protester contre l'état du monde et le fait qu'il est au chômage depuis quatre ans. L'émotion suscitée par ce courrier est telle que la direction du journal demande à la journaliste de donner une suite à cette histoire dramatique qui fait monter les ventes. Elle trouve un homme pour incarner John Doe et sa popularité est telle que des clubs à son nom se forment dans tout le pays qui permettent aux gens de se parler et de nouer des liens. Le patron du journal espère profiter de ce grand mouvement collectif pour se faire élire à la Maison blanche mais, devant le refus de John Doe de l'aider dans sa campagne, il dévoile l'imposture. Redevenu vagabond, le faux John Doe est sauvé du suicide par la journaliste amoureuse de lui et par les membres d'un club John Doe qui croient encore en lui. Le film se termine sur cette note d'espoir. Incarné par Gary Cooper, avec qui le romancier français se noua d'amitié lorsqu'il vécut aux États-Unis¹⁰³ après lui avoir emprunté son prénom pour en faire son nom de plume¹⁰⁴, John Doe subit son destin puisqu'il est la marionnette de la journaliste et du nabab, alors que Tulipe et Johnnie inventent eux-mêmes l'imposture qu'ils mettent en scène. Bien qu'il ne soit fait mention du film de Capra ni dans les biographies de Gary ni dans la thèse de Carine Perreur portant sur la

¹⁰³ Myriam Anissimov rapporte qu'il arrivait à l'écrivain de dîner chez Gary Cooper lorsqu'il vivait à Los Angeles (*Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 389).

¹⁰⁴ C'est l'hypothèse que formule David Bellos lorsqu'il explique l'origine du pseudonyme « Gary » que Roman Kacew forge en 1939 (*Romain Gary: A Tall Story*, op. cit., p. 168-169).

représentation du rêve américain chez l'écrivain¹⁰⁵, il est cependant probable que le romancier ait vu le film, si ce n'est entre la date de sa sortie et l'année de publication de *Tulipe*, du moins avant l'écriture de *L'Homme à la colombe*, dont le personnage porte un prénom proche de celui que joue Gary Cooper.

À la manière de ce que réalise Gary dans *Le Grand Vestiaire* et dans *Les Racines du ciel*, Kessel construit le début de *La Passante du Sans-Souci* sur la trame d'un roman bien connu du public français, *Notre-Dame de Paris*, ce qui n'a pas été révélé par la critique. Dans la notice du roman en Pléiade, Marie-Astrid Charlier voit en Elsa Wiener un mélange de la Nana de Zola, pour sa déchéance, de la Sonia de *Crime et châtiment* parce qu'elle se prostitue pour sauver son époux, et d'Anna Karénine parce qu'elle meurt en se jetant sous un autobus en marche¹⁰⁶, mais elle ne mentionne pas le roman de Victor Hugo alors que les points communs sont nombreux au début des deux œuvres. Comme Pierre Gringoire, le poète désargenté sur lequel s'ouvre *Notre-Dame de Paris*, le narrateur qui apparaît dès la première page de *La Passante du Sans-Souci* est écrivain et a parfois besoin d'argent. Si on reconnaît aisément Kessel derrière ce narrateur anonyme, personne n'a remarqué la parenté de celui-ci avec le personnage de Hugo et ce alors que *La Passante du Sans-Souci* a paru en feuilleton à la fin de l'année 1935 dans *Gringoire*, l'hebdomadaire que Kessel avait fondé avec Horace de Carbuccia et Georges Suarez en 1928. Ce fut d'ailleurs la dernière publication de Kessel dans le journal qui devenait de plus en plus antisémite, comme le note Marie-Astrid Charlier¹⁰⁷. Chez Hugo, Gringoire voit la représentation du mystère qu'il a écrit perturbée par l'élection du Pape des fous, remportée par Quasimodo pour sa laideur. C'est à cette occasion que le poète entend parler pour la première fois d'Esméralda, une danseuse qui passe pour égyptienne, et qu'il la suit à l'issue du spectacle dans les rues de Paris. Ce trio de personnages a pour équivalent chez Kessel le couple formé par Max et Elsa, accompagné par le narrateur. Comme le sonneur de Notre-Dame né bossu, borgne et boiteux, le jeune Allemand a un physique disgracieux qui l'empêche de marcher droit et de grandir parce qu'il a été estropié par les nazis. Comme la bohémienne, qui meurt elle aussi à la fin du roman, la réfugiée « chante et [...] danse depuis [qu'elle se] souvien[t] d'exister¹⁰⁸ » et elle fascine tellement le narrateur qu'il la suit à la nuit tombée. De même que Gringoire s'évanouit lorsqu'Esméralda est attaquée par Frolo – qui tentait de

¹⁰⁵ Carine Perreur, *Le rêve américain dans l'œuvre de Romain Gary*. Thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation françaises, Université Sorbonne Nouvelle – Paris-3, 2010.

¹⁰⁶ Marie-Astrid Charlier, « Notice de *La Passante du Sans-Souci* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1834-1835.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 1829.

¹⁰⁸ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, *op. cit.*, p. 42-43.

l'enlever avec l'aide de Quasimodo parce qu'il est éperdument amoureux d'elle, tandis que Ruppert von Legaart assouvit sa passion pour Elsa en exerçant sur elle une pression physique et morale –, le narrateur du roman de Kessel fait une syncope la première fois qu'il parle à la mystérieuse passante qu'il a rattrapée. Enfin, il retrouve régulièrement Elsa dans le Montmartre des cabarets louches et de sa faune interlope, que Kessel connaît bien pour l'avoir arpenté et pour en avoir tiré plusieurs textes journalistiques et romanesques à la fin des années 1920¹⁰⁹, Montmartre n'étant pas sans rappeler la Cour des miracles tenue par les truands dans le roman de Hugo.

Outre que les allusions intertextuelles servent à caractériser les trois personnages principaux du récit et le cadre géographique dans lequel ils évoluent, la reprise de la trame des deux premiers livres de *Notre-Dame de Paris* permet à Kessel de soutenir sa charge antinazie car les victimes que sont Max et Elsa ne sont plus soumises à la perversion d'un seul homme, mais à la persécution d'un système politique qui les voue à la destruction. Si Ruppert von Legaart accable Elsa de ses assiduités comme Frolo se venge d'avoir été éconduit par Esméralda en la dénonçant et en la perdant définitivement, le personnage inventé par Kessel appartient au parti nazi. Bien que son portrait fasse moins de lui un bourreau à l'action conduite par l'idéologie qu'un fou monstrueux¹¹⁰, von Legaart profite de sa position influente dans la Gestapo pour obtenir les faveurs de la chanteuse exilée qu'il admire depuis des années et celle-ci finit par céder à ses avances pour sauver son mari enfermé dans un camp de concentration. Le contexte politique qui broie l'existence d'Elsa pèse donc fortement sur sa destinée, sur celle de son opposant politique de mari et sur celle de l'enfant juif qu'elle a recueilli après qu'il a vu son père être battu à mort et qu'il a lui-même été estropié par les nazis. Le lien entre Max et Quasimodo permet à Kessel de mettre en valeur l'antisémitisme dont son personnage est la cible car, contrairement à l'orphelin protégé par Frolo, il n'est pas né difforme mais son infirmité lui a été infligée parce qu'il est Juif. Contrairement à Quasimodo, dont la débilité physique lui vaut de remporter le titre honorifique de Pape des fous, Max est marqué par ce que ses bourreaux estiment être une tare qui mérite la mort. Son sort est donc bien plus funeste que celui du bossu de Notre-Dame.

En reprenant les fondements du roman de Hugo, Kessel établit un contraste entre la destinée des personnages de son prédécesseur, qui tient aux choix que ceux-ci opèrent et aux passions qui les guident, et le sort de ses propres personnages, prisonniers d'un

¹⁰⁹ Le quartier de Montmartre sert de cadre à *Nuits de princes* (1927), *La Coupe fêlée* (1928), *Paris, la nuit* (1928) et *Nuits de Montmartre* (1929).

¹¹⁰ Voir ci-dessus « Quelques personnages individualisés », p. 454-455.

temps où la force et l'idéologie accablent les faibles. De sorte qu'Elsa et Max ne sont pas seulement victimes des menées d'un antagoniste malfaisant, comme Esméralda qui meurt à cause des manigances de Frollo, mais qu'ils sont érigés en symboles de ce que l'idéologie obscurantiste et répressive des nazis entend détruire. Déjà claire pour le lecteur qui ne perçoit pas cette réécriture cachée, la dénonciation à laquelle se livre Kessel est plus ferme pour qui compare les deux romans car le contraste entre les deux œuvres accentue le caractère scandaleux des malheurs réservés aux héros. La condamnation contient surtout une dimension tragique, dans la mesure où Elsa, Max et Michel sont les jouets du système nazi et de sa brutalité contre lesquels rien ne les préserve, pas même la fuite. En plaçant ses personnages dans un engrenage qui leur fait subir leur destin, Kessel en fait des personnages de tragédie – jusqu'au *deus ex machina* perceptible dans la libération de Michel, dont il n'est pas certain qu'elle soit la conséquence de la nuit d'amour que son épouse a consentie à von Legaart. Avec cette histoire dont les héros luttent contre l'arbitraire d'un système autoritaire, le romancier met en garde ses contemporains contre la tyrannie qui menace des citoyens ordinaires : il ne s'agit plus de la méchanceté d'un personnage de roman, mais d'un système bien réel et plus odieux qu'un Frollo. À ce titre, il est significatif que Kessel ait choisi de publier son roman dans *Gringoire*, où la charge antinazie et la condamnation de l'antisémitisme sont d'autant plus retentissantes que l'hebdomadaire qui emprunte son nom au personnage de *Notre-Dame de Paris* participe de plus en plus à la diffusion des idées nazies. La réécriture cachée est une façon pour Kessel de signifier son désaccord avec la ligne que prend le journal qu'il a fondé et prélude à sa rupture avec lui.

Après avoir analysé comment et pourquoi Kessel, Malraux et Gary dissimulent leurs modèles, il convient d'étudier une autre incarnation des clandestins de la narration en s'attachant aux personnages qu'ils représentent comme des fantômes de manière à leur faire prendre en charge la conduite du récit ou l'hommage aux disparus.

2. Représenter des fantômes

2.1. (Dé)voiler

À la différence des référents exogènes que les auteurs cachent dans leurs textes – témoins, auteurs eux-mêmes, intertextes –, plusieurs clandestins de la narration appartiennent en propre au récit au sein duquel leur créateur les dissimule parfois. Il arrive en effet que le romancier qui compose une scène emblématique de l'action résistante choisisse de masquer l'identité d'un personnage que le lecteur connaît déjà ou celle d'un personnage amené à réapparaître plus tard dans le récit, pour tirer profit du

jeu de voilement et de dévoilement qui redouble, dans la diégèse, la clandestinité des maquisards dans la réalité. Dans ses deux romans portant sur la Résistance, Kessel adopte cette modalité d'écriture à plusieurs reprises lorsqu'il met en scène les résistants et les parachutistes au combat. S'il est le seul des trois auteurs à le faire, c'est sans doute parce que c'est lui qui rend compte de la façon la plus informée de la geste résistante sur le sol français. Pour autant, Gary propose des variations autour de ce motif dans certains romans qui suggèrent la présence clandestine des victimes de la Shoah. On ne trouve en revanche rien de tel dans l'œuvre de Malraux parce qu'il n'a finalement pas écrit de roman sur la Résistance. La narration des combats dans *L'Espoir* est toujours donnée au lecteur sans qu'il soit fait mystère de l'identité des combattants, contrairement à ce qui se produit dans certains passages de *L'Armée des ombres* et du *Bataillon du ciel*. Dans ces deux romans en effet, il arrive plusieurs fois que la conduite du récit, rapide et floue, épouse les événements ainsi racontés : c'est alors que Kessel écrit le plus littéralement l'histoire en maquisard, adaptant sa façon d'écrire à l'objet de son récit, non sans révéler *in fine* au lecteur ce qu'il lui a caché afin de lui faire éprouver la surprise qui frappe tantôt les résistants tantôt leurs ennemis au moment où les clandestins se révèlent à eux.

Il a déjà été question du dispositif mis en place dans le chapitre 4 de *L'Armée des ombres* dans lequel le narrateur anonyme ne cesse de se demander qui est son mystérieux voisin de table, tandis que le lecteur, lui, s'interroge en plus sur l'identité de ce narrateur qui se trouve être Kessel lui-même¹¹¹. La restriction du point de vue permet au romancier de redoubler sa propre clandestinité au sein de son récit en faisant porter l'attention du lecteur sur la présence clandestine de Luc Jardie dont l'identité n'est finalement révélée au narrateur qu'à la dernière page du chapitre par Gerbier. Parce que le récit est conduit en focalisation interne par un narrateur qui ignore tout de son interlocuteur – est-il professeur, savant, botaniste, artiste, neurologue, psychiatre ? –, le lecteur croit avoir affaire à un nouveau personnage, alors que Luc Jardie lui a été présenté dans le chapitre précédent. En retardant la révélation et en ménageant ainsi un effet de chute, Kessel attise la curiosité du lecteur avant de la satisfaire, tout en montrant que les lois de la vie clandestine impliquent de ne pas toujours savoir à qui on s'adresse.

La leçon est d'autant plus marquante que c'est la deuxième fois de suite qu'elle est dispensée. Clandestin de la narration dans la majeure partie du chapitre 3 également, Luc Jardie y est présenté dans les propos de son frère comme un bourgeois totalement étranger aux actions de la Résistance alors qu'il est le grand patron du réseau conduit

¹¹¹ Voir ci-dessus « Une littérature de combat entre histoire et mémoire », p. 236, et « Les auteurs », p. 573-576.

par Gerbier. La première fois que Jean-François pense à lui, il ne donne même pas son nom, comme si ce « frère aîné » qu'il qualifie de « bébé »¹¹² n'avait aucun rapport avec la Résistance et donc aucune place dans le roman. Ainsi débute la fausse piste imaginée par Kessel pour mettre en scène la clandestinité de Luc Jardie dans la narration. En multipliant les indices qui semblent montrer que tout éloigne ce personnage de l'action héroïque de son cadet avec laquelle son extrême prudence contraste, Kessel transforme le clandestin *dans* la narration en clandestin *de* la narration, puisque le rôle que joue Saint-Luc est aussi insoupçonnable pour le personnage de la diégèse que pour le lecteur du roman. En trompant si bien son propre frère sur ses activités réelles, Luc Jardie se montre à la hauteur de son statut de chef de la Résistance.

Pour mettre en valeur cette qualité, le romancier joue sur les apparences. Il fait remarquer à Jean-François qu'il se sent plus proche d'un antiquaire anonyme que de son frère parce qu'avec le propriétaire du « magasin [qui] ser[t] d'entrepôt, de relais et de boîte aux lettres¹¹³ », il peut parler librement de sa vie clandestine, de son faux laissez-passer et de son stratagème pour transporter un poste émetteur à l'insu des autorités, tout en mangeant une andouillette achetée au marché noir, tandis qu'avec Saint-Luc, qui n'a que des rutabagas à lui offrir, il doit se taire pour leur sécurité à tous les deux. Placée à la fin du chapitre, la révélation est préparée par une nouvelle réflexion de Jean-François qui pense avec plaisir que « [l]e sommet et la base de la pyramide se rejoignent¹¹⁴ » lorsqu'il convoie le grand patron jusqu'au sous-marin qui doit l'emmener en Angleterre. Il s'imagine parler de cette « [c]urieuse mathématique »¹¹⁵ à son frère après la guerre. Ainsi rappelé au souvenir du lecteur, Luc Jardie est toujours présenté à ce stade comme appartenant à un autre monde que celui dans lequel évolue son cadet, mais la mention de son surnom, de « son bonnet de laine, [de] ses rutabagas [et de] sa peur des gendarmes¹¹⁶ » destinée à le distinguer du grand patron réintroduit en même temps dans le roman ce personnage apparemment insignifiant et absent depuis une quinzaine de pages juste avant que les deux frères se reconnaissent sans pouvoir se parler. Chacun comprend alors ce que l'autre lui cache.

Présenter Luc Jardie par les yeux d'un personnage dont le savoir est restreint permet de ne pas attirer sur lui l'attention du lecteur, ce qui décuple l'effet de la révélation. Induit en erreur par le discours de Jean-François, le lecteur éprouve la même surprise que dans le chapitre 4 et il apprend, en même temps que l'identité du grand

¹¹² Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 76.

¹¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 101-102.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 102.

patron, que les membres d'une même famille peuvent tout à fait ignorer l'engagement secret de leurs proches. En restreignant le point de vue, Kessel utilise un procédé d'écriture romanesque qui transpose dans le récit la façon dont les résistants se protégeaient et protégeaient les leurs en ne leur révélant pas leurs activités clandestines. Adapter de la sorte le mode de narration à l'objet du récit lui permet de tirer un bénéfice littéraire de l'atmosphère de secret ainsi créée.

Le procédé est si efficace que Kessel le reprend au début de la seconde partie du *Bataillon du ciel* lorsqu'il évoque les missions individuelles des parachutistes envoyés en France d'une telle manière que les personnages dont le lecteur a suivi l'entraînement dans la première partie semblent avoir momentanément disparu du récit. Dans les deux premiers chapitres, la narration est conduite en focalisation externe, si bien qu'il est impossible d'identifier les auteurs des sabotages qui sont racontés, comme si les parachutistes qui les commettent étaient aussi invisibles au lecteur qu'à l'ennemi, camouflés à la fois sur le terrain de leurs exploits et dans le récit.

C'est d'abord le point de vue d'une patrouille allemande qui est donné, révélant au lecteur qu'une sentinelle veillant sur un terrain d'aviation a été assassinée. Alors que la scène est « noyée dans l'ombre¹¹⁷ » de la nuit, le récit se concentre sur les réactions du *feldwebel* et sur l'action des projecteurs chargés de traquer l'assaillant. Bien qu'il se doute que les hommes de Bouvier sont responsables de l'attaque, le lecteur est privé de détails car les parachutistes restent longtemps dans l'angle mort du récit. Il est ainsi placé dans la position des Allemands qui comprennent qu'ils sont visés sans savoir où chercher leurs antagonistes puisque les faisceaux des projecteurs qui balayaient au hasard le terrain d'aviation sont impuissants à capturer les héros qui se tapissent dans l'ombre. Le lecteur ignore donc qui a tué la sentinelle jusqu'à ce qu'un mécanicien qui travaillait à la lampe torche soit surpris et tué lui aussi par l'assaillant enfin nommé. À la faveur des informations cachées par le narrateur, le Canaque s'est donc mêlé dans le texte aussi discrètement que sur le terrain d'aviation, clandestin de la narration de ses propres actions. Finalement repéré et cédant à la force du nombre, il est mis hors de combat par les Allemands mais ces derniers sont à nouveau surpris par le sabotage retentissant mené par « deux ombres¹¹⁸ » qui se sont glissées entre les files d'avions remisés à l'autre bout du terrain. Si le narrateur a rendu compte de l'échange de ces deux mystérieux personnages sur le degré d'avancement de leur mission sans en révéler le contenu, celui-ci est dévoilé au lecteur lorsque plusieurs détonations indiquent que les

¹¹⁷ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 91.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

avons sautent les uns après les autres. C'est seulement alors que l'identité des deux saboteurs est divulguée, Carrizy et François étant enfin nommés, même si un indice donné dans leur dialogue anonyme laissait penser que c'étaient bien eux qui agissaient, puisque l'une des ombres s'adressait à l'autre en l'appelant « mon lieutenant¹¹⁹ », comme François le fait depuis le début du roman avec Carrizy. Clandestins depuis le début du chapitre parce que le lecteur n'a aucune idée de leur présence avant que le Canaque soit touché par les balles ennemies, ils ne sont nommés qu'une fois que leur mission est achevée. Il n'y a plus de raison alors de garder leur identité cachée : dès lors que l'action secrète qui nécessitait l'anonymat est accomplie, l'atmosphère de mystère n'a plus lieu d'être. Le récit n'a plus rien à cacher sitôt qu'il n'y a plus rien à raconter.

Le chapitre suivant s'ouvre sur le point de vue d'un mécanicien français dont la locomotive passe devant deux soldats allemands en faction à l'entrée d'un tunnel. Alors que le lecteur croit que le récit va se concentrer sur les rapports de ce cheminot avec les sentinelles allemandes, « une voix qui sortait de dessous le charbon » dévoile la présence non pas d'un mais de deux passagers clandestins, dont l'identité est révélée assez vite : « C'était le Gorille, caché là avec Brizeux »¹²⁰. Cette fois encore le lecteur attentif aux particularismes langagiers des parachutistes avait reconnu le premier à son antienne, « Putain de métier¹²¹ ! », mais cette fois encore les deux personnages voyagent aussi clandestinement dans le train chargé de les faire passer que dans le récit au sein duquel ils réapparaissent au moment exact où ils s'extraient du charbon sous lequel ils étaient cachés. Doublement clandestins, comme leurs camarades du chapitre précédent, ils sont dissimulés dans le récit tant qu'ils se cachent à certains personnages de la diégèse, ici les Allemands qu'ils attaquent avec la complicité du cheminot. Si la révélation a cette fois lieu au début du chapitre, c'est que le romancier a déjà éprouvé deux fois la clandestinité des personnages au sein de la narration dans le chapitre précédent et qu'il ne peut y recourir trop souvent sans lui faire perdre en efficacité dramatique. Le lecteur a compris que les parachutistes sont chargés de multiplier les sabotages, il s'agit donc à ce stade de les raconter ouvertement pour exalter leur action. Kessel montre ainsi aussi fidèlement que possible les parachutistes au travail en usant des ressources narratives à sa disposition. Parce qu'il restreint le point de vue, l'écrivain entoure ses personnages de l'aura de mystère dont ils ont besoin pour agir, si bien que le lecteur, frappé de la même ignorance et de la même surprise que celle qui accable les Allemands, a l'impression de vivre leurs missions comme s'il y assistait en direct.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹²¹ *Ibid.*

L'objectif est tout autre chez Gary, car l'auteur d'*Éducation européenne* s'attache, dès son premier roman, à accorder une place aux Juifs exterminés par les nazis. Obsédé par la Shoah¹²², le romancier propose une variation du mode narratif employé par Kessel en suggérant la présence de victimes du génocide de manière plus ou moins cryptée dans ses œuvres.

Le seul personnage à faire l'objet de ce traitement nommément est M. Lévy dans « Les Bourgeois de Paris », l'une des nouvelles enchâssées d'*Éducation européenne*. Sommé par les nazis de quitter son logement, il passe pour un fâcheux auprès de Mme Laitue et de Mme de Melville à qui il vient faire ses adieux alors qu'elles sont préoccupées par la présence d'un opérateur radio et par les tracts clandestins qui doivent sortir de l'immeuble tandis que celui-ci est perquisitionné par la Gestapo. Toutes concentrées sur leur action de résistance, les deux voisines sont importunées par la présence du locataire pourtant discret et effacé. M. Lévy passe donc dans le récit comme une ombre. Une fois que la concierge peut enfin prendre le temps de le saluer, elle le trouve pendu chez lui, ses papiers en évidence sur la table pour bien faire comprendre qu'il s'est tué pour échapper à la déportation. Le passage qui annonce sa mort – « Il est parti. Sans permis, il a traversé la frontière. Il est passé dans la zone libre¹²³. » – repose sur un euphémisme et sur la métaphore filée du voyage. Le jeu sur les doubles sens auquel se livre Gary vise à souligner que le Juif, contraint à un départ clandestin, a choisi de voler sa mort aux Allemands. En dénonçant la politique antisémite menée en France par l'occupant – et que la Résistance n'a pas cherché à entraver, comme le prouve l'attitude des voisins de M. Lévy –, Gary fait de son personnage un clandestin au sein de la narration à deux niveaux : dans la diégèse, sa mort est présentée comme une manière définitive de passer la ligne de démarcation à l'insu des Allemands, comme le font les résistants qui ne vont cependant pas jusqu'à se tuer pour le faire ; dans le récit, ce suicide qui provoque la surprise parce qu'il n'a été préparé que par les adieux timides du locataire expulsé témoigne de ce que les agissements de M. Lévy ont été relégués dans les marges par l'action de ses voisins résistants qui, elle, a été racontée ouvertement. Gary prend donc le contrepied de Kessel qui réserve le statut de clandestin de la narration aux résistants pour mieux rendre compte de leur combat. Il exhibe au contraire la clandestinité à laquelle recourent les résistants pour mieux cacher celle dont les Juifs ne peuvent bénéficier que dans la mort, comme s'il opposait la clandestinité qui

¹²² Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 288-289, où la scène dans laquelle apparaît M. Lévy dans *Éducation européenne* est commentée.

¹²³ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 102.

donne aux résistants une raison de vivre à celle qui marque pour les Juifs leur condamnation à mort.

La clandestinité de la narration a d'ailleurs toujours à voir avec l'extermination quand elle est appliquée aux Juifs dans son œuvre. Dans *Le Grand Vestiaire*, Vanderputte dénonce des résistants juifs pour s'attribuer leur appartement et il dépouille ses autres victimes de leurs vêtements, qu'il entrepose dans le logement réquisitionné. Bien que la Shoah ne soit jamais abordée directement dans le roman, elle est suggérée par les menées de Vanderputte, dont le vestiaire, qui donne son titre à l'œuvre, figure le butin macabre des nazis que révélèrent les images tournées lors de la libération des camps par les Alliés : vêtements, chaussures, lunettes et dents en or. Exclue du récit, les Juifs expropriés apparaissent comme des clandestins de la narration, dans la mesure où leur assassinat est seulement suggéré par cette présence fantomatique qui hante l'œuvre, ce qu'aucun des premiers critiques ne remarqua pourtant¹²⁴. En laissant ainsi dans l'ombre les victimes, le romancier redouble le processus qui a conduit à leur destruction pour mieux l'annihiler, il voile pour mieux dévoiler, même si dans ce cas, le dévoilement a été entravé par l'opacité de la référence.

À l'inverse, une partie de la critique a voulu voir dans les éléphants des *Racines du ciel* décimés par les chasseurs une allégorie des Juifs exterminés. Pierre Bayard s'inscrit en faux contre cette lecture car, pour lui, établir un parallèle entre les exterminations animale et humaine est contestable, mais il propose tout de même de lire le roman comme une évocation « fantomatique¹²⁵ » de la Shoah. Cette dernière ne saurait être le thème de l'œuvre, puisque sa présence est trop diffuse pour être au centre du récit. Elle n'est pas non plus présentée sous forme de symbole puisque Morel et Gary s'opposent de façon répétée, dans la diégèse et dans le paratexte, à la lecture allégorique – en dépit du fait que les éléphants incarnent l'idée de liberté. Pour Bayard, Gary crée un autre mode littéraire d'inscription de la Shoah, « le fantomatique », qu'il définit comme le mode « de la *hantise* », c'est-à-dire comme « ce qui *occupe* le texte »¹²⁶. C'est bien d'une présence clandestine qu'il s'agit, dans la mesure où les victimes juives sont moins évoquées directement – à l'exception des parents de Fields morts en déportation – qu'implicitement, à la faveur de mentions qui font de l'extermination le maître étalon de l'horreur et de l'indicible. Quand un trafiquant d'ivoire fabrique des objets avec des pattes d'éléphants ou de rhinocéros, il concurrence « les fabricants

¹²⁴ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op. cit.*, p. 303.

¹²⁵ Pierre Bayard, « Les éléphants sont-ils allégoriques ? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary », *Europe*, n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 43. C'est lui qui souligne.

¹²⁶ *Ibid.* C'est lui qui souligne.

d'abat-jour en peau humaine de Belsen¹²⁷ » et lorsqu'un homme jeune perd sa femme d'un cancer, la loi biologique qui la lui enlève est « tout aussi crapuleuse, immonde et cynique que certaines lois humaines, comme par exemple les lois de Nuremberg¹²⁸ ». À la lumière de ces exemples, Bayard conclut que la Shoah « circule [...] dans le texte à titre de métaphore¹²⁹ ». Par conséquent, le lecteur ne saurait ignorer la présence diffuse des victimes du génocide, que les noms de Belsen et de Nuremberg suggèrent inévitablement. Il n'est donc nullement besoin de les assimiler aux éléphants du récit, puisque Gary s'emploie à leur faire hanter le texte sans leur faire jouer d'autre rôle, ce qui est une façon subtile de les intégrer clandestinement à la narration. Onze ans plus tard, le romancier n'hésitera pas à pousser le procédé de manière extrême lorsqu'il créera le personnage de Cohn, encombrant « locataire clandestin¹³⁰ » du subconscient de son bourreau nazi qui représente parfaitement les fantômes et les fantasmes dont l'auteur peuple son œuvre pour en faire des passeurs de mémoire.

2.2. *Phantasma*

Avant de revenir sur le personnage de Cohn, il convient de préciser que la place dévolue aux fantômes est importante dans le corpus, en particulier dans les romans de Gary. Il a déjà été question de nombreuses reprises des personnages imaginaires dont la présence spectrale habite les résistants d'*Éducation européenne* et des *Racines du ciel*¹³¹. Conformément à la définition du substantif latin *phantasma*, le Partisan Nadejda, dont l'invention soutient le moral des hommes de Dobranski, ainsi que la grande dame et les troupeaux éléphants que les compagnons de détention de Morel imaginent pour supporter leur enfermement, sont des êtres fictifs, des représentations créées pour incarner une idée : la résistance, la dignité, la liberté. À ce titre, leur évocation relève autant du fantasme que de la fantaisie, au sens où la *phantasia* latine désigne aussi bien une vision ou un rêve qu'une idée ou une pensée. Par essence fantomatiques, ces personnages inventés ont un caractère clandestin parce qu'ils n'existent que dans la conscience des résistants qui les imaginent pour garder foi en leur combat et pour opposer au matérialisme brutal des nazis un idéalisme triomphant.

¹²⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 183.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 412.

¹²⁹ Pierre Bayard, « Les éléphants sont-ils allégoriques ? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary », *art. cit.*, p. 43.

¹³⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 69.

¹³¹ Sur le Partisan Nadejda, voir ci-dessus « Prophètes de la Résistance », p. 190-193, « Des personnages clés », p. 369, « Prendre en charge la parole de l'ennemi », p. 457-458, et « L'imagination », p. 538. Sur la femme imaginaire, voir ci-dessus « Un combat incessant : élever l'homme pour l'édifier », p. 252-253, et « Faire parler l'ennemi », p. 465-466. Sur les éléphants enfin, voir ci-dessus « L'imagination », p. 538-539.

La clandestinité de ces créations imaginaires repose sur une convention – le mot est répété cinq fois en quatre pages dans l'épisode de la grande dame¹³² – qui relève du secret. Celui-ci peut être gardé – Janek comprend qu'on ne lui révèle pas l'identité du Partisan Nadejda parce que c'est « un secret militaire de la plus haute importance¹³³ » –, ou divulgué – les camarades de Morel sont victimes d'« un mouchard¹³⁴ » qui apprend aux autorités du camp la fable des éléphants et celle de la femme imaginaire¹³⁵. En dépit des mensonges de la propagande allemande et des brimades destinées à briser les résistants, ceux-ci s'accrochent à ce que l'un d'eux appelle pourtant de façon réprobatrice « des fantasmagories idiotes¹³⁶ ». Ils le font parce que ces fantasmes qu'ils se « pass[ent] » comme un « filon »¹³⁷ leur permettent de rester vivants et invincibles, même lorsque les fictions qu'ils inventent sont éventées, pour la bonne et simple raison que les personnages fantomatiques sont indélogeables « des millions de cœurs¹³⁸ » qui les abritent.

Le Partisan Nadejda est un cas particulier. Alors que la femme imaginaire et les troupes d'éléphants sont clandestins *dans* la narration, le commandant en chef de la Résistance polonaise est véritablement un clandestin *de* la narration, dans la mesure où le lecteur n'apprend qu'à la fin du récit qu'il est une création immatérielle insaisissable et irréductible par les nazis. Parce que son caractère imaginaire est longtemps tenu secret – en dépit des indices que le romancier a disséminés pour le suggérer –, le lecteur pense d'abord comme Janek que le mystère qui enveloppe son identité tient à son statut de chef. Ce n'est que très progressivement qu'il comprend que ce personnage légendaire a été inventé pour soutenir le moral des maquisards, ce qui ne lui est confirmé que lorsque Janek le comprend lui-même¹³⁹ et que Dobranski en atteste¹⁴⁰. Avant cette révélation, le lecteur, comme les résistants eux-mêmes, se laisse prendre au pouvoir de la fiction puisqu'il croit de bonne foi à l'histoire qui lui est racontée sans se douter qu'elle est imaginaire au sein de la diégèse. Gary fait en sorte que le lecteur, « [comme] Janek, comme tous les autres partisans, comme toute la Pologne [s'interroge] sur la véritable identité¹⁴¹ » de Nadejda sans soupçonner que la question est vaine. Si la convention est clairement établie pour la grande dame et pour les troupes d'éléphants

¹³² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 207-210.

¹³³ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 107.

¹³⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 55 et 208.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 210.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁸ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 264.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 263.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 105.

dont le lecteur sait immédiatement qu'ils sont inventés par les protagonistes du récit, c'est le contraire qui se produit dans *Éducation européenne* car il est longtemps impossible de comprendre que le personnage présenté comme le chef de la Résistance polonaise est lui aussi inventé par les personnages de l'intrigue. Par conséquent, la présence du Partisan Nadejda que le lecteur croit déceler dans le texte est un trompe-l'œil. C'est plutôt son absence qui est clandestine, puisqu'il n'existe aucun personnage de ce nom dans un récit qui l'affirme pourtant. Non seulement il n'apparaît finalement pas dans le texte qui le présente comme le chef de la Résistance, mais il n'est inventé en outre que dans la version définitive du roman. Le lecteur qui découvre l'œuvre dans cette version ignore donc que Nadejda est un fantôme qui n'a pas toujours hanté le texte qu'il lit, tandis que celui qui ne connaît qu'un état antérieur du roman ne peut pas avoir connaissance de son invention. Dans les deux cas, l'absence du maquisard polonais est également cachée au sein du récit.

Dans l'œuvre de Gary, il est d'autres sortes de fantômes. À l'image de Gengis Cohn, il arrive souvent qu'un personnage soit tellement habité par quelqu'un d'autre qu'il se mette à parler avec la voix et avec les mots que celui-ci lui dicte. Cohn présente ce phénomène comme l'une de ses prérogatives, tant il est vrai qu'un *dibbuk* est avant tout « un maître ventriloque¹⁴² ». S'il s'amuse à faire prononcer des mots yiddish à Schatz quand celui-ci est en société – le commissaire admet à son subordonné qu'il a des « *tsourès* », c'est-à-dire « des problèmes, des soucis »¹⁴³, et il désapprouve le geste provocateur que Cohn lui adressa avant de mourir avec une « vraie *hutzpé*, un culot monstre¹⁴⁴ » –, c'est pour signifier que le mort qui exerce ainsi son « petit talent de ventriloque¹⁴⁵ » incarne la conscience de l'histoire et qu'il veille sur le présent pour conjurer l'oubli. Les exemples de ces interventions intempestives sont si nombreux qu'ils impliquent un nouveau rapport au langage, énoncé en creux dans l'expression « *il me parle*¹⁴⁶ », mise en valeur par les italiques, que le *dibbuk* emploie lorsqu'il feint de s'étonner que son jeu conduise Schatz à s'adresser directement à lui pour justifier son engagement nazi. Le pronom personnel *me*, objet indirect, ne peut en principe se rapporter qu'à l'incongruité de la situation qui conduit l'ancien nazi à parler à un esprit immatériel que personne d'autre que lui ne peut ni voir ni entendre. Mais l'homophonie entre les deux formes de pronom personnel objet, direct et indirect, invite à donner à la phrase un autre sens : Schatz parle Cohn – *me* est alors employé comme objet direct –

¹⁴² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 24. C'est lui qui souligne.

parce qu'il dit ce que le défunt lui dicte en usant de sa propre langue. Le solécisme né de cette ambiguïté illustre le bouleversement du langage auquel conduit le lien entre le *dibbuk* et son ancien bourreau, dans la mesure où les rapports qu'entretiennent les deux personnages sont eux-mêmes brouillés. Alors que la victime croit hanter la conscience de son assassin, qui semble « possédé¹⁴⁷ », un retournement s'opère quand Cohn « se sen[t] possédé¹⁴⁸ » à son tour, ce qui est un comble pour un *dibbuk*. L'inversion qui déstabilise Cohn perturbe bientôt l'énonciation elle-même et le lecteur ne sait plus lequel des deux personnages hante l'autre. Le brouillage est d'abord thématiqué dans les pensées du comique juif :

[...] je ne sais plus, parfois, si je suis en lui ou s'il est en moi. Il y a des moments où je suis convaincu que ce gremlin de Schatz est devenu *mon* Juif, que cet Allemand est tombé dans mon subconscient et qu'il s'y est installé pour toujours¹⁴⁹.

Interprétée à la lumière des événements historiques, cette réflexion du narrateur présente la mémoire de la Shoah de manière iconoclaste car il n'est pas seulement question qu'un *dibbuk* juif soit obsédé par son bourreau nazi ou qu'un Allemand soit habité par la culpabilité d'avoir exterminé des Juifs. Il s'agit d'invertir les rôles et de les mêler en considérant que, puisque l'Allemand s'est installé dans le subconscient de ses victimes comme celles-ci l'ont fait dans le sien, il devient le Juif de son *dibbuk*. En qualifiant les Allemands de « Juifs des Juifs », Gary brocarde la stratégie des anciens nazis visant à faire passer les assassins pour les victimes de leurs victimes, ce qui reviendrait à estimer que les psychismes juif et allemand sont « unis l'un à l'autre » et que, par conséquent, l'Allemagne est un pays « enjuivé »¹⁵⁰ non parce qu'il est noyauté par les Juifs, comme le prétendaient les nazis, mais parce qu'il n'y aurait plus de différence entre victimes et bourreaux, entre Juifs et Allemands. La réflexion de Cohn suggérant que les consciences juive et allemande sont désormais indissociables est illustrée – et donc confirmée – par un autre retournement, pressenti cette fois par Schatz, qui se demande s'il ne serait pas « tombé [...] dans le subconscient d'un auteur juif », ce qui ferait de lui « un *dibbuk* de nazi, à tout jamais emprisonné dans l'âme juive, à commencer par celle de cet écrivain impitoyable »¹⁵¹. Au prix d'un changement de narrateur et de point de vue – de Cohn à Schatz –, le romancier fait comprendre à son lecteur qu'il est lui-même

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 218. C'est lui qui souligne.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 122.

tellement marqué par la Shoah que son subconscient est occupé simultanément par les génocidaires et par leurs victimes, respectivement incarnés par Schatz et par Cohn. Les retournements sont vertigineux : hanté par l'extermination, Gary, écrivain juif, s'invente un *dibbuk* nazi auquel il prête un *dibbuk* juif, non sans que ce dernier soit lui aussi hanté par son ancien bourreau.

Il est inévitable, dès lors, que ce brouillage annoncé thématiquement se réalise également sur le plan énonciatif. À mesure que le lecteur avance dans le roman, il remarque que les voix de Schatz et de Cohn se mêlent de plus en plus. Dans le chapitre intitulé significativement « L'un dans l'autre » – le premier de la seconde partie, appelée, elle, « Dans la forêt de Geist », dont le substantif allemand annonce la dimension psychologique puisque, signifiant aussi bien « esprit » que « fantôme », il renvoie au fait que le subconscient de chaque personnage est hanté par l'autre –, un médecin administre un produit chimique aux effets hilarants à Schatz alors qu'il est en plein délire. Au lieu d'apaiser le commissaire, le produit ne fait que révéler la confusion grandissante entre la psyché des deux personnages principaux, ce qui affecte la conduite du récit. Considérant au mépris de la logique que la piqûre a été infligée à Cohn, Schatz se réjouit qu'elle le « débarras[e] de sa présence » avant de regretter que le médecin ait « gaffé » en vantant l'efficacité du produit, supérieure à celle « des gaz hilarants »¹⁵². Immédiatement après que ces mots ont été prononcés, l'énonciation est de nouveau assumée par Cohn, à qui le mot *gaz*, historiquement connoté, a donné conscience du danger d'élimination qu'il courait une fois de plus, alors que lui aussi se plaisait à croire qu'il allait bientôt « être débarrassé de Schatz¹⁵³ ». En réalisant que sans l'ancien S.S. il disparaîtrait définitivement, le *dibbuk* gesticule frénétiquement, ce qui oblige Schatz à s'enfuir. Sauf et soulagé, Cohn pense néanmoins que la biochimie finira « bientôt par résoudre entièrement le problème de l'âme et de la conscience morale », en libérant le subconscient juif « du *dibbuk* allemand » et en faisant en sorte que « celui des Allemands [soit] enfin désenjuivé »¹⁵⁴. Il envisage donc une séparation des mémoires juive et allemande. Mais aussitôt après, Schatz reprend le contrôle de l'énonciation. Il estime que « [s]on Juif¹⁵⁵ » ne craignait rien mais il n'a pas voulu risquer d'être accusé d'avoir voulu le supprimer si d'aventure le médecin lui avait été envoyé par les services secrets israéliens pour le convaincre de génocide. Parce qu'il a sauvé Cohn en fuyant, Schatz est persuadé d'être acquitté si les Israéliens lui réservent le même sort

¹⁵² *Ibid.*, p. 159.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

qu'Eichmann. Le *dibbuk* reprend une dernière fois la parole pour se féliciter d'avoir suggéré « cette idée de piège israélien » à l'ancien nazi car cela lui a permis de se « tir[er] d'affaire » en se « débarrass[ant] de Schatz », c'est-à-dire d'être « dénazifié »¹⁵⁶. Cet entremêlement des consciences des deux personnages, marqué par la succession des énonciateurs, empêche que l'un des deux puisse se libérer de l'autre. Surtout, le brouillage énonciatif né de cette situation produit un brouillage langagier reposant sur la subversion du sens de certains mots, comme l'indique la reprise en miroir inversé des participes *désenjuivé* et *dénazifié*. Si le psychisme des victimes et celui des bourreaux sont si mêlés qu'ils sont indiscernables, il devient possible de devoir désenjuiver l'Allemand et d'avoir à dénazifier le Juif, au mépris de la logique historique. La remotivation sémantique et l'inversion scandaleuse des participes appliqués à chacun des personnages traduisent l'extrémité à laquelle conduit la fraternité contre-nature entre victimes et bourreaux¹⁵⁷ que Gary met en scène en utilisant une ventriloquie symétrique qui fait que Cohn parle Schatz comme il est parlé par lui. Chacun est tellement hanté par l'autre que leur clandestinité réciproque les conduit à bouleverser à la fois les rapports à l'énonciation, à la parole et à la mémoire, de sorte que la mémoire et le langage sont eux-mêmes hantés par des fantômes qui menacent de les subvertir. L'inquiétude qui sourd de cette construction romanesque trahit la préoccupation de Gary face à l'émergence du néonazisme en Allemagne. Le dispositif narratif qu'il invente dit combien le présent est hanté par un passé dont il ne parvient pas à se débarrasser, l'obsession antisémite des néonazis témoignant de ce que l'Allemagne a été imparfaitement dénazifiée.

Avant d'en faire l'un des enjeux majeurs de *La Danse de Gengis Cohn*, Gary avait déjà recouru à la ventriloquie dans *La Promesse de l'aube* pour faire parler les morts. Dans le chapitre consacré à M. Piekielny, il s'agissait déjà de perpétuer la mémoire du génocide en faisant du fantôme de l'homme exterminé dans les camps un *dibbuk*. Quand Gary raconte qu'il a été décoré par la reine d'Angleterre après la guerre, il précise en effet qu'il a tenu la promesse qu'il avait faite enfant à son voisin polonais en déclarant à la souveraine anglaise : « Au n° 16 de la rue Grande-Pohulanka, à Wilno, habitait un certain M. Piekielny¹⁵⁸ », mais il précise que s'il a prononcé cette phrase, c'est parce qu'elle lui a été soufflée par son hôte d'autrefois :

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹⁵⁷ Voir ci-dessus « La fraternité », p. 521-524.

¹⁵⁸ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 59.

Ce fut plus fort que moi. Je crus presque voir le petit homme s'agiter et gesticuler, frapper du pied et s'arracher les poils de sa barbiche, essayant de se rappeler à mon attention. Je tentai de me retenir, mais les mots montèrent tout seuls à mes lèvres¹⁵⁹ [...].

Ce passage est aussi remarquable pour la pantomime de M. Piekielny, qui le rapproche de Cohn se démenant pour se manifester à Schatz, que pour les formules qui l'encadrent et qui suggèrent que c'est bien l'homme de Wilno qui parle par la voix de Gary. L'apparition du petit homme est pourtant présentée comme un fantôme par le narrateur qui la modalise avec le verbe *croire* et l'adverbe *presque* : bien que l'image soit précise, elle relève de l'imagination et repose sur une représentation stéréotypée qui ridiculise le diabolin s'agitant ainsi¹⁶⁰. Les paroles que le héros ne peut retenir semblent cependant prononcées à son instigation, puisque Gary affirme être privé de volonté et avoir perdu la maîtrise de son propre corps, comme si le fantôme qu'il hébergeait dans son esprit en avait pris le contrôle. Parce qu'il est « plus fort que [Gary] », M. Piekielny fait monter « tout seuls à [s]es lèvres » les mots qu'il prononce. Par ce truchement, il conjure la mort en faisant de la profération de son nom par un tiers une manifestation de son passage sur terre. Parlé par Gary comme Cohn est parlé par Schatz, M. Piekielny échappe à son sort tragique le temps de la profération de la phrase qu'il avait apprise à Romain quand celui-ci était enfant. Ce clandestin de la narration que Gary invente pour médiatiser le thème du souvenir incarne les disparus et son acharnement à se manifester indique l'impérieuse nécessité de ne jamais les oublier et de leur rendre hommage. La ventriloquie a donc toujours à voir avec la mémoire.

C'est encore le cas lorsque l'auteur de *La Promesse de l'aube* parle sa mère comme il parle M. Piekielny. Le lien entre les deux personnages est établi par la situation d'énonciation et par la reprise de termes qui consacrent l'emprise de ce second *dibbuk*. Alors que Gary veut convaincre un groupe d'aviateurs de rallier l'Angleterre, il adopte l'attitude et répète les mots que sa mère lui a appris tout en constatant que c'est elle qui parle à travers lui. À l'instar de M. Piekielny, il se met à « gesticul[er] », comme s'il n'était qu'un pantin mû par une force extérieure qui lui dictait sa pose – « main sur le cœur, [poing brandi], air inspiré »¹⁶¹ – et ses mots, également ridicules :

Je crois vraiment que c'était la voix de ma mère qui s'était ainsi emparée de la mienne, parce que, au fur et à mesure que je parlais, je fus moi-même éberlué

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ C'est bien la seule fois du passage que le personnage si discret de M. Piekielny mérite son patronyme, qui signifie « infernal », en polonais.

¹⁶¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 296.

par le nombre étonnant de clichés qui sortaient de moi [...] Je crois même que ma voix changea et qu'un fort accent russe se fit clairement entendre alors que ma mère évoquait « la Patrie immortelle » et parlait de donner notre vie pour « la France, la France, toujours recommencée » [...] ma mère, profitant de l'état dans lequel je me trouvais, put vraiment donner le meilleur d'elle-même, dans les scènes les plus inspirées de son répertoire patriotique¹⁶².

Le même verbe consacre l'apparition de la mère et celle de M. Piekielny, mais l'adverbe qui l'accompagne a changé qui rend le fantôme plus visible encore : Gary « croi[t] vraiment » – et non « presque » – qu'il parle sa mère. Non seulement le fils prend en charge la parole maternelle, tantôt au discours narrativisé tantôt au discours direct, mais il est si hanté par sa mère qu'il semble même adopter sa voix et son accent. L'assertion est toujours modalisée par l'emploi du verbe *croire*, mais cette précaution disparaît dans la suite du discours, où Nina est présentée sans ambiguïté comme l'énonciatrice. Plus encore qu'avec M. Piekielny, Gary apparaît comme la marionnette dont sa ventriloque de mère se sert pour tenir à sa place des propos graves pourtant assimilés à un risible cabotinage, dans la mesure où le discours, prononcé d'une voix contrefaite, est si plein de clichés qu'il a tout d'une caricature. À la fin de la scène, c'est tout le corps de son fils que la mère habite :

La vitalité de ma mère, son extraordinaire volonté, me poussaient cependant en avant et, en vérité, ce n'était pas moi qui errais ainsi d'avion en avion, mais une vieille dame résolue, vêtue de gris, la canne à la main et une gauloise aux lèvres, qui était décidée à passer en Angleterre pour continuer le combat¹⁶³.

La locution *en vérité* a remplacé l'adverbe *vraiment*. Encore une fois, l'auteur s'emploie à attester une situation pourtant invraisemblable. Si Romain est ainsi possédé par Nina, c'est parce que c'est elle qui incarne en lui le patriotisme. L'image est puissante et, comme dans le chapitre consacré à M. Piekielny, elle change la tonalité du passage en substituant le solennel au ridicule, sans verser pour autant dans la grandiloquence.

En attribuant à sa mère le courage et l'insoumission dont il fit preuve, Gary évite en effet de se représenter en héros. L'inversion qui préside à la présentation des événements est constante. À en croire le récit, Nina hante son fils au point qu'elle vit en lui et que c'est elle qui accomplit tout ce que le lecteur sait que Gary a réalisé. À l'article de la mort dans un hôpital de Damas, l'aviateur refuse « de laisser la vie de [s]a mère finir bêtement¹⁶⁴ » et survit. Alors qu'il apprend qu'*Éducation européenne* va être

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 297.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 366-367.

publié, le jeune romancier se réjouit de ce que sa mère « allait peut-être devenir célèbre » même si sa carrière « débutait tard [puisqu'elle] avait à présent soixante et un ans »¹⁶⁵. Quand il est décoré enfin, le fils entend remettre à sa mère « les plus hautes distinctions militaires françaises qu'elle avait si bien méritées¹⁶⁶ ». Chaque fois l'auteur se présente comme l'instrument d'une force extérieure derrière laquelle il s'efface, comme si, à travers lui, c'était sa mère qui vivait, qui écrivait et qui combattait réellement, ce qu'il affirme encore dans une formule consacrant explicitement ce retournement. Rêvant à son retour triomphal au pays après la guerre, il s'imagine que c'est sa mère et non lui qu'on célébrera sur la Promenade des Anglais :

« Saluez cette grande dame français de l'Hôtel-Pension Mermonts, elle est revenue de la guerre, quinze fois citée, elle s'est couverte de gloire dans l'aviation, son fils peut être fier d'elle¹⁶⁷ ! »

L'inversion est parfaite, puisque le fils, dissocié de ses propres actions, observe et admire les succès qu'il prête à sa mère. C'est une manière détournée de dire que celle-ci peut être fière de ce qu'il a accompli grâce à son éducation et presque à son instigation. Mais en se décrivant comme le jouet des volontés de Nina, l'écrivain trouve surtout un moyen original de lui faire incarner la voix de sa conscience. C'est ce qu'il faut comprendre lorsqu'il déclare que sa mère « était outrée [par son inaction, qu'elle ne le] laissait pas une minute tranquille [et qu'elle] s'indignait, tempêtait, protestait¹⁶⁸ » en le voyant livré à lui-même à Meknès à la mi-juin 1940. Les admonestations que Gary met dans la bouche de sa mère en prétendant qu'elle les lui répétait si bien en esprit qu'elle « devint véritablement [lui]¹⁶⁹ » expriment en réalité la propre frustration du jeune homme qui ne savait ni où ni comment employer son envie de poursuivre le combat. Il en va de même lorsqu'il évoque de façon plaisante l'appel du 18 Juin : affirmer « que l'appel de [s]a mère à la poursuite du combat se situe le 15 ou le 16 juin¹⁷⁰ » revient à suggérer, comme le souligne Julien Roumette, que, comme la plupart des premiers Français libres, Gary a rallié l'Angleterre pour répondre à l'appel de sa conscience sans avoir jamais entendu parler du général de Gaulle¹⁷¹.

Comme les deux autres *dibbuks* gesticulants, Nina est un fantôme et un fantasme qui hante l'esprit de son fils à l'insu des autres personnages, puisqu'elle est

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 374.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 380.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 368.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 300.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹⁷¹ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, op. cit., p. 217-218.

physiquement absente des scènes dans lesquelles Gary la fait parler lorsqu'il raconte sa guerre. Elle et M. Piekielny se différencient de Cohn cependant en ce que le lecteur ignore, au moment où l'auteur leur donne la parole, qu'ils ont cessé de vivre. Alors que la mort en déportation du comique juif est annoncée dès le début de *La Danse de Gengis Cohn*, rien n'indique dans *La Promesse de l'aube* que le voisin polonais de Romain a connu le même sort et que la mère de l'écrivain a succombé à sa maladie avant la fin de la guerre. Dans les deux cas, Gary ménage un effet de surprise en retardant la révélation du décès, de manière à mettre en valeur la dimension mémorielle de ces paroles d'outre-tombe. Si la mort de M. Piekielny est dévoilée immédiatement après que Gary a prononcé la phrase qu'il lui avait apprise, ce qui confère à la formule apparemment anodine une noblesse tragique dont elle était dépourvue au moment où elle était énoncée, la révélation de la mort de Nina est retardée jusqu'aux toutes dernières pages du récit où elle produit un retournement de situation inattendu car les cinq derniers chapitres rendent compte d'un échange épistolaire que le fils eut avec sa mère tout le temps qu'il était au front. Le lecteur, qui percevait que la communication était entravée parce que la mère prêtait des exploits fantasmés à son fils sans le féliciter de ses réussites effectives, apprend alors que pendant trois ans et demi Romain reçut deux cent cinquante lettres que Nina, mourante, avait rédigées en quelques jours à son intention et qu'elle avait demandé à une amie de lui envoyer régulièrement pour qu'il ignore sa mort et qu'il se sente « soutenu par elle¹⁷² » pendant qu'il continuait à se battre. Ému de constater que « [l]e cordon ombilical avait continué à fonctionner¹⁷³ », le lecteur imagine après-coup que la virtuosité de l'auteur consiste à avoir retardé cette révélation – mise en scène comme un aveu pénible et regrettable¹⁷⁴ – pour donner plus de force au lien unissant le fils au fantôme de sa mère. Mais cette révélation en cache toutefois une autre et la clandestinité de la mère ventriloque dans le récit est en réalité double. Non seulement cette correspondance posthume est parfaitement fictive, mais Gary fut rapidement informé du décès de sa mère, survenu le 16 février 1941, de sorte que les lettres ne peuvent pas avoir été « acheminées clandestinement¹⁷⁵ » comme il le prétend. Par conséquent, la présence clandestine de Nina dans un récit qui la donne pour vivante à une époque où elle était morte est redoublée par le procédé consistant à faire

¹⁷² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 387.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Gary l'introduit en effet ainsi : « Je devrais interrompre ici ce récit. Je n'écris pas pour jeter une ombre plus grande sur la terre. Il m'en coûte de continuer et je vais le faire le plus rapidement possible, en ajoutant vite ces quelques mots, pour que tout soit fini et pour que je puisse laisser retomber ma tête sur le sable, au bord de l'Océan, dans la solitude de Big Sur où j'ai essayé en vain de fuir la promesse de finir ce récit. » (*Ibid.*, p. 386).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 351.

croire à cette clandestinité par-delà la mort. L'habileté de Gary tient donc moins à ce qu'il a retardé la révélation qu'au fait qu'il a rendu vraisemblable la relation fantaisiste et fantasmée qu'il a inventée. En amenant le lecteur à croire que la mère ventriloque triomphait de leur séparation et même de la mort, l'écrivain a atténué le caractère héroïque de son action pour célébrer à la place l'amour maternel qui y avait présidé.

Le recours à la ventriloquie, aussi bien pour Cohn que pour M. Piekielny et pour Nina, a toujours partie liée avec la mémoire et la transmission. Dans ces exemples, comme lorsque Lila habite la mémoire de Ludo dans *Les Cerfs-volants*¹⁷⁶, la place accordée à l'imagination est centrale puisque c'est elle qui doit préserver le réel ou porter l'hommage aux disparus. Qu'il soutienne son propre engagement en se rappelant l'insoumission de Nina ou qu'il invite à se souvenir des déportés juifs exterminés par les nazis, Gary entreprend de ranimer les morts en les faisant parler par la bouche d'un personnage bien vivant. Donner une voix à un énonciateur caché revient à lui redonner vie le temps du discours, fût-ce dans la fiction, puisque la langue parlée est vivante et marque une tentative de revenir, si brièvement et si artificiellement que ce soit, dans le monde des vivants. L'écrivain n'est évidemment pas dupe des limites de ce procédé, mais il entend restituer ainsi la parole de l'autre, une parole d'outre-tombe, à laquelle sa dimension sépulcrale donne tout son prix. Quand cette restitution est impossible, Kessel, Malraux et Gary honorent les fantômes en compensant leur absence par la publication d'un tombeau littéraire qui rappelle leur engagement et qui célèbre leur sacrifice. Les défunts habitent alors les textes d'une façon différente : leur présence clandestine tient à ce que les auteurs s'emploient à les ressusciter le temps d'évoquer leur vie et leur action pour que celles-ci hantent la mémoire des vivants.

2.3. Tombeau littéraire

Accorder une place importante aux disparus confère aux œuvres du corpus une portée mémorielle qui tend à faire de ces documents des monuments, au sens où l'entendent les historiens, à la suite de la distinction proposée par Jacques Le Goff¹⁷⁷. Loin de cantonner la réception de leurs textes à leur époque, c'est en effet à leurs contemporains et à la postérité à la fois que Kessel, Malraux et Gary adressent avec solennité un message édifiant lorsqu'ils célèbrent un idéal et les hommes qui sont morts en le défendant. Évoquer les fantômes revient alors à leur ériger un tombeau littéraire pour les honorer. Conformément au sens étymologique de *monument* – construit en latin

¹⁷⁶ Voir ci-dessus « L'imagination », p. 536-537.

¹⁷⁷ Voir ci-dessus « Le vécu de l'auteur : "Témoin parmi les hommes" », p. 52.

sur le verbe *monere*, qui signifie « faire penser, faire se souvenir » –, le texte prend un caractère commémoratif qui l'apparente au *tombeau*, équivalent de *monumentum* en ancien français, puis genre littéraire renouvelant celui de l'épithaphe antique.

À de nombreux égards, le cycle mémorial de Malraux, les romans de Kessel et de Gary et les textes autobiographiques de Gary s'apparentent à des tombeaux mais, puisque les trois écrivains recourent à ces différents genres pour célébrer les disparus, leurs œuvres seront analysées séparément ici, au gré de leurs spécificités propres.

2.3.1. Malraux : le cycle mémorial comme monument

La partie du *Miroir des limbes* ressortissant le plus évidemment au tombeau littéraire est le recueil de discours intitulé *Oraisons funèbres*, ajouté en appendice au cycle mémorial en 1976, cinq ans après sa parution originale. Par son titre, cette œuvre se rattache à la tradition antique qui, pour rendre hommage au défunt, retient la portée symbolique de son action et de sa pensée, de manière à édifier les vivants. L'auteur se recommande également dans la préface de la forme religieuse que Bossuet a donnée au genre, en liant l'oraison funèbre « au rythme de la voix » et à une « actualité » dont l'orateur s'accommode « en la contraignant à affronter ce qui la dépasse »¹⁷⁸. Si, dans ce cadre, la personnalité du disparu tend à s'effacer derrière les valeurs qu'il a incarnées et dont il s'agit de faire l'éloge, ce n'est pas ainsi que procède Malraux, comme il le revendique lui-même en distinguant les « grands discours politiques [...] liés à une action », comme ceux de Démosthène ou de De Gaulle, de ses propres discours qui, eux, sont dépourvus d'« enjeu »¹⁷⁹. Bien qu'il fasse de Jean Moulin le paragon de la résistance gaulliste pour glorifier l'action politique du Général, comme le lui reproche Henry Rousso¹⁸⁰, et bien qu'il magnifie le sacrifice des résistants pour mieux louer l'entité plurielle et abstraite qu'ils personnifient, l'orateur n'en est pas moins attaché à célébrer les défunts en opérant un lien entre l'oraison funèbre et l'intemporalité qui les place dans un hors temps unifiant le mythe et l'histoire.

Il a beau nier l'enjeu de ses discours et les réduire à une simple « communion » commémorative, celle-ci contribue à dépasser l'actualité pour célébrer ce que Malraux appelle « une action » destinée à « traverse[r] les siècles »¹⁸¹. Les discours inscrivent en effet la geste de la Résistance dans la glorieuse histoire de France. Leur essence est même de graver dans la mémoire de l'humanité cette action héroïque. C'est la raison

¹⁷⁸ André Malraux, préface d'*Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 913-914.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 914. C'est lui qui souligne.

¹⁸⁰ Voir ci-dessus « Hérauts de combats sans héros », p. 186-187.

¹⁸¹ André Malraux, préface d'*Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 914.

pour laquelle le recueil, qui prolonge l'hommage posthume rendu à de Gaulle dans *Les chênes qu'on abat...* publié quelque mois plus tôt, s'ouvre sur la commémoration de la Libération et se clôt sur l'éloge de Jean Moulin¹⁸². En s'affranchissant de l'ordre chronologique dans lequel les discours ont été prononcés pour donner une place particulière à ces textes, Malraux en fait des pendants du tombeau du Général.

Le thème de la mort et l'idée de mémoire sont ainsi liés, si bien que les discours ne déparent pas en appendice du *Miroir des limbes*, dont ils renforcent au contraire le caractère mémorial. Cette adjonction n'a en effet rien d'artificiel puisque, ces discours – dont Malraux reconnaît que la moitié seulement « sont des oraisons funèbres au sens rigoureux » – sont tous « de près ou de loin, liés à la mort »¹⁸³. À ce titre, ils font donc écho au projet de l'auteur, pour qui « [l]a vraie forme de [s]on livre sera fixée par la mort¹⁸⁴ », ainsi qu'aux derniers mots de *Lazare* qui, unissant le trépas et la résurrection, achèvent le cycle sur la confrontation avec « la face usée de la mort¹⁸⁵ ». La présence des défunts célébrés dans les tombeaux littéraires tient précisément à cette association de la mort et de la résurrection contenue dans le titre de *Lazare* car, tout texte appelant une ou plusieurs lectures, les oraisons funèbres fonctionnent comme des incantations qui ramènent à la vie les disparus auxquels ils rendent hommage le temps de la lecture. Les discours recueillis dans *Oraisons funèbres*, qui « appellent le disque plus que le livre¹⁸⁶ », sont éminemment emprunts de cette dimension incantatoire, tant leur composition repose sur le fait qu'ils sont destinés à être proférés. Chaque fois que l'un d'eux est prononcé par l'orateur, chaque fois qu'il est lu ou qu'il est entendu par un lecteur ayant accès au livre ou par un auditeur ayant accès à un enregistrement, le texte rappelle à la vie les héros qu'il célèbre.

Dans la mesure où elle est étroitement liée à la question de la mémoire, cette résurrection à chaque lecture légitime le rattachement d'*Oraisons funèbres* au *Miroir des limbes*. D'une part, les discours comme le cycle mémorial invitent à se souvenir des grands hommes en leur ménageant un mausolée de papier – c'est là leur dimension monumentaire. D'autre part, *Le Miroir des limbes* est pour partie composé de textes qui, à l'image de *Lazare* et d'*Oraisons funèbres*, lui préexistent, ce qui confère à ces œuvres

¹⁸² Avant que les discours des Glières et de Chartres soient ajoutés pour clôturer l'édition définitive.

¹⁸³ André Malraux, préface d'*Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 913. Les quatre premiers discours de l'édition originale célèbrent des entités abstraites : la Libération, la Grèce, les monuments de la Haute-Égypte et l'Alliance israélite universelle. Seuls les quatre derniers sont effectivement consacrés à des défunts : Braque, Le Corbusier, Jeanne d'Arc et Jean Moulin.

¹⁸⁴ André Malraux, « [Fragments d'une réflexion sur les "Antimémoires"] », texte donné en appendice du *Le Miroir des limbes*, *op. cit.*, p. 897.

¹⁸⁵ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 879.

¹⁸⁶ André Malraux, préface d'*Oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 913.

une seconde vie, une résurrection littéraire sous une forme différente de celle qui était la leur à l'origine¹⁸⁷ – c'est là la dimension monumentale du cycle. À l'image de ce qu'implique le titre lazaréen donné à la dernière partie du *Miroir des limbes*, la reprise de ces textes comme le retour des fantômes au fil des lectures et des relectures indiquent que, symboliquement, la mort n'est pas rédhibitoire tant qu'un tombeau littéraire invoque les défunts et consacre leur résurrection le temps de la célébration, comme si la littérature tendait un miroir aux limbes pour montrer le reflet de la mort.

C'est ce que Malraux s'emploie à faire dans le discours des Glières. Le caractère mémoriel et physique de la stèle de papier qu'il érige à l'occasion de l'« Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance » apparaît clairement tout au long du texte. Dès le début, l'orateur construit une sépulture de mots pour accompagner le monument de pierre qui sert de tombeau allégorique aux hommes tombés en défendant le plateau. Comparant le sacrifice des maquisards français à celui des hoplites spartiates, le discours s'ouvre sur l'épithaphe gravée sur le monument sculpté par Gilioli, dans laquelle l'ancien ministre pastiche la phrase qui accueille le visiteur dans le défilé des Thermopyles :

« Passant, va dire à la cité de Sparte que ceux qui sont tombés ici sont morts selon sa loi. »

Passant, va dire à la France que ceux qui sont tombés ici sont morts selon son cœur¹⁸⁸.

Plus lyrique que l'inscription factuelle gravée sur le pont de Kraft que Malraux cite dans le discours de Durestal – « Ici, la brigade Alsace-Lorraine et la 1^{re} division Française libre arrêterent l'offensive du maréchal de Rundstedt¹⁸⁹ » –, cette formule consacre avec gravité la générosité des maquisards des Glières et elle fait de ceux-ci les dignes héritiers des héros de l'Antiquité grecque. À la fin du discours, l'orateur décrit la sculpture d'Émile Gilioli pour célébrer encore davantage les martyrs :

Et maintenant, le grand oiseau blanc de Gilioli a planté ses serres ici. Avec son aile d'espoir, son aile amputée de combat, et entre elles, son soleil levant. Avec

¹⁸⁷ Pour l'analyse de ces reprises de textes dans un ensemble plus large, voir ci-dessous « Rééditions palimpsestes », p. 692-693, et « Sur-imprimer », p. 739-743.

¹⁸⁸ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 956-957.

¹⁸⁹ André Malraux, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 609. C'est lui qui souligne. Alors qu'il évoque la Résistance, ce discours n'est pas recueilli dans *Oraisons funèbres*, peut-être à cause de sa dimension trop personnelle.

son lieu de recueillement, sa statue dont les bras dressés sont pourtant des bras offerts¹⁹⁰.

Quoique brève, cette hypotypose est marquante parce qu'elle suggère à l'auditeur et au lecteur que le discours lui-même se déploie comme la statue pour honorer les morts et leur offrir un monument funéraire. Deux éléments attestent cette mise en abyme. Avant cette description, Malraux a scandé le nom des chefs et des braves : Baratier qui a défendu seul la passe pendant une heure et demie et Anjot qui a combattu « devant les tombes de Morel et de Decours¹⁹¹ ». Après l'évocation de la sculpture, Malraux conclut son discours par une longue prosopopée, dans laquelle il fait parler tous les morts anonymes de la Résistance parce qu'ils « [s']appel[aient] la France¹⁹² ». En ne restreignant pas son propos aux seuls combattants des Glières, l'orateur fait de son discours une stèle qu'il orne à la fois de l'inscription effectivement gravée sur le monument de pierre et de l'incantation que la commémoration lui inspire.

Cette façon de transformer ses discours en monuments aux morts est coutumière à Malraux qui, dans le discours de Chartres, voit dans les « huit mille personnages » du portail de la cathédrale devant laquelle il parle l'image des « huit mille prisonnières qui ne sont pas revenues [de Ravensbrück]¹⁹³ ». Pas plus que dans le discours des Glières il ne les nomme toutes, mais ces martyres incarnent elles aussi la Résistance entière. Les absentes témoignent pour les survivantes, par la grâce du verbe incantatoire qui les évoque. Malraux va même plus loin dans l'oraison funèbre de Jean Moulin, à la fin de laquelle il convoque littéralement le disparu en l'interpellant familièrement par la formule devenue fameuse : « entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège¹⁹⁴ ». Ici, tous les résistants décédés qui sont honorés avec l'unificateur de la Résistance suivent au tombeau un fantôme dont le corps n'a jamais été identifié avec certitude, si bien que ce sont ses cendres présumées qui sont transférées au Panthéon, ce temple républicain qui, ancienne église, fait coïncider la dimension religieuse de l'oraison funèbre et le caractère laïque de l'hommage national. Par la force du verbe, l'épithète célèbre affirme la présence du défunt et de l'armée des ombres qu'il conduit. Le texte compense à la fois son absence pour cause de décès et l'incertitude qui entoure le sort de sa dépouille. Comme dans le discours des Glières, la clandestinité réside dans le fait que Malraux honore, à travers une figure reconnue, tous les anonymes qui ont donné leur vie pour

¹⁹⁰ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 961.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 960.

¹⁹² *Ibid.*, p. 962.

¹⁹³ André Malraux, "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 968.

¹⁹⁴ André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

que triomphe la Résistance, de sorte que l'invocation des mânes du glorieux préfet entraîne, le temps de la profération du discours, la résurrection des femmes et des hommes qui se sont sacrifiés sans que l'histoire retienne leur nom, maquisards dans la mort comme ils l'ont été de leur vivant. La présence que l'orateur suscite en appelant Jean Moulin par son nom dit tout le pouvoir de la parole performative – sa « force médiumnique¹⁹⁵ », selon les mots de Jean-Claude Bonnet –, utilisée pour rappeler le supplicé d'entre les morts, et avec lui tous les supplétifs qui ont connu le même sort que lui. Inscrite dans un lieu de mémoire qui lui sert d'écrin – le Panthéon, la cathédrale de Chartres ou le plateau des Glières devenu un lieu de recueillement –, la dimension mythique de l'oraison funèbre s'exprime alors pleinement.

On la retrouve encore dans un texte consacré à l'ordre de la Libération, écrit avant 1958, publié en tête du catalogue de l'exposition « André Malraux » réalisée par l'Ordre en 1977 et réédité en appendice de « *Non* ». Avant de procéder au même élargissement mythique que dans *Oraisons funèbres* – « Le dernier cercueil du mont Valérien ne sera pas [...] un cercueil solitaire [car] on le fermera [sur tous les morts de la Résistance et] sur la confuse multitude de tous les morts qui auront tenté de soutenir à bout de bras les agonies successives de la France¹⁹⁶ » –, Malraux commence par constater que, puisque « [l]'ordre est un *cimetière*[,] la croix de la Libération [...] n'est pas une croix [mais] une dalle funéraire¹⁹⁷ ». Habile créateur de symboles, l'écrivain transforme le signe d'élection des Compagnons en un objet mortuaire pour dire qu'aucun de ces héros n'échappera au trépas. Anticipant cette mort inéluctable, il se réserve cependant le droit, comme Lazare avant lui, de soulever la dalle qui ne scelle pas encore le dernier caveau. Comme dans *Oraisons funèbres*, c'est le verbe qui réalise la reviviscence à venir. Comme dans *Les chênes qu'on abat...*, c'est le *logos* qui redonne vie au défunt, Malraux faisant parler le général de Gaulle récemment décédé tout au long de l'œuvre, après avoir commencé par narrer la descente au tombeau de l'homme de Colombey¹⁹⁸. Célébrations *post-mortem* ou tombeau littéraire par anticipation, les oraisons malrucciennes qui émaillent *Le Miroir des limbes* mêlent mémoire et résurrection pour assurer aux défunts une présence qui traverse les siècles, comme l'auteur le souhaitait dans la préface du recueil, qui définit sa pratique de l'écriture du tombeau. C'est ainsi que, des funérailles du Général dans *Les chênes qu'on*

¹⁹⁵ Jean-Claude Bonnet, « Les morts illustres », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. II, « La Nation », Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1986], p. 1849.

¹⁹⁶ André Malraux, "Sur l'ordre de la Libération", *op. cit.*, p. 103-104.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 101-102. C'est lui qui souligne.

¹⁹⁸ Dans l'édition originale, le récit des funérailles, à Colombey et à Paris, figure à la fin de la préface (Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 12-13). Quand le texte est intégré au *Miroir des limbes* en 1976, le passage est déplacé aux toutes dernières pages de l'œuvre (*Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 687).

abat... aux stèles dressées à tous les résistants célèbres ou anonymes qui ont suivi le grand homme dans *Oraisons funèbres*, en passant par la résurrection de l'homme et de l'écrivain qui se raconte dans *Lazare*, Malraux fait du *Miroir des limbes* un véritable monument.

Avec d'autres moyens, Kessel et Gary commémorent eux aussi le combat et la mort des résistants en leur érigeant une stèle collective dans des romans dont ils font de véritables lieux de mémoire.

2.3.2. *Kessel et Gary : le roman comme lieu de mémoire*

Les romans de Kessel et de Gary qui portent sur la Résistance évoquent certes des « lieux où [notre mémoire nationale] s'est électivement incarnée¹⁹⁹ », comme l'écrit Pierre Nora dans la somme qu'il a dirigée, mais ils apparaissent surtout eux-mêmes comme des lieux de mémoire parce qu'ils « ne sont pas *ce* dont on se souvient, mais *là* où la mémoire travaille²⁰⁰ », à l'image des éloges, des musées ou des monuments aux morts. En effet, loin de se contenter d'évoquer de tels *lieux*, les romans du corpus sont eux-mêmes tout à la fois des éloges, des musées et des monuments aux morts, dans la mesure où, hantés par des absents, ils louent l'action des défunts dont ils se chargent de conserver la mémoire, ce qui leur confère un caractère de tombeaux littéraires.

Dédié « [à] la mémoire²⁰¹ », *Les Cerfs-volants*, que Gary écrit et publie quelques mois avant de se suicider, se clôt comme il s'était ouvert, en évoquant le lieu de mémoire qu'est devenu le « musée des cerfs-volants de Cléry²⁰² » et la dernière phrase fait du livre entier un tombeau chargé de conjurer l'oubli menaçant les êtres d'exception qui ont fait l'histoire en leur réservant une épitaphe : « Je termine enfin ce récit en écrivant encore une fois les noms du pasteur André Trocmé et celui de Le Chambon-sur-Lignon, car on ne saurait mieux dire²⁰³. » Bien que ces noms se passent de commentaire, Gary les cite pour rappeler qu'ils représentent un idéal de courage et de générosité. Les mentionner, c'est transmettre ces valeurs dont il faut être digne mais évoquer le musée de Cléry et le village du Chambon, c'est aussi associer un lieu de mémoire fictif à un véritable lieu de mémoire qui, tous deux, symbolisent la résistance pacifique. Hommage est donc rendu aux Justes comme André Trocmé, le pasteur du Chambon qui, avec l'aide de sa femme et des habitants du village, cacha des enfants

¹⁹⁹ Pierre Nora, « Présentation », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. I, « La République », Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984], p. 15.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 17-18. C'est lui qui souligne.

²⁰¹ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 7.

²⁰² *Ibid.*, p. 368. Le roman s'ouvre sur « [l]e petit musée consacré aux œuvres d'Ambroise Fleury, à Cléry » (*ibid.*, p. 9).

²⁰³ *Ibid.*, p. 369.

juifs, et Ambroise Fleury, dont le patronyme est emprunté au père Jean Fleury, qui fut le premier Juste de France en mai 1964²⁰⁴. Dix ans avant d'obtenir ce même titre pour avoir sauvé des Juifs de la déportation, le village du Chambon-sur-Lignon est distingué par Gary, écrivain juif et résistant qui rend hommage à l'humanité et au courage de son pasteur et de ses habitants. Les derniers mots de l'œuvre rendent cet acte symbolique définitif. Mis en scène par le gérondif « en écrivant », le geste scripturaire relève de l'épigraphe car écrire ces noms sur la page revient à les graver dans la pierre, ce qui a pour effet d'ériger le roman en stèle commémorative et d'achever ainsi le trajet accompli depuis le pacte scellé dans la dédicace.

Le tombeau à la gloire de la Résistance prend tout son sens testamentaire quand on le confronte à la note de suicide que l'auteur des *Cerfs-volants* a laissée et qui s'achève par la même phrase définitive :

Peut-être faut-il chercher la réponse [aux raisons de mon suicide] dans le titre de mon ouvrage autobiographique *La nuit sera calme* et dans les derniers mots de mon dernier roman : « car on ne saurait mieux dire²⁰⁵ ».

Au moment où il va mourir, Gary protège par cette formule péremptoire sa mémoire historique, celle qu'il a pris soin de mettre en ordre dans les derniers mois de sa vie en retouchant *Les Racines du ciel* et *La Promesse de l'aube*²⁰⁶. *Les Cerfs-volants* apparaît donc comme un double tombeau. Puisque Gary y préserve ce qui lui semble essentiel, ce roman est avant tout le tombeau de la Résistance. Mais dans la mesure où c'est son ultime roman, celui dans lequel il formule une dernière fois ce qu'il a déjà dit, notamment dans les deux œuvres qu'il revoit en même temps qu'il célèbre le Chambon et son pasteur André Trocmé, c'est aussi son propre tombeau qu'il bâtit clandestinement. La mémoire travaille si bien le texte que celui-ci, à la fois oraison funèbre, galerie de portraits et cimetière, prend un caractère monumental.

Bien que la dimension testamentaire de l'écriture de Gary ne prenne pas un tour aussi personnel dans les romans de Kessel parce que celui-ci se place en simple position de témoin, elle irrigue également *L'Armée des ombres* et *Le Bataillon du ciel*, construits comme des tombeaux pour les résistants morts au combat. Le fait que le romancier modifie le nom de ses modèles n'altère en rien l'hommage rendu aux défunts. Avoir affublé maquisards et parachutistes de noms fictifs renforce au contraire la légende et l'unité de la Résistance et du bataillon. Ni Gerbier, ni Bourgoin, ni aucun de leurs

²⁰⁴ Kerwin Spire, « Des Compagnons de la Libération aux Justes parmi les Nations », art. cit., p. 82.

²⁰⁵ Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 899.

²⁰⁶ Voir ci-dessous « Ajouter », p. 733-737.

hommes ne sont les héros de ces deux romans. Ce sont bien plutôt l'armée et le bataillon qu'ils forment qui méritent d'entrer dans les mémoires. C'est pourquoi le titre de chacun de ces deux romans les consacre. De sorte que, lorsque le récit égrène le nom des morts, le monument funéraire est collectif. Dans *L'Armée des ombres*, rares sont les personnages individualisés à mourir. Le lecteur apprend surtout que la répression qui s'abat sur la Résistance est terriblement meurtrière. Puisqu'il ne peut s'attacher à aucun disparu, le lecteur est contraint de reporter son deuil sur la Résistance dans son ensemble. Dans *Le Bataillon du ciel* en revanche, les parachutistes à qui le lecteur a pu s'attacher depuis le début du récit sont nombreux à trouver la mort : le Canaque, Carrizy, Véran, Drobél, Paname, Férane, Quérec et Ben Sassem succombent tour à tour. Si bien qu'à la fin du roman, le bataillon original n'est plus composé que du Gorille et de François, seuls survivants des combats du Débarquement. Dans un cas, les morts identifiés sont très peu nombreux, dans l'autre ils ne le sont que trop, mais chaque fois le lecteur est conduit à déplorer que l'entité représentée soit durement touchée. Par conséquent, bien que la stèle formée par le roman soit gravée de tant de noms, c'est bien à la Résistance et au bataillon dans leur ensemble qu'est consacré le roman.

Dans *Le Bataillon du ciel*, la symbolique du tombeau est annoncée dès le début du roman, alors que le capitaine Férane veille sur le sommeil de ses hommes :

Il était deux heures du matin. Tout dormait dans l'église. La lumière de la lune traversait les vitraux et les parachutistes allongés semblaient de confuses sculptures tombales²⁰⁷.

Le lieu choisi, le thème du repos et la comparaison finale préfigurent le destin funeste des parachutistes. L'image des gisants fait entrer le lecteur dans le mausolée que l'auteur consacre à ces chevaliers modernes, suggérant ainsi que l'espace du roman est lui-même le tombeau chargé de garder leur éternel repos et que cette sépulture ne saurait être que collective.

Même quand certains défunts sont nommés, le monument reste dédié au groupe. Dans la scène où Paname et François découvrent horrifiés douze de leurs « copains » pendus et énucléés, ils sont incapables d'identifier tous les corps défigurés. Ils ont beau reconnaître « Maloin... Brossard... Raoul... »²⁰⁸, aucun de ces noms ne dit rien au lecteur parce que ces personnages n'apparaissent qu'à cet instant du récit. Ils sont donc aussi anonymes que leurs neuf camarades d'infortune dépourvus de patronyme. C'est

²⁰⁷ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 28.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 152.

moins la mort de ces douze individus, en réalité douze silhouettes à peine ébauchées, qui est déplorée ici que l'amputation du bataillon dont l'intégrité est entamée, ce qui est figuré par le fait que les parachutistes ont les yeux crevés. Ainsi, à travers eux, est-ce une partie du bataillon que le texte ensevelit.

Il en va de même lorsque Férane, revenant de mission avec des F.F.I. et des prisonniers allemands, dépose le corps sans vie d'un jeune maquisard au village avant de retourner combattre. La mention des « femmes [assemblées] autour du corps du petit Régnauld²⁰⁹ » apporte une touche de pathétique au récit et témoigne de la solidarité indéfectible entre la population et les libérateurs. Mais, une fois encore, le personnage ici nommé apparaît pour la seule et unique fois dans le récit. Il a donc avant tout une valeur symbolique. Puisque le lecteur ne le connaît pas, il le voit comme la métonymie de tous les morts de la Résistance, parachutistes et maquisards confondus, que les femmes pleurent, reconnaissantes, comme les piétas corréziennes dont Malraux évoque régulièrement le recueillement²¹⁰. Par conséquent, les témoins que Kessel a interrogés et que tous ces morts représentent apparaissent comme des clandestins à deux égards. Non seulement ces authentiques résistants sont cachés derrière les personnages dont les noms sont gravés au fil des pages sur le monument funéraire qu'est le roman²¹¹, mais, en plus de ne pas être nommés, ils sont cachés par le fait que leurs avatars de fiction sont, eux, englobés dans un ensemble qui les dépasse.

Écrits et publiés respectivement pendant l'Occupation, trois ans et quatre décennies après la fin de la guerre, les trois romans étudiés ici montrent la mémoire de l'événement au travail, sans la figer, conformément à la définition des lieux de mémoire que Pierre Nora a donnée. Puisque ces tombeaux littéraires invitent moins à commémorer nommément les résistants qu'à célébrer le sacrifice même de l'entité que ceux-ci ont formée, ils peuvent être considérés comme des lieux de mémoire. Il n'en va pas tout à fait de même dans les textes autobiographiques de Gary car, s'ils sont eux aussi des lieux où la mémoire travaille, leur caractère monumentaire vise surtout à désigner ce dont il faut qu'on se souvienne. L'enjeu est alors moins de représenter la mémoire mouvante de l'événement historique que d'en fixer la représentation pour combattre l'oubli par l'hommage et par la transmission.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 178.

²¹⁰ Les veuves corréziennes qui veillent les morts de la Résistance en se recueillant sur la tombe de leur famille apparaissent dans "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" (*op. cit.* p. 954), ainsi que dans « *Non* » (*op. cit.*, p. 63) et dans "Sur l'ordre de la Libération" (*op. cit.*, p. 103).

²¹¹ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 62-72.

2.3.3. Gary « “porte-mémoire” » dans ses textes autobiographiques

Le souvenir et la transmission sont au cœur du projet autobiographique de Gary, comme le genre l'exige. À la fin de *La Promesse de l'aube*, l'autobiographe use de ce que Pierre Bayard appelle une « sorte d'énonciation posthume²¹² », qui prolonge la parole de ses compagnons comme elle a prolongé celle de sa mère, en égrenant le nom des camarades de l'escadrille Lorraine disparus au combat. Le récit prend alors la forme d'une litanie sans cesse recommencée, comme si les morts appelaient les morts, témoignage de la fatalité frappant les aviateurs :

Il y avait là Chatoux, abattu depuis au-dessus de la mer du Nord ; Gentil, qui devait tomber avec son Hurricane dans un combat à un contre dix ; Loustreau, tombé en Crète ; les deux frères Langer, dont le cadet fut mon pilote, avant d'être tué par la foudre en plein vol, dans le ciel africain, et dont l'aîné vit toujours ; Mylski-Latour, qui devait changer son nom en Latour-Prendsgarde, et qui devait tomber avec son Beaufighter, je crois, au large de la Norvège ; il y avait le Marseillais Rabinovitch, dit Olive, tué à l'entraînement ; Charnac, qui a sauté avec ses bombes sur la Ruhr ; Stone, l'imperturbable, qui vole toujours [...] ²¹³.

La fatalité est rendue ici par les adverbes de temps *depuis* et *avant*, par l'imparfait prospectif *devait* et par la répétition des verbes *tuer* et *tomber*, utilisés le plus souvent à la forme passive, comme pour dire le peu d'emprise qu'avaient les aviateurs sur leur propre sort. Reprise cinq fois²¹⁴, l'énumération donne d'autant plus le vertige que Gary souligne tôt qu'il est l'un des rares survivants de l'hécatombe. Lors d'une brève parenthèse dans la liste des défunts, l'auteur compte les victoires de ses camarades, ce qui donne du sens à leur mort :

[...] ils abattirent entre eux plus de cent cinquante avions ennemis, avant de tomber à leur tour. Mouchotte, cinq victoires, Castelain, neuf victoires, Marquis, douze victoires, Léon, dix victoires, Poznanski, cinq victoires, Daligot²¹⁵...

La liste n'est pas close, comme pour dire qu'elle est infinie. La mort des camarades n'est donc pas un coup du sort, mais la conséquence de leur engagement et de leur valeur. Si tous ont été victimes de la fatalité, c'est parce que leur combat était dangereux par essence et non parce qu'ils étaient les jouets de la fortune.

²¹² Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 42.

²¹³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 323-324.

²¹⁴ L'énumération des noms reprend pages 325-326, 328-329, 332, 344 et 374.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 325.

Regrettant d'avoir eu à contempler un ciel « de plus en plus vide²¹⁶ » au fil de la guerre, l'autobiographe prête aux disparus dont il scande les noms une voix qui se substitue à la sienne. Lorsque celle-ci s'amuit, les absents gagnent en présence. Le phénomène de ventriloquie est le même que celui que Gary utilise pour faire parler M. Piekielny et Nina. Tandis qu'il repense à son camarade Bouquillard, le chant que « le premier "as" de la bataille d'Angleterre » entonna au moment de mourir « monte tout seul à [s]es lèvres », de sorte qu'il voit cet ami « qui se lève à nouveau vivant et souriant à côté de [lui] »²¹⁷. Le souvenir de la voix du défunt produit une hallucination semblable à celle qui prend l'écrivain lorsqu'il ramène ainsi artificiellement à la vie sa mère et son ancien voisin. Mais ce cas est exceptionnel. La plupart du temps, Gary se contente de citer le nom de ses camarades et d'évoquer les conditions dans lesquelles chacun d'entre eux est mort. La liste est si longue et elle comporte si peu de détail que les disparus semblent interchangeable, non seulement entre eux mais, ce qui est plus surprenant, avec Gary lui-même, parce que tous ont « survécu *en lui*²¹⁸ », comme le remarque Pierre Bayard lorsqu'il commente le passage où l'autobiographe note qu'il vit par et pour ses compagnons. Gary écrit en effet :

À quoi bon murmurer ces noms qui ne disent plus rien à personne ? À quoi bon aussi, puisqu'ils ne m'ont jamais vraiment quitté. Tout ce qui reste en moi de vivant leur appartient²¹⁹.

Retournant la perspective du tombeau composé pour rendre hommage aux camarades morts au combat, le survivant révèle d'une part que les disparus vivent encore en lui et d'autre part que lui-même ne vit plus que pour cette raison. Lui est un mort qui s'ignore, eux des survivants qui le hantent. Gary éclaire cette continuité étonnante dans une autre œuvre autobiographique, *La nuit sera calme*, où il évoque aussi bien les survivants, « Barberon, Bimont, et encore quelques-uns », que les morts, « de Thuisy, Maisonneuve, Bécquart, Hirlemann, Roques »²²⁰ :

J'ai horreur du genre ancien combattant à perpette. La vie, c'est fait pour recommencer. Je ne me réunis pas, je ne commémore pas, je ne rallume pas. Mais c'est en moi et c'est *moi*. D'une certaine façon, j'y suis resté [car] on donne sa vie une fois, une seule, même si on s'en tire vivant²²¹.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 374.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 324.

²¹⁸ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 17. C'est lui qui souligne.

²¹⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 325-326.

²²⁰ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 94-95.

²²¹ *Ibid.*, p. 94. C'est lui qui souligne.

La camaraderie découverte dans l'escadrille et la confrontation quotidienne à la mort ont amené Gary à se donner tout entier à son engagement guerrier. À partir de quoi, il lui était impossible de revenir inchangé et, bien que la guerre l'ait épargné, il a laissé la part la plus importante de lui-même dans ce ciel qu'il a vu se dépeupler jour après jour. C'est la même logique qui lui fait écrire, dans *Les Couleurs du jour*, « paix à ses cendres, bien qu'il soit vivant²²² », à propos d'un camarade, et c'est ce qui l'a conduit à s'identifier à ses compagnons défunts, comme le montre l'épanorthose « c'est en moi et c'est moi ». Le locuteur ne se contente pas d'indiquer ici qu'il héberge ses compagnons dans sa mémoire, en lui, mais il affirme que ces hommes dont il a cité les noms sont devenus lui. C'est ainsi qu'il faut lire la correction, mise en valeur par le pronom *moi* en italiques, qui suggère le rapport d'identité entre Gary et ses frères d'armes.

Dans *La Promesse de l'aube*, après une nouvelle énumération, l'autobiographe explique ce rapport fusionnel en se comptant au nombre des disparus, au mépris de la logique : « bien que nous soyons aujourd'hui presque tous morts, notre gaieté demeure et nous nous retrouvons souvent tous vivants dans le regard des jeunes gens autour de nous²²³ ». Parce que ses camarades sont morts jeunes et que sa propre jeunesse est morte avec eux, Gary ne se sent plus tout à fait vivant au moment où il écrit. Mais puisque la mort a figé dans son esprit ses compagnons à l'âge qu'ils avaient quand il les a rencontrés, il est encore rattaché à cette période de sa vie en dépit du fait qu'il a vieilli. C'est pour cette raison que l'écrivain reconnaît ses compagnons morts dans le regard plein de vie des jeunes qu'il côtoie dans sa maturité. Dans cette « *énonciation testamentaire*²²⁴ », comme la nomme Bayard, il y a deux dédoublement : d'une part, les jeunes aviateurs vivent encore en Gary et ils le renvoient ainsi lui-même au temps de sa jeunesse, d'autre part ses camarades et lui se reconnaissent dans le regard des jeunes gens qui n'ont pas connu la guerre. L'usage apparemment impropre du pronom *nous* – ce « pronom personnel impossible²²⁵ » comme le dit encore Bayard – exprime la nécessaire transmission réalisée par l'écriture. Par cette pratique particulière du tombeau, qui prend l'apparence d'un monument aux morts sur lequel est gravée la liste des camarades décédés, l'écrivain se charge de transmettre la parole et surtout la mémoire des chers disparus. C'est pourquoi Bayard voit en lui un « *porte-*

²²² Romain Gary, *Les Couleurs du jour*, op. cit., p. 68.

²²³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 344.

²²⁴ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 58. C'est lui qui souligne.

²²⁵ *Ibid.*, p. 17.

mémoire”²²⁶ » en même temps qu’un porte-parole, comme dans cet autre passage de *La nuit sera calme* où Gary s’exprime à la place de celui qui ne peut plus le faire, pour s’insurger contre l’honneur qu’a cru lui faire « le Conseil municipal “gaulliste” de Paris » en donnant son nom à une rue du XIV^e arrondissement :

Je m’en vais donc rue du Commandant-Mouchotte, rue parfaitement dégueulasse, d’ailleurs. Une cochonnerie de rue, sinistre, avec les hangars de la rue du Montparnasse béants de vie, moche au possible, il ne se serait pas fait tuer pour ça, Mouchotte, c’est moi qui te le dis²²⁷.

Gaulliste lui-même, l’autobiographe dénie au Conseil municipal le titre de gloire dont celui-ci se recommande en mettant à distance par des guillemets le terme qui marque la récupération politique et la trahison de l’héritage gaullien dont les politiciens se sont rendus coupables. Le choix inepte de la rue à rebaptiser confirme, pour Gary, l’incurie des politiciens. Dans le mépris qui sourd de la description qu’il fait de la rue choisie pour honorer son camarade, il faut lire son amertume face au décalage entre la trivialité et la vulgarité de l’époque dans laquelle il vit désormais et la noblesse du temps de sa jeunesse, marquée par l’idéal pour lequel Mouchotte est mort. Gardien du temple gaullien, comme Ludo est le « “gardien de la mémoire”²²⁸ » du manoir de la famille Bronicki dans *Les Cerfs-volants*, Gary réproouve ce choix désastreux et mesquin parce qu’il souille la mémoire du commandant Mouchotte au lieu de l’honorer. Ce désaveu est à mettre en regard avec l’honneur, véritable, lui, qui conclut l’évocation de Bouquillard dans *La Promesse de l’aube* : « Il n’a pas sa rue à Paris, mais pour moi toutes les rues de France portent son nom²²⁹. » L’emphase seule convient aux Bouquillard et aux Mouchotte, car ils ne peuvent avoir donné leur vie pour laisser leur nom à une simple rue. L’ampleur de leur sacrifice exige au contraire que le pays se couvre de leurs noms. Cet hommage étant impossible, Gary se consacre autrement à ce travail de la mémoire.

L’amertume qui transparait dans *La nuit sera calme* est absente de *La Promesse de l’aube*, où le ton, plus lyrique, évoque avec nostalgie et avec tendresse les fantômes des disparus, dont l’auteur ne peut pas faire le deuil. Attaché à faire revivre « leurs visages, leur rire et leurs voix²³⁰ » pour que renaissent « ainsi un passé, une voix, un ami²³¹ », Gary refuse la célébration épique et l’agenouillement de la commémoration. Il

²²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²²⁷ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 95.

²²⁸ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 256.

²²⁹ Romain Gary, *La Promesse de l’aube*, *op. cit.*, p. 324.

²³⁰ *Ibid.*, p. 280.

²³¹ *Ibid.*, p. 324.

place le tombeau qu'il érige à ses camarades sous l'égide de l'amitié. Ce deuil apaisé est cependant exceptionnel et il ne dure qu'un temps.

L'aigreur sensible dans *La nuit sera calme* apparut pour la première fois en effet, plus acerbe et plus vindicative, dans *Les Couleurs du jour*. Dans ce roman publié en 1952, Gary entame la litanie des noms qu'il reprendra ensuite dans *La Promesse de l'aube* et dans des textes ultérieurs. Rainier, le héros, est un aviateur idéaliste qui a combattu pour la France libre et qui a survécu à la guerre. Marqué par sa vie à l'escadrille, il égrène les noms de ses camarades « [c]haque fois que l'évidence de la bassesse et de la trahison dans lesquelles l'époque se vautrait [lui] arrivait jusqu'aux narines et menaçait de [le] submerger »²³². Il repense alors « à Richard Hillary, à Guy Gibson, à Picquart, à Fayolle, à Labouchère, à Schlözing » et cite « Paddy Finucane, "Sailor" Malane, Mouchotte, Duperrier, Zirnheld[,] De Mesmont, Roquères, Le Calvez, Sainte-Péreuse, La Poype, Albert, Ezanno »²³³. Mais le personnage ne s'en tient pas à ces listes aussi longues que nombreuses. Pour redonner vie à ses camarades disparus et pour leur donner de la chair, il chante la « Prière du para », ce poème qu'André Zirnheld composa en 1938 et qui fut retrouvé dans ses carnets après sa mort²³⁴. Surtout, Rainier rappelle les circonstances dans lesquelles certains de ses compagnons sont tombés et il confronte le vide que leur mort a laissé avec « la place que l'amitié a creusée dans [s]on cœur pour l'amour²³⁵ » :

Vous savez tous, naturellement, que le colonel Pijaud a été descendu en Libye. Brûlé et fait prisonnier. Grièvement blessé, même – mais je ne vous apprends rien. Il s'évade de l'hôpital, marche à travers le désert et arrive sur un terrain de la R.A.F. pour mourir chez les siens.

Eh bien, ça creuse, Pijaud.

Ça creuse.

Si bien que lorsque vous vous mettez ensuite à aimer une femme, vous pouvez y aller : il y a de la place²³⁶.

Le défunt est ici bien plus incarné que si son seul nom avait été rappelé. Outre qu'il est nommé, son comportement héroïque et sa mort sublime sont racontés, de sorte que son histoire suscite admiration et pitié. Mais en honorant ainsi son camarade, Rainier rend impossible l'identification du lecteur à Pijaud car les deux formules antiphrastiques qu'il emploie – « Vous savez tous, naturellement » et « mais je ne vous apprends rien »

²³² Romain Gary, *Les Couleurs du jour*, op. cit., p. 27.

²³³ *Ibid.*, p. 29.

²³⁴ *Ibid.*, p. 69.

²³⁵ *Ibid.*, p. 68.

²³⁶ *Ibid.*

– instaurent une distance irréductible entre ses concitoyens, auxquels le lecteur se sent renvoyé par le vocatif qui l’apostrophe, et les Français libres. Dégouté par ses contemporains, qu’il juge oublieux et qu’il estime incapables de comprendre qu’une « mission de sacrifice » désigne autre chose que « des impôts », le survivant les tance sans ménagement en les appelant « mes petits agneaux » ou « mes petits moutons »²³⁷, pour renvoyer ces médiocres, bêtards et moutonniers, à leur vision du monde étriquée, qui les conduit à ne protester tout uniment que contre l’effort fiscal, le seul sacrifice dont ils se sentent menacés. Le mépris de Rainier pour ce qu’il appelle la bassesse et la trahison des Français de l’après-guerre est proportionnel à l’amitié qu’il éprouve pour ses compagnons disparus et qu’il retrouve chaque fois qu’une femme lui sourit parce que c’est alors « comme si personne n’était mort », comme si « [t]ous [ses] camarades [lui étaient] rendus dans ce sourire »²³⁸. Parce qu’il a été traité comme l’interlocuteur à qui Rainier s’est imaginé vomir sa haine d’une époque indigne du sacrifice de ses compagnons, le lecteur ne peut toutefois ignorer que cet optimisme, qui prélude à l’histoire d’amour que le héros vivra dans l’intrigue, est contrebalancé par les reproches amers que le protagoniste a paru lui adresser. Bien que, comme dans tout roman, le discours du personnage vise à le caractériser, Gary parle en son nom propre chaque fois que sont évoqués les aviateurs du groupe Lorraine. Cela n’apparaît clairement que lorsque la litanie revient dans *La Promesse de l’aube* : on comprend alors que ces noms égrenés par Rainier dans *Les Couleurs du jour* n’étaient pas fictifs et que le roman comportait une part autobiographique insoupçonnable. Puisque Rainier est le double romanesque de Gary, tous les camarades de l’écrivain, et le romancier lui-même, apparaissent comme des clandestins de la narration dans ce roman, ce que seul le tombeau officiel, publié en 1960 dans son autobiographie, révèle²³⁹.

S’il adoucit l’amertume palpable dans *Les Couleurs du jour*, l’apaisement que Gary a trouvé dans *La Promesse de l’aube* pour évoquer ses compagnons disparus ne dure guère. Avant de reprendre le ton vindicatif du roman de 1952 dans *La nuit sera calme*, il assène une nouvelle leçon à ses lecteurs dans un article écrit en août 1970. Au début de ce texte consacré aux « Français libres » recueilli dans *Ode à l’homme qui fut la France*, l’ancien combattant interrompt rapidement l’énumération qu’il avait commencée pour brocarder l’inanité de son époque :

²³⁷ *Ibid.*, p. 68-70.

²³⁸ *Ibid.*, p. 69.

²³⁹ Si tant est que le lecteur de *La Promesse de l’aube* se souvienne du roman de 1952 que Gary n’a pas souhaité faire rééditer et qu’il réécrira sous le titre *Les Clowns lyriques* en 1979.

Pour devenir des Français libres, vous voliez des avions, traversiez la Manche en kayak et les océans dans les soutes à charbon : Colcanap, seize ans, que de Gaulle envoya au lycée, commandant Lanusse, qui traversa le Sahara à pied, partant de Zinder pour aboutir au Cameroun, Gratien, évadé trois fois de prison à Pau où l'on avait fini par garder ses chaussures et qui franchit les Pyrénées pieds nus... Si cette époque avait le goût d'écouter autre chose que Schmilblic, Ploom, et Prout-prout, je pourrais vous chanter tous leurs noms, ils sont gravés en moi, mais je me garderai bien de les jeter en pâture à cet immense *Bon Marché* bon marché que ce monde est devenu. Allez donc adorer votre lélodu, vos idoles « idoles de la chanson » et vos restaurants trois étoiles – les seules étoiles qui vous guident –, mes copains morts et vous autres, vous n'êtes pas du même pays²⁴⁰.

Après avoir mentionné l'audace et l'indéfectible engagement de trois de ses camarades, Gary renonce à poursuivre. Les points de suspension suggèrent qu'il pourrait en dire bien plus et qu'il ne tiendrait qu'à lui de « chanter tous leurs noms », mais l'époque se prête mal à l'incantation car le charme des Français libres n'opère plus dans un pays qui se repaît prosaïquement d'émissions de variété et de gastronomie. Les onomatopées – « Schmilblic, Ploom, et Prout-prout », « lélodu » – et les antanaclases – « cet immense *Bon Marché* bon marché », « vos idoles “idoles de la chanson” » – discréditent cette France incapable d'idéal, qui ne vise plus le ciel, jadis constellé d'étoiles et d'aviateurs intrépides, parce qu'elle a renoncé à penser pour se vautrer dans le divertissement abêtissant et répétitif. On retrouve ici le ton accusateur et moralisateur avec lequel le romancier morigénait ses lecteurs dans *Les Couleurs du jour*. En 1952 comme en 1970, les Français ne sont plus dignes de leurs glorieux aînés. C'est pourquoi le tombeau prend un tour plus intime. Au fil de l'article, Gary ne s'adresse plus en effet qu'à ses frères d'armes, à qui il entreprend d'ériger une sépulture de mots pour compenser leur tombe absente :

Je vous retrouve souvent, vous, les « disparus ». Il m'arrive de louer un avion et d'aller vous voir. [...] Sur le terrain de Gordon's Tree, à Khartoum, je suis allé voir Antomarchi, mourant de tuberculose entre deux missions, et les policiers soudanais me regardaient avec le respect dû aux fous, car ils croyaient que je parlais à moi-même. Et n'a-t-on pas retrouvé, il y a trois ans, les momies de Le Calvez, Devin et Claron, préservés par les sables du Tibesti pendant trente ans ? Je me suis posé à l'oasis d'Ounianga Kebir et vous êtes toujours venus au rendez-vous. Il n'est pas facile de retrouver vos tombes dans la forêt du Congo où vous êtes tombés, Hirlemann, Bécquart. Il faut deux jours de piste. Et sur ces verts terrains d'Angleterre dont vous vous êtes un jour envolés pour ne plus jamais revenir, Laurent, Labouchère, Max Guedj, Fayolle, Maridor, Mouchotte, Béguin, Castelain, j'ai su, moi, oui, j'ai su vous faire revenir avec vos vingt ans

²⁴⁰ Romain Gary, « Les Français libres », *op. cit.*, p. 81-82.

intacts et que ceux qui ne me croient pas aillent donc faire du *marketing* et des placements immobiliers²⁴¹.

Si l'évocation des disparus vise encore le matérialisme des Français libérés, c'est pour mieux lui opposer l'idéalisme qui anima les Français libres, cet idéalisme qui conduit Gary à honorer des fantômes en s'adressant à eux comme s'ils étaient encore vivants, visibles en chair et en os, au risque de passer pour un fou. C'est que la mémoire, qu'elle soit sollicitée sur les lieux où sont tombés les camarades ou qu'elle soit suscitée par l'écriture, la mémoire ramène les morts à la vie, comme l'indiquent les verbes *retrouver* et *revenir*, dont le préfixe duplicatif et la répétition ont une valeur incantatoire et performative. Le verbe *voir* utilisé deux fois doit être entendu en effet dans son sens premier : comme à chaque fois qu'il raconte ses retrouvailles avec les disparus, Gary signale l'hallucination visuelle dont il est pris et qui lui fait retrouver ses camarades et les lieux où ils sont tombés par la seule force de son imagination. Si bien que les compagnons dont les corps ont été confiés aux soins de la nature n'ont plus seulement droit à un ensevelissement sommaire en forêt ou dans les sables du désert : chacun est ramené à la vie qu'il avait à vingt ans le temps de son évocation et, puisque leur mort leur a été confisquée, tous reposent désormais dans le mausolée de papier que Gary leur bâtit. Par conséquent, l'imagination – et l'écriture, son corollaire – apparaît comme le meilleur tombeau qui soit, puisqu'elle annule la mort. L'ancien aviateur conclut son article en affirmant : « souvent, je ferme les yeux, vous me souriez – et c'est soudain comme si personne n'était mort²⁴² ». Ce n'est plus le sourire d'une femme qui, comme dans *Les Couleurs du jour*²⁴³, où la même formule apparaissait, donne l'impression au rescapé que ses camarades ne sont pas morts. C'est l'imagination elle-même. L'effet de chute met en valeur ici la puissance de l'imagination et de la mémoire qui, toutes deux, permettent de représenter des fantômes car si l'écrivain a bien conscience que son invocation ne saurait réellement ramener les morts à la vie, la formule hypothétique qu'il emploie donne à croire que c'est possible métaphoriquement.

En érigeant des tombeaux littéraires aux morts qu'ils célèbrent, c'est bien ce que font Kessel, Malraux et Gary : ils convient dans les textes du corpus des morts qui passent pour vivants. Loin de se contenter d'abolir métaphoriquement la frontière entre la vie et la mort, les trois auteurs pratiquent un autre type de franchissement clandestin en ne s'attachant plus seulement aux hommes mais aux textes eux-mêmes, auxquels ils

²⁴¹ *Ibid.*, p. 86-87.

²⁴² *Ibid.*, p. 88.

²⁴³ Romain Gary, *Les Couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 69.

font passer la ligne de démarcation figurée par la couverture des livres chaque fois qu'ils procèdent, sans le signaler, à des reprises plus ou moins importantes d'une œuvre à une autre.

3. Franchir la ligne de démarcation

Le recyclage auquel se livrent Kessel, Malraux et Gary a déjà été signalé²⁴⁴. Défini comme une forme de réécriture, il consiste à intégrer à une œuvre nouvelle une portion de texte déjà publiée, ce qui le distingue de la réécriture, qui désigne le fait de corriger un texte avant sa première parution. Simplement évoquée jusqu'ici, la réécriture doit désormais être analysée, par la confrontation des textes dans lesquels elle se donne à lire. Les reprises n'étant jamais indiquées par l'auteur, elles s'apparentent à des passagers clandestins que peut seul déceler le lecteur qui compare en les lisant simultanément les œuvres produites, que celles-ci aient été publiées ou non.

Le fait que les fragments réécrits s'émancipent des frontières matérielles assignées à une œuvre ou à un livre invite à recourir à la métaphore du franchissement, sur le modèle du passage opéré par les résistants qui traversaient la ligne de démarcation séparant la zone libre de la zone occupée. Si cette pratique d'écriture ne concerne pas exclusivement les textes du corpus portant sur la Seconde Guerre mondiale et sur l'Occupation, elle témoigne de ce que Kessel, Malraux et Gary écrivent l'histoire en maquisards car, en camouflant des fragments qu'ils font voyager d'un texte à un autre, ils agissent comme le faisaient les résistants et les combattants qu'ils mettent en scène lorsque ceux-ci avaient à faire passer des informations, des armes ou de la nourriture. Il leur arrive alors de convoier différents volumes de texte : des détails qui s'écoulent aussi discrètement que des petites coupures, des scènes qui, à l'image des grosses coupures, passent plus difficilement inaperçues, et des œuvres entières qui sont charriés par pleines valises à l'occasion d'une mise en recueil. Dans ces différents cas de figure, ce n'est pas seulement la frontière entre les œuvres qui est franchie, c'est aussi la frontière entre les genres.

3.1. Faire passer de petites coupures

Chacun à leur manière, Kessel, Malraux et Gary font passer clandestinement dans la narration d'une œuvre seconde des détails qu'ils ont déjà utilisés une première fois. Si les deux derniers cités reprennent régulièrement des phrases ou des motifs

²⁴⁴ Voir ci-dessus « L'art du recyclage », p. 78-83.

récurrents, Kessel transpose des choses vues en reportage dans la nouvelle ou le roman qu'il tire de son expérience journalistique²⁴⁵.

Il n'est certes pas le premier à le faire, comme le rappelle Myriam Boucharenc, qui note que la pratique est « courante²⁴⁶ » dans l'entre-deux-guerres, mais il le fait si souvent, passant indifféremment du reportage au roman et du roman au reportage, qu'il estompe « la frontière entre journalisme et littérature²⁴⁷ ». De sorte que la critique voit en lui « la figure emblématique²⁴⁸ » des écrivains-reporters, avec trait d'union, ce qui le distingue des écrivains reporters, sans trait d'union – Colette et Saint-Exupéry notamment –, qui sont écrivains avant tout et qui viennent au reportage sans confondre leurs textes journalistiques avec leur œuvre fictionnelle. Pour Alain Tassel, « le reportage joue le rôle d'un carnet de notes ou d'un dossier documentaire²⁴⁹ » chez Kessel, qui y « fait provision de personnages, de descriptions, de scènes et d'informations²⁵⁰ », sans pour autant être prisonnier de son texte premier parce que, même dans le cas du doublet formé par "Les francs-tireurs de Barcelone" et *Une Balle perdue* aux très nombreuses similitudes, « son imaginaire s'en libère progressivement pour créer quelques figures originales et autonomes²⁵¹ ». L'écrivain se livre en effet à un véritable travail de composition à partir des virtualités que ses modèles lui fournissaient à l'état d'ébauche.

Les détails repris du reportage improvisé à la nouvelle que Kessel en a tiré étant innombrables, seuls quelques exemples significatifs seront analysés ici. La nouvelle catalane s'ouvre sur la description de Gérone, que Kessel a visitée avant de venir à Barcelone. Voici les textes tels qu'ils apparaissent dans le reportage et dans la nouvelle :

²⁴⁵ Voir ci-dessus « Le reportage comme avant-texte », p. 128-129.

²⁴⁶ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 95 (en note).

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, op. cit., p. 407.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 393.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 394.

Sécheresse et nudité magnifiques des lignes ; secrète, indéfinissable menace dispensée par un ciel lumineux ; criques vierges ; rochers dont le jet immobile semblait celui d'un rouge torrent pétrifié.

Champs étagés jusqu'aux monts qui barraient l'horizon... Tours de guet sans âge, dressées sur les pics... Petits villages construits comme des citadelles, avec un bonheur du volume et de la perspective qui semblait voulu... Grappes énormes de maïs pendues au mur pour sécher et qui laissaient ruisseler sur le fond mat des maisons leur splendeur d'or rouge...

Le soir vint parmi tant de sortilèges. [...] L'antique Gérone tenait du cloître, de la citadelle et du palais arabe²⁵².

Que ne vit point, et n'entendit, dans cet instant, Alejandro !

Il y eut Gerona, sa ville natale, cloître, palais arabe et citadelle en même temps, avec sa rivière aux berges hérissées de maisons moisies et misérables, avec ses dédales construits sur le roc. Il y eut la côte sauvage, poussant dans une mer sans fissures des promontoires abrupts dont le jet immobile semblait celui d'un rouge torrent pétrifié.

Il y eut de petits villages aux murs embellis par les grappes énormes de maïs qui séchaient comme des toisons d'or rouge. Il y eut les champs cultivés avec art, et les tours de guet immémoriales dressées sur les pics²⁵³.

Le texte source est élagué lorsqu'il est repris dans la nouvelle car la vision du reporter est trop précise pour l'évocation que recherche le romancier. Certaines reprises textuelles sont absolument exactes – « le jet immobile semblait celui d'un rouge torrent pétrifié » –, mais la plupart connaissent un infléchissement, soit dans l'agencement des groupes de mots – « du cloître, de la citadelle et du palais arabe » devient « cloître, palais arabe et citadelle » –, soit par une modification lexicale – « sans âge » est remplacé par le plus rare et plus précieux « immémoriales » –, soit dans la construction syntaxique de la phrase – la proposition subordonnée « les grappes énormes de maïs qui séchaient » se substitue à la proposition averbale « Grappes énormes de maïs pendues au mur pour sécher ». L'ordonnement des masses textuelles fait apparaître que le resserrement progressif de la vision sur Gérone dans le reportage est inversé dans la nouvelle, où la description de la ville laisse place à l'évocation du paysage environnant. Cette inversion est motivée par le changement du foyer de perception : le reporter achève son trajet en arrivant à Gérone, tandis que le personnage de la nouvelle, qui pense à « sa ville natale », se la remémore avant de se souvenir de ses environs.

Réduits à de simples esquisses dans le reportage, les personnages sont donc singulièrement étoffés dans la nouvelle. Cela vaut évidemment pour le héros, Alejandro, dont le modèle donne son titre au premier article des "Francs-tireurs de Barcelone". Ce « cireur de Gérone » n'a d'existence que par son métier dans le reportage, où il ne fait qu'une brève apparition. Il hèle le touriste pour lui proposer ses services, à un moment où Kessel n'entend pas tenir compte des informations que le jeune homme lui donne sur la situation politique. La description qui présente le personnage et son métier dans les

²⁵² Joseph Kessel, « Le cireur de Gérone », dans "Les Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 255-256.

²⁵³ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 38-39.

deux textes insiste sur les mêmes détails, mais l'emprunt intégré à la fiction est romancé dans la nouvelle puisque le cireur est doté d'un prénom :

La voix d'un cireur m'appela. Il avait une figure très jeune, très vive, en même temps énergique et enfantine. Je mis un pied sur sa boîte. [...] Il rajeunit, renouvela avec amour le cuir de mes souliers, à coups de brosse, de pâtes, d'enduits, de liquides et de toute une gamme de chiffons. [...] Il fit claquer un morceau de velours contre les bouts de mes chaussures devenues des miroirs²⁵⁴.

Sa boîte devenait pour le cireur un coffret d'illusionniste. Les pâtes, les liquides, les brosses, les chiffons, il les maniait avec cette vitesse, ce goût, cette légèreté et cette économie de mouvements qui le comblaient d'un plaisir où n'entrait pour rien l'objet de sa tâche. [...] Alejandro fit claquer le morceau de velours par lequel il achevait son travail, le passa doucement sur les souliers qu'il avait transformés en une sorte de noir miroir, et se redressa²⁵⁵.

Dans l'article, ce n'est qu'à la fin du passage que l'habileté de l'adolescent est valorisée, grâce à l'image des miroirs. Dans la nouvelle, au contraire, la valorisation intervient dès la première phrase, avec la métaphore de la magie, qui annonce le tour réalisé par le cireur, capable de faire briller des souliers comme s'ils étaient neufs. Détail pittoresque dans le reportage, l'anecdote permet d'introduire le personnage principal de la nouvelle, en le caractérisant rapidement mais précisément : outre qu'il a le souci du travail bien fait, Alejandro se nourrit de plaisirs simples. Ces deux traits déterminent les goûts et les choix du jeune homme, qui s'enthousiasme en admirant ce qui fait le sel de la vie et qui s'emploie à rendre à l'insurrection l'honneur dont elle a manqué lorsqu'il décide de combattre alors que la lutte est déjà perdue. Son attention à la nature et son engagement militant sont contenus en germes dans le portrait que le journaliste brosse du cireur au début de son reportage.

Devenu héros de la nouvelle, ce personnage n'est pas le seul à gagner en épaisseur dans le texte fictionnel. Bien qu'ils restent sommairement dessinés, les légionnaires d'*Une Balle perdue* jouent un plus grand rôle que dans "Les francs-tireurs de Barcelone". Leur tâche est pourtant la même :

²⁵⁴ Joseph Kessel, « Le cireur de Gérone », dans "Les Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 256-257.

²⁵⁵ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 13-15.

On avait fait appel aux légionnaires du Tercio [*sic*], et ils nettoyaient les nids de résistance les plus virulents à l'arme blanche, à coups de crosse et jetaient les cadavres des francs-tireurs sur le pavé²⁵⁶.

[...] trois légionnaires venaient de surgir [...]. Ils tenaient leurs fusils par le canon et commençaient à lever les crosses. [...]

Un corps, dont les membres avaient le battement grotesque des pantins détraqués, roula en suivant la pente des tuiles, hésita sur le bord, s'abîma entre les lèvres de la rue béante.

Alejandro ne comprit pas que venait de passer sous ses yeux le cadavre du franc-tireur²⁵⁷.

L'action des légionnaires venus d'Afrique est rapportée froidement dans le reportage, alors que ce fait brut est l'occasion d'une poétisation de la mort dans la nouvelle, à la fois par la description de la chute du cadavre, par la métaphore de la bouche et par la médiatisation du regard d'Alejandro. C'est parce que les légionnaires sont devenus des personnages fictifs en apparaissant dans la nouvelle que la chose vue peut être détaillée et travaillée par l'écrivain, ce que le reporter s'était interdit avec des hommes réels et un événement dont il avait été le témoin. C'est la raison pour laquelle le nouvelliste s'attache à trois hommes particuliers, qu'il isole de leurs camarades du Tercio pour en faire les antagonistes de son héros. Alejandro lui-même a d'ailleurs conscience que les Africains sont les « figure[s de] son destin²⁵⁸ ». Deux d'entre eux sont dotés d'un prénom, mais l'un surtout est caractérisé. Tandis que le dénommé Wilhelm est seulement capable de battre le guitariste qui vit avec Alejandro pour savoir où se cache le cireur depuis qu'il a pris les armes, son camarade Ricardo l'arrête au moment où il allait briser la guitare de Juan et, après avoir tué Alejandro d'une balle, forme avec le musicien, qu'il retrouve par hasard dans un café et auquel il demande de jouer, une communion muette. Figure archétypique de brute désœuvrée marquée au sceau d'un « incurable ennui²⁵⁹ », Ricardo est doté d'un goût pour la musique qui l'humanise.

L'étude des descriptions et des personnages repris du reportage dans la nouvelle montre que le recyclage kesselien n'a rien de la copie servile et paresseuse. Si quelques passages sont repris mot pour mot depuis le texte source, les emplois impliquent surtout un travail d'étoffement, d'élagage et de réaménagement des masses textuelles qui permettent à Kessel d'exploiter les potentialités romanesques de l'événement dont il a rendu compte en reporter. Mais seule une confrontation du texte source et du texte cible permet de repérer les passages repris d'une œuvre à l'autre.

²⁵⁶ Joseph Kessel, « Les guérilleros », dans "Les Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 290-291. Kessel orthographie le mot *Tercio* à la latine et non à l'espagnole.

²⁵⁷ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 143-145.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 150.

Les reprises de détails opérées par Malraux sont, elles, de plusieurs ordres. L'antimémorialiste intègre d'abord au cycle mémorial des souvenirs qu'il avait racontés précédemment dans ses romans. C'est ainsi qu'apparaissent par exemple dans *Lazare* des détails issus de *L'Espoir*. Se demandant si l'on revoit « réellement sa vie quand un accident fait perdre connaissance », comme cela vient de lui arriver, l'écrivain voit défiler devant ses yeux un « film vertigineux »²⁶⁰ où se succèdent des scènes d'Espagne qu'il a « écrites, filmées ou voulu filmer [et d'autres qu'il a] oubliées »²⁶¹. L'une d'elles, qui occupe deux pages dans *L'Espoir*, est résumée en un paragraphe dans *Lazare* :

Les cris d'un homme [...] traversaient la salle de l'hôpital San Carlos et s'y perdaient.

La salle était très élevée, éclairée du haut par des soupiraux presque entièrement bouchés de plantes à larges feuilles, que traversait la lumière du plein été. [...]

De l'un des lits du centre partaient sans arrêt ces gémissements où la douleur devient plus forte que toute expression humaine [...]. Manuel sentait que les cris allaient reprendre avec la respiration retrouvée.

« Qu'est-ce qu'il a ? » demanda-t-il à voix basse à l'infirmière.

« Aviation. Il a été descendu avec ses bombes. Elles ont éclaté quand ils sont tombés. Cinq balles de mitrailleuse, vingt-sept éclats. »

Le voile de la moustiquaire bougea, poussé du dedans comme si le blessé eût été assis sur son lit.

« Sa mère, dit l'infirmière. Il a vingt-deux ans. [...] »

Les cris reprirent, montèrent plus haut, comme si le blessé eût tenté de s'évanouir en forçant la douleur ; et, soudain, furent coupés. Manuel n'entendait même plus le grincement des dents. Mais il n'osait pas avancer.

À quoi sentait-il que le blessé crispait ses doigts sur le drap ? Un nouveau bruit commença, si bas d'abord que Manuel se demanda ce que ce pouvait être, – jusqu'à ce qu'il devînt distinct : un bruit de lèvres. Que valent les mots en face d'un corps déchiqueté ? Maintenant que le garçon avait amené sa douleur jusqu'au silence, la mère faisait la seule chose qu'elle pût faire : elle l'embrassait²⁶².

L'hôpital militaire de Madrid, cave voûtée de Goya, soupiraux d'où tombe le jour à travers les plantes. Sous le voile de la moustiquaire, un blessé hurle. Aviateur, tombé avec sa bombe, vingt-sept éclats. Une femme, sa mère ? plonge dans la moustiquaire. Les cris cessent. Je n'entends même plus le grincement des dents qui les suivait. De l'intérieur, une main tord la moustiquaire. Un nouveau bruit commence, devient distinct : un bruit de lèvres. Que dire en face d'un corps déchiqueté ? La mère fait la seule chose qu'elle puisse faire : elle l'embrasse²⁶³.

²⁶⁰ André Malraux, *Lazare*, op. cit., p. 826.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 860.

²⁶² André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 77-78.

²⁶³ André Malraux, *Lazare*, op. cit., p. 860.

L'origine espagnole du souvenir a beau être donnée, elle est formulée d'une manière suffisamment floue pour que le lecteur ignore si la scène a déjà été écrite, si elle a déjà été filmée, si elle a failli l'être ou si elle avait été oubliée. Il faut au lecteur de *L'Espoir* une mémoire précise du texte du roman pour y rattacher ce passage et pour l'y retrouver. Sans un appareil critique – que le romancier ne fournit pas –, c'est un travail difficile. Contrairement au binôme formé d'un reportage et d'une nouvelle chez Kessel, une lecture conjointe des deux œuvres de Malraux ne garantit pas d'identifier cette réécriture, car l'anecdote est isolée et les volumes textuels sont autrement plus importants. Surtout, la composition du fragment de *Lazare* donne à penser que Malraux rend, par l'écriture, la façon dont le souvenir s'est formé dans son esprit. Les phrases nominales et la parataxe brossent succinctement le décor et le portrait de l'aviateur blessé, comme si ces détails se bousculaient dans la mémoire de l'auteur, avant qu'il évoque l'assaut d'amour et de pitié qui l'a touché et qui le saisit de nouveau après qu'il a lui-même frôlé la mort.

Le rythme saccadé du passage de *Lazare* donne une impression d'instantanéité qui fait croire à la coïncidence entre le surgissement du souvenir et sa verbalisation dans l'écriture, comme pour attester que la vie de l'auteur défile sous ses yeux en ce qu'il appelle un « film vertigineux ». Mais la comparaison du fragment avec la scène de *L'Espoir* révèle que Malraux a retenu dans le second texte les éléments qui structuraient le premier. Les principaux détails de la scène de roman, racontée dans le texte mémorial comme un souvenir personnel, sont en effet repris sous forme télégraphique et dans le même ordre. L'hôpital, ses soupirax et ses plantes d'abord. Les cris du blessé et les raisons de sa présence ensuite. La tendresse maternelle qui substitue aux bruits associés à la souffrance celui des baisers enfin. La lecture croisée des deux textes montre aussi que certaines phrases sont reprises avec de menus changements qui, tous, vont vers l'épure. Le récit de l'accident du blessé est condensé : les informations que l'infirmière donne à Manuel dans le roman – « Aviation. Il a été descendu avec ses bombes. Elles ont éclaté quand ils sont tombés. Cinq balles de mitrailleuse, vingt-sept éclats. » – sont réduites à l'essentiel : « Aviateur, tombé avec sa bombe, vingt-sept éclats. » Le changement du foyer de perception et le changement de temps verbal – déjà sensible dans le passage de « Manuel n'entendait même plus le grincement des dents » à « Je n'entends même plus le grincement des dents » – permettent à Malraux de resserrer son propos, à la fin de la scène, sur l'impuissance du langage face à la douleur. L'antimémorialiste supprime les incises et simplifie chacune des trois dernières phrases pour donner à la chute un ton de maxime. Mais tous les mots qui composent cette

conclusion – « Un nouveau bruit commence, devient distinct : un bruit de lèvres. Que dire en face d'un corps déchiqueté ? La mère fait la seule chose qu'elle puisse faire : elle l'embrasse. » – étaient déjà présents dans la scène du roman.

Ces nombreux remplois indiquent clairement que l'auteur de *Lazare* avait le texte de *L'Espoir* sous les yeux au moment de recomposer son souvenir et que c'est moins ce souvenir lui-même que le premier récit qu'il en avait fait de façon romancée qu'il récrit. Tant que le lecteur n'a pas conscience de ce travail, celui-ci reste clandestin et il est impossible de déceler sous le texte cible la trace du texte source.

C'est plus facile quand une même scène apparaît trois fois dans le corpus, à l'image de l'évocation des monts-de-piété espagnols, que Malraux mentionne dans *L'Espoir*, dans le discours des Glières et dans *Lazare* :

« Tu sais qu'il y a beaucoup de monts-de-piété en Espagne ? Cet après-midi le gouvernement a donné l'ordre de les ouvrir et de rendre tous les gages, sans contrepartie. Toute la misère de Madrid est venue, pas en se ruant, pas du tout, assez lentement. (Sûrement, elle n'y croyait pas.) Ils sont repartis avec leurs écredons, leurs chaînes de montres, leurs machines à coudre... C'est la nuit des pauvres²⁶⁴... »

[...] je pensais à la foule de Madrid, chargée de ses écredons écarlates et de ses machines à coudre, lorsque les monts-de-piété avaient rendu aux malheureux leurs pauvres gages²⁶⁵.

[Les voix de l'autre monde] disent :
« Nous sommes [les] Espagnols tombés ici en se souvenant [...] du jour où la révolution vida les monts-de-piété de tout ce que les pauvres y avaient engagé²⁶⁶.

L'image a tellement impressionné Malraux qu'il se souvient très précisément des objets qui avaient été mis en gage. Cités à trente ans d'écart par le romancier et l'antimémorialiste, ces effets sont englobés dans une formule résomptive par l'orateur afin de ne pas alourdir la prosopopée dans laquelle il fait parler les républicains morts en libérant la France occupée. Très allusive, l'expression qui personnifie la révolution que ceux-ci ont incarnée a un caractère sublime dont les deux autres occurrences sont dépourvues. À l'instar de ce qu'il fait dans la réécriture de la scène de l'aviateur blessé, Malraux épure de plus en plus son récit, concentré autour des mêmes termes clés, ici « pauvres » et « monts-de-piété ». Bien que cette image forte soit marquante, sa reprise de texte en texte a vocation à rester clandestine car l'auteur ne signale jamais le remploi. C'est encore au lecteur qu'il revient de la repérer et de l'identifier.

²⁶⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 77-78.

²⁶⁵ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 860.

²⁶⁶ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 961.

Malraux est coutumier de ces récritures multiples d'une scène d'un texte à un autre. Mais il lui arrive également de procéder à ces reprises au sein d'une même œuvre, toujours de façon plus épurée à chaque fois. Le chapitre d'*Antimémoires* qu'il consacre à la Résistance s'ouvre sur son arrestation par les Allemands et sa blessure aux jambes près de Gramat. Conduit à la Kommandantur locale où il doit être interrogé, il fait le portrait de la patronne de l'hôtel réquisitionné et raconte comment cette femme prit soin de lui pendant sa détention. Près de deux-cents pages plus loin, l'antimémorialiste récrit cette scène en l'intégrant au dialogue qu'il a avec Méry sur le courage :

L'aube. Le jour. [...] De nombreuses bottes dans l'escalier, une rumeur d'hôtel, de chambrée, et surtout de départ. [...] Les voix se croisaient :

- « Matâme ! Vous avez du beurre ?
- Non !
- Vous avez du chocolat ?
- Non !
- Matâme ! Vous avez du pain ?
- Avec des tickets ! »

On ne demandait plus rien. Sans doute la patronne avait-elle quitté sa caisse. Un temps. [...] Les demi-persiennes s'écartèrent, poussées par un plateau sur lequel étaient posés un bol de café au lait qui fumait, et de grosses tranches de pain blanc beurré. Derrière lui, la patronne. Ses cheveux blancs étaient très soigneusement coiffés ; elle avait mis une robe noire, comme pour aller à la messe, mais portait un tablier blanc parce qu'elle venait de la cuisine. Elle regarda les carreaux ensanglantés (mes blessures avaient saigné, cette nuit), vint vers moi, s'agenouilla : une jambe, puis l'autre. Il n'est pas facile à une femme âgée de s'agenouiller en portant un plateau. Elle le posa sur ma poitrine, se releva, alla aux demi-persiennes, se retourna – deux grandes taches rouges sur le tablier blanc, à la place des genoux – et dit, du ton dont elle disait sans doute souvent, quarante ans plus tôt : « Vous allez me faire le plaisir de ne pas chiper les tartines de vos frères ! » mais avec quelque chose d'imperceptiblement solennel : « C'est pour l'officier français blessé », et remonta, dans le bruit des bottes qui s'écartaient devant elle²⁶⁷.

Après avoir été pris par les chars allemands, j'étais couché sur les dalles du bureau de l'hôtel pendant qu'on m'interrogeait ; la patronne, une femme à cheveux blancs, arrive parmi les voix allemandes qui gueulaient : « Avez-vous ci, avez-vous ça ? » et auxquelles elle répondait à tue-tête : « Non. » Portant un plateau avec du chocolat fumant, elle s'agenouille dans mon sang (ce n'est pas facile de s'agenouiller en tenant un plateau), dit tranquillement à ceux qui m'interrogeaient : « C'est pour l'officier français prisonnier », et s'en va. J'ai pensé que si l'on me fusillait dans quelques heures (c'était l'aube), ça n'aurait aucune importance²⁶⁸.

²⁶⁷ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 168-169.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 350-351.

D'une version à l'autre, le statut énonciatif du passage change. Le premier texte fait alterner le récit et le dialogue, il mêle les sensations et les réflexions qui étaient celles de Malraux sur le moment, alors que le second rapporte l'épisode en le résumant, sans dialogue et de façon purement informative. Deux fois plus condensée, la réécriture n'apparaît plus sous forme de scène, mais de sommaire. Les requêtes des soldats allemands sont synthétisées par les pronoms démonstratifs neutres « ci » et « ça ». L'entrée de la patronne dans la pièce est simplifiée et son portrait est réduit à la mention prosaïque de ses cheveux blancs. Le moment de la journée et la difficulté de l'hôtesse à s'agenouiller sont repris entre parenthèses, comme s'ils étaient anecdotiques mais pas suffisamment anodins pour être supprimés. L'effacement des marques de subjectivité n'altère cependant pas la dimension sublime de l'épisode et l'hommage rendu à l'hôtesse patriote et pleine de sollicitude pour le blessé.

La réécriture de cet épisode a ceci de particulier que, lorsqu'*Antimémoires* est intégré avec *Lazare* au *Miroir des limbes*, elle n'apparaît pas seulement deux fois au sein de la même œuvre, mais trois. L'évocation, qui prend place dans une liste de souvenirs que l'ancien résistant égrène, est encore plus succincte :

L'hôtesse de Gramat agenouillée dans mon sang : « C'est pour l'officier français fusillé²⁶⁹. »

La scène est ramenée à l'essentiel : le personnage, son geste et sa parole sont juxtaposés pour former ce médaillon pathétique et sublime. Mais à cause de son caractère allusif, cette réécriture, sept cents pages après la première version de l'épisode, peut ne rien évoquer au lecteur de *Lazare*, même s'il a déjà lu les premières œuvres composant *Le Miroir des limbes*. Bien qu'elle soit racontée trois fois dans le cycle mémorial, la scène y voyage de façon clandestine car l'antimémorialiste se garde d'indiquer qu'il la reprend.

Poussant plus loin encore le procédé, avec des passages plus courts cependant, Malraux récrit enfin des motifs de façon récurrente. La publication de « *Non* » a mis en valeur cette façon de pratiquer le recyclage. Certains des fragments composant ce roman resté à l'état de projet circulent dans tous les textes que l'écrivain a consacrés à la Résistance, du long chapitre d'*Antimémoires* dans lequel il raconte son engagement²⁷⁰ aux discours qui en célèbrent les héros. C'est la première fois en effet que l'on retrouve au sein d'une même œuvre, pourtant simple esquisse, tous les symboles de la lutte des

²⁶⁹ André Malraux, *Lazare*, *op. cit.*, p. 868.

²⁷⁰ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 159-192.

maquis répartis dans les différentes parties du *Miroir des limbes*. Puisque toutes les reprises devaient apparaître dans « *Non* », ce roman inachevé – texte clandestin par excellence – est une sorte de condensé de l’imaginaire de Malraux sur la Résistance.

L’écrivain y reprend des images frappantes que le « Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon » avait rendues célèbres, comme les « chênes nains du Quercy²⁷¹ » qui abritent « la France en haillons²⁷² » et son emblème fait de « trois mousselines nouées – une bleue, une blanche, une rouge – drapeau invisible aux avions²⁷³ », trois motifs qui sont également présents dans le discours de Durestal et dans *Antimémoires*. Les deux scènes construites en diptyque de la tante « morte à Ravensbrück²⁷⁴ » pour avoir caché un radio chez elle trouvent un large écho dans *Antimémoires*, dans *Les chênes qu’on abat...* et dans les discours, où sont évoquées « la dernière dactylo morte à Ravensbrück pour avoir donné asile à l’un des nôtres²⁷⁵ », « la mercière fusillée pour avoir donné asile à l’un des vôtres²⁷⁶ » ou encore « la bonne femme qui sait que son chocolat peut la conduire à Ravensbrück²⁷⁷ », qui n’est pas sans rappeler l’hôtesse de Gramat. L’allégorie de la douleur est plus discrète, mais rendue tout aussi marquante par l’allusion religieuse qui accompagne les déportées comme les maquisards tués : « *Stabat mater dolorosa* : et la Mère des douleurs se tenait debout²⁷⁸ ... ». Attaché à ces images, Malraux les fait passer en contrebande d’un texte à un autre parce qu’elles symbolisent parfaitement à ses yeux ce qu’a été la Résistance. Mais en procédant ainsi sans le signaler, il écrit lui-même en maquisard, puisqu’il fait coïncider ce qu’il dit et la manière dont il le dit, aussi bien lorsqu’il rédige chaque texte que lorsqu’il les assemble au sein du cycle mémorial.

Gary a la même tendance à récrire de manière obsessionnelle des fragments d’un roman à un autre²⁷⁹. Il a déjà été question de la fréquence avec laquelle il évoque le

²⁷¹ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 55, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 166 et 452, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 607.

²⁷² André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 58, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 952, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 85, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 607, « Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance », *op. cit.*, p. 957.

²⁷³ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 55, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 452, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal", *op. cit.*, p. 607.

²⁷⁴ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 21 et 39.

²⁷⁵ André Malraux, "Sur l’ordre de la Libération", *op. cit.*, p. 104, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954, *Les chênes qu’on abat...*, *op. cit.*, p. 689.

²⁷⁶ André Malraux, "Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance", *op. cit.*, p. 962.

²⁷⁷ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 351.

²⁷⁸ André Malraux, « *Non* », *op. cit.*, p. 63 et "Trentième anniversaire de la libération des camps de déportation", *op. cit.*, p. 968.

²⁷⁹ Cette pratique lui était si familière qu’il dut changer le titre du deuxième roman signé Ajar *in extremis* pour ne pas risquer d’éventer l’identité de celui-ci. L’épouse de Paul Pavlowitch ayant remarqué que *La*

savon prétendument produit par les nazis à partir des os de déportés juifs d'une part²⁸⁰ et la prostitution des savants qui mettent la science au service de la destruction humaine d'autre part²⁸¹. Mais l'auteur n'est pas seulement hanté par la Shoah et par le dévoiement de la science. Il est également obnubilé par l'une des grandes problématiques du XX^e siècle mise en valeur par les guerres coloniales, le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, dont il se méfie à cause des dérives politiques qui menacent les populations que des *leaders* providentiels affirment vouloir libérer. Adeptes d'une rhétorique binaire, Waïtari prétend, dans *Les Racines du ciel*, se battre « [a]u nom de la liberté et du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes²⁸² ». Comme lui, ses hommes n'ont que cette expression à la bouche et la seule question qui vaille, à leurs yeux, est de savoir si leurs interlocuteurs sont « oui ou non pour le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes²⁸³ ». Ce manichéisme sert à Waïtari d'arme politique, comme le comprend très bien le journaliste américain Abe Fields :

Pour Waïtari, l'emploi du français était l'arme principale d'émancipation, d'unification et de propagande, la seule façon de lutter contre les traditions. Le dialecte Oulé ne comporte pas le mot « nation » [...] et l'expression « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes », y devient « victoire des Oulés sur leurs ennemis ». L'apparent paradoxe qui avait fait de Waïtari le champion intransigeant de l'emploi de la langue française avait donc une explication facile²⁸⁴.

Le credo de Waïtari est en réalité le fondement de sa propagande et masque des ambitions personnelles que Morel et ses compagnons refusent de servir car ils savent qu'elles conduiront à l'asservissement de la population tchadienne. C'est précisément en cela que Gary dénonce la formule qui a tout du prêt-à-penser, comme il le montre en la retournant dans la préface de l'édition originale du roman, estimant qu'« il n'est que trop facile de disposer d'un peuple au nom du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes²⁸⁵ ». L'antanaclase montre toute la duplicité dont les politiciens comme Waïtari font preuve en réalisant l'exact inverse de ce qu'ils annoncent.

Véritable antienne dans *Les Racines du ciel*, la formule revient à la fois dans des textes contemporains du roman et dans des œuvres plus tardives. À l'occasion de la

Tendresse des pierres servait déjà de titre au roman écrit par le personnage de Jess Donahue dans *Adieu Gary Cooper*, il fut décidé que le livre d'AJAR s'intitulerait *La Vie devant soi*.

²⁸⁰ Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 286-287.

²⁸¹ Voir ci-dessus « L'amour et/ou la guerre », p. 176-178.

²⁸² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 397.

²⁸³ *Ibid.*, p. 298.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 377-378.

²⁸⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1956, p. 8.

promotion du prix Goncourt 1956, Gary accorde un entretien à Jean Daniel dans *L'Express*, dans lequel il redoute que « le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes mène à une oppression féodale ou totalitaire, [ou qu'il] abouti[sse] au fanatisme religieux, racial, politique, mystique²⁸⁶ ». Il ne s'agit évidemment pas pour lui de remettre en cause la nécessité pour tous les peuples d'être libres, mais il importe d'avoir conscience des écueils qui menacent ce projet humaniste. Les régimes politiques autoritaires et autocratiques qui se sont imposés pendant des décennies dans plusieurs anciennes colonies pourtant libérées sur la base du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes attestent la lucidité dont Gary a toujours fait preuve. Tantôt cynique tantôt désabusé, l'écrivain n'a eu de cesse de dénoncer ces dérives inacceptables. En 1961, dans l'adaptation théâtrale de *L'Homme à la colombe* (1958), le roman satirique dans lequel il brocardait l'impuissance de l'O.N.U. à protéger les peuples, il fait dire à un personnage de gangster : « Il n'y a rien de plus facile que de disposer d'un peuple au nom du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes²⁸⁷. » La formule n'est plus énoncée sous forme de regret par l'écrivain lui-même, comme dans la préface des *Racines du ciel*, elle est assumée par un personnage rendu d'autant plus détestable que le constat qu'il énonce est implacable, comme si Gary avait pris acte, en travaillant aux Nations Unies, qu'il était impossible de lutter contre cette méthode de gouvernement si répandue. Treize ans plus tard, dans *La nuit sera calme*, immédiatement après avoir déclaré que « [l]'O.N.U. a été dévorée par le cancer nationaliste », il définit le nationalisme comme « le droit de disposer sans appel d'un peuple – par tyrannie intérieure – au nom du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes »²⁸⁸. Dans cette dernière formulation, le lien entre le nationalisme, la tyrannie et la manipulation d'un idéal humaniste pour servir un intérêt personnel est évident. Au fil des récritures, Gary s'emploie à dénoncer le dévoiement auquel se livrent les libérateurs de tous ordres quand ils emploient une formule émancipatrice en la vidant de son sens et il le fait en détournant lui-même la formule pour rendre cette manœuvre insupportable. Comme chez Malraux, la répétition obsédante de la même phrase dit la façon dont Gary présente sa vision du monde.

²⁸⁶ Romain Gary, « La marge humaine. Entretien avec Jean Daniel. 1957 », recueilli dans *L'Affaire homme*, op. cit., p. 29. Le titre original de l'article était « Romain Gary : les hommes, ces éléphants », *L'Express*, 4 janvier 1957, p. 28-29.

²⁸⁷ Romain Gary, *Johnnie Cœur*, Paris, Gallimard, 1961, p. 76.

²⁸⁸ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 166.

Il en va de même avec la formule « l'affaire homme²⁸⁹ », qu'il utilise comme un synonyme de l'expression qui donne son titre au roman publié par Malraux en 1933. En qualifiant l'auteur de *La Condition humaine* de « plus poignant mime de l'affaire homme que ce siècle ait connu²⁹⁰ » dans *La Promesse de l'aube*, Gary assume le rapprochement avec son aîné. Il reprend très souvent cette locution qui définit les limites et la bassesse humaines. Dans *Les Racines du ciel*, Forsythe regrette que, de la Shoah à la révolte sanglante des Mau-Mau, ce soit « la même affaire, l'affaire homme, qui continu[e]²⁹¹ », c'est-à-dire, comme l'écrit encore Gary dans la nouvelle qu'il intitule « Une page d'histoire », « *une assez sale histoire, dans laquelle tout le monde est compromis*²⁹² ». Dans *La Tête coupable*, dont le titre d'abord envisagé était *L'Affaire homme*, comme l'expliquent Jean-François Hangouët et Paul Audi au moment de présenter le recueil d'articles auquel ils donnent finalement ce titre²⁹³, le personnage du Baron oppose « à l'affaire Homme une indifférence implacable [qui le fait trôner] au-dessus de la mêlée, véritablement divin dans son abstention²⁹⁴ ». La reprise, jamais signalée, de l'expression d'un roman à un autre trahit la hantise de Gary pour ce qui, en l'homme, provoque le scandale. Jouant sur les mots, il considère l'existence humaine et les catastrophes qu'elle engendre comme on le ferait d'une affaire d'État ou d'une affaire publique parce que le sort de l'humanité est si résolument public qu'il concerne tous et chacun.

Comme toutes les expressions convoyées secrètement de texte en texte commentées jusqu'ici, la formule passe d'un roman à un autre parce qu'elle décrit l'universel et qu'elle a vocation à entrer dans le langage commun. De même que, pour Malraux, la Résistance des maquis s'est incarnée dans des lieux et dans des figures emblématiques – « chênes nains du Quercy », « France en haillons », « mercière fusillée pour avoir donné asile » aux maquisards ou *matres dolorosae* corréziennes –, l'histoire du XX^e siècle est jalonnée, pour Gary, de scandales qui constituent l'affaire homme : les horreurs perpétrées par les nazis, les compromissions opérées par les savants ou l'exploitation par d'ambitieux tyrans de la soif de liberté des peuples colonisés.

²⁸⁹ Pour d'autres commentaires sur cette expression, voir ci-dessus « Autoportrait de l'artiste en saltimbanque », p. 373, « La mort », p. 483-484, et « Par-delà le bien et le mal », 488-490.

²⁹⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 160.

²⁹¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 333.

²⁹² Romain Gary, « Une page d'histoire », dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, *op. cit.*, p. 166. C'est lui qui souligne. Cette nouvelle avait initialement paru dans *La France libre*, n° 61, vol. XI, en décembre 1945, p. 44-48. Le recueil avait paru une première fois en 1962 sous le titre *Gloire à nos illustres pionniers*. L'intrigue était la même, mais Gary a introduit plusieurs modifications lorsqu'il la reprise.

²⁹³ Jean-François Hangouët et Paul Audi, présentation de *L'Affaire homme*, *op. cit.*, p. 12-13.

²⁹⁴ Romain Gary, *La Tête coupable*, *op. cit.*, p. 189-190.

Cette vision de l'histoire contemporaine est cristallisée dans son œuvre par le retour de personnages d'un roman à un autre, chacun d'entre eux incarnant une figure emblématique de l'histoire du siècle. Jacques Rainier, qui passe clandestinement des *Couleurs du jour* (1952) à la nouvelle « Les oiseaux vont mourir au Pérou » (1962), au roman *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* (1975) et à la réécriture du roman de 1952 que Gary considérait comme raté, *Les Clowns lyriques* (1979), est l'ancien combattant idéaliste désabusé. Gengis Cohn, qui habite les deux romans du cycle « Frère Océan », *La Danse de Gengis Cohn* et *La Tête coupable*, personnifie la victime, aussi bien celle que les nazis ont exterminée que celle que les grandes puissances de l'après-guerre entendent utiliser à leur profit. Le Baron, personnage carnavalesque muré dans le silence et la contemplation réprobatrice du monde qui hante l'œuvre romanesque en apparaissant successivement dans *Le Grand Vestiaire*, *Les Couleurs du jour*, *Les Mangeurs d'étoiles*, *La Tête coupable*, *Europa* et *Les Clowns lyriques*, représente à la fois « le complet abrutissement de l'homme devant la condition humaine²⁹⁵ » et un rire supérieur témoignant du détachement que Gary lui-même affecte face à son époque.

Il y a enfin la figure du savant, qui a la particularité de revenir sous trois noms différents alors qu'il s'agit bien du même personnage. Simple silhouette dans *Les Racines du ciel*, le professeur Ostrach occupe seulement quatre pages de ce long roman, mais il préfigure le personnage principal de deux romans ultérieurs, le professeur Mathieu, qui, avant de revenir dans *Charge d'âme* (1977), apparaissait dans *La Tête coupable* (1968), au sein duquel il cachait son identité sous le nom de Gengis Cohn. Preuve que le personnage matriciel du professeur Ostrach lui tenait à cœur, Gary a publié le passage dans lequel il apparaît sous forme de nouvelle autonome quelques mois après la parution des *Racines du ciel*²⁹⁶. Dans le roman africain, Ostrach, l'« un des pères de la bombe à hydrogène²⁹⁷ », déjoue la chasse aux sorcières menée par McCarthy et disparaît brusquement, ce qui provoque l'inquiétude aux États-Unis, où l'on craint qu'il ait fui en U.R.S.S. ou qu'il ait abandonné ses recherches pour ne pas qu'elles conduisent à la destruction totale de la planète. Au moment où Gary introduit ce personnage, il l'inscrit dans le contexte de la Guerre froide en faisant allusion à la défection du physicien nucléaire Bruno Pontecorvo, passé à l'Est en 1950, à la trahison d'espions britanniques, Guy Burgess et Donald Mac Lean, recrutés par les Soviétiques

²⁹⁵ Romain Gary, *Les Couleurs du jour*, op. cit., p. 74.

²⁹⁶ Romain Gary, « L'évasion du professeur Ostrach », *Preuves*, n° 73, mars 1957, p. 14-15. Le passage correspond aux pages 200-204 dans l'édition des *Racines du ciel* utilisée ici.

²⁹⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 200.

au début des années 1950, et à la disgrâce de Robert Oppenheimer, l'un des pères de la bombe atomique, sous les coups de boutoir du maccarthysme en 1953²⁹⁸. Quand le professeur Ostrach arrive au Tchad, les journalistes internationaux et le personnel politique local le soupçonnent de vouloir rejoindre la croisade de Morel ou de mettre son savoir au service des menées de Waïtari alors qu'il affirme n'être venu que pour se livrer à un safari photographique, au cours duquel il s'amuse à épuiser les journalistes et les gendarmes qui le suivent pour vérifier qu'il ne rallie pas Morel. Ce chercheur plein de gouaille gagne en épaisseur et en complexité ce qu'il perd de goguenardise dans les deux romans dont le professeur Mathieu est le héros. Père de la bombe atomique française, celui-ci regrette qu'un tel engin de mort soit sorti de sa tête coupable et il entreprend de se cacher en Polynésie sous un faux nom, mais il y est retrouvé par les Français, qui disputent aux Américains, aux Soviétiques et aux Chinois, le privilège de l'enlever pour le faire travailler pour eux. Le retour de ce personnage doté de trois noms dans trois romans conçus pour être lus indépendamment les uns des autres est une charge contre les scientifiques et les nations irresponsables dont la course à l'arme atomique menace l'espèce humaine et son environnement de destruction totale.

Adeptes tous trois de la réécriture, Kessel, Malraux et Gary font voyager des détails d'un texte à un autre clandestinement, mais ils ne le font jamais de manière arbitraire ou de façon anecdotique. Les descriptions, les personnages ou les formules qu'ils remploient révèlent aussi bien leur vision d'un événement particulier que leur lecture de l'histoire, qu'ils vivent en témoins éclairés. Ces reprises imperceptibles pour le lecteur qui n'en est pas informé, tissent un réseau de sens unissant des œuvres écrites dans des contextes différents, que des reprises plus massives rapprochent encore.

3.2. Faire passer de gros versements

Dans *Une Balle perdue*, Kessel ne se contente pas de reprendre de simples détails de son reportage catalan. Il se livre à une véritable réécriture de scènes entières. Puisqu'il serait trop long de les analyser toutes, seules quelques scènes représentatives empruntées aux "Francs-tireurs de Barcelone" seront étudiées ici, pour mettre en valeur les différents traitements possibles de la reprise.

L'une de ces modalités est l'intégration de la chose vue sans aucune reprise textuelle. L'évocation, dans le reportage, de policiers obligeant des ouvriers à rejoindre la grève générale offrait au romancier une scène à faire. Voici comment l'événement est raconté dans le reportage et comment il est étoffé dans la nouvelle :

²⁹⁸ *Ibid.*

Quand j'arrivai à la place de Catalogne, elle fourmillait de promeneurs et de pigeons. Soudain, tout près, dans une avenue voisine, un coup de revolver claqua. Je courus de ce côté. Devant un atelier d'imprimerie se tenaient un groupe d'adolescents enfiévrés et des gardes d'assaut. Aux clameurs qui retentissaient, je compris que les ouvriers refusaient d'abandonner le travail. On voulait les chasser de force. L'un d'eux avait tiré. Il y eut quelques instants d'hésitation, puis les gardes d'assaut armèrent leurs mousquetons et firent feu. D'un seul coup la place de Catalogne fut balayée. Les pigeons effarouchés prirent leur vol.

Les policiers bleus avaient mission d'assurer la grève, coûte que coûte. L'atelier ne résista pas davantage²⁹⁹.

Au fond de l'immeuble, une petite imprimerie occupait une partie du rez-de-chaussée. Une douzaine d'ouvriers, à l'étroit, se pressaient autour d'une linotype. L'arrivée des patriotes catalans dans la cour n'arrêta pas le martèlement de la machine, ni les gestes de ceux qui la servaient. Seulement deux compositeurs en tabliers de cuir vinrent se placer sur le seuil de l'atelier. Il y avait, sur leurs fronts et dans leurs mâchoires, une obstination qui arrêta net les adolescents.

[...] « Cessez immédiatement le travail ! dit [Vicente] aux typographes. Je suis chargé d'assurer la grève dans ce rayon.

– Et c'est toi qui paieras notre journée ? demanda le plus vieux des ouvriers qui se tenaient sur le pas de la porte.

[...] « Nous sommes cinq fois plus nombreux ! cria Vicente d'une voix moins virile qu'il ne l'aurait voulu. Ne m'obligez pas à tout casser ici. »

Les deux hommes, sans répondre, sortirent chacun de leur poche un court pistolet. Les Somatenes reculèrent vers la rue.

Mais là, déjà, une foule s'étaient formée, qui barrait le passage et faisait pression sur les adolescents. [...] Le vieil ouvrier, levant très haut la main, tira. La balle partit vers le ciel, mais la cour se vida soudain de badauds. La panique gagna la rue. [...] les policiers bleus, arrivés au pas de course, épaulaient, faisaient feu sur l'imprimerie.

La salve siffla aux oreilles d'Alejandro qui, lui, n'avait pas bougé. Les vitres s'effondrèrent, les balles ricochèrent contre les tables de fonte.

A genoux et protégés par elles, les ouvriers n'eurent pas de blessés.

Le vieux typographe se releva le premier. Son revolver avait disparu.

« C'est bon, cria-t-il. Maintenant, nous pouvons fermer l'atelier : la preuve est faite. Le gouvernement catalan fusille les travailleurs parce qu'ils travaillent. »

Un rideau de fer tomba³⁰⁰.

Comme dans les passages réécrits déjà analysés, l'événement est transformé en une scène romanesque par un changement du foyer de perception. Dans le reportage, Kessel n'est pas sur place quand il entend le coup de feu et c'est ce dernier qui motive son arrivée

²⁹⁹ Joseph Kessel, « Les grévistes forcés », dans "Les Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 270.

³⁰⁰ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 60-62.

sur les lieux de l'incident. Il n'a donc pas pu assister à la totalité de la scène. Dans la nouvelle, au contraire, le lecteur peut lire l'intégralité de l'accrochage, depuis l'altercation entre l'ouvrier et les Somatenes, rapportée dans un court dialogue, parce que le héros de la nouvelle est présent sur les lieux et que c'est à travers son regard que les événements sont racontés. C'est ainsi que les jeunes insurgés et la foule de badauds, contrairement au reporter, sont témoins du premier coup de feu. C'est d'ailleurs celui-ci qui effarouche les spectateurs de la scène alors que, dans le reportage, c'était l'intervention des gardes d'assaut. La conclusion du reporter enfin est remplacée par les propos de l'ouvrier anarchiste dénonçant l'aberration selon laquelle le gouvernement catalan assaille les travailleurs parce qu'ils travaillent. C'est un moyen de romancer les pensées que Kessel avait eues sur le moment tout en exploitant les potentialités romanesques que la scène contenait.

Le romancier recourt à un deuxième moyen pour intégrer une scène de son reportage à son texte fictionnel. Lorsque la première salve qui retentit sur la place de Catalogne déclenche la fusillade irrationnelle qui va durer toute la nuit, Kessel s'efface du récit et transpose ses impressions en les attribuant au personnage principal de la nouvelle :

Quelque part, dans la vieille ville, mais tout près, crépitait la fusillade.

Je me précipitai vers la fenêtre, me penchai, scrutai fiévreusement la place. Dans le jardin public, une demi-douzaine de formes humaines étaient étendues, immobiles. Je les crus frappées par des balles mais, dès que fut calmée la première rafale, elles se relevèrent. C'étaient des passants attardés et des gardes d'assaut que la surprise avait fait coucher. [...] Et durant toute cette nuit que je passai, debout, contre ma fenêtre, je vis les heures brèves que leur accorda le destin, se dessiner une à une sur la place de Catalogne comme sur un impeccable cadran nocturne³⁰¹.

La première salve les surprit dans ces divertissements et cette négligence. Elle éclata au fond de la vieille ville, sans que l'eût annoncée la moindre menace, le plus léger frémissement. Si imprévue, si proche, elle paralysa les jeunes gens. Seuls, les gardes d'assaut, rompus aux rébellions et aux combats des rues dans une ville où on tirait souvent et vite, s'étaient, en même temps et comme à une manœuvre, aplatis contre le sol.

Alejandro pensa qu'ils étaient touchés, et sortit de son premier saisissement. [...] « Je ne peux pas [être touché]. Je suis en dehors », dit Alejandro avec la plus naïve certitude³⁰².

Plus que les reprises textuelles et les changements qu'elles induisent – « la première rafale » et « la surprise » sont combinées en « La première salve les surprit » –, Kessel transpose ce qu'il a ressenti en appliquant ses pensées à Alejandro à deux reprises : « Je les crus frappés par des balles » devient « Alejandro pensa qu'ils étaient touchés » et « debout, contre ma fenêtre » trouve un écho plus lointain avec « Je suis en dehors ». Si

³⁰¹ Joseph Kessel, « Le cadran nocturne », dans "Les Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 279.

³⁰² Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 75-76.

les formulations divergent, l'esprit est le même : ce n'est plus Kessel qui perçoit les événements et qui les pense, c'est Alejandro. Ce n'est plus le reporter qui est simple témoin derrière sa fenêtre, *en dehors*, c'est son personnage, à la fois présent sur place et comme absent d'une insurrection qui ne le concerne pas. L'absence comparable de Helen Moore assistant distraitemment à l'insurrection depuis le balcon de sa chambre d'hôtel à la fin du récit indique que cet investissement de soi dans ses personnages dépasse le simple changement du foyer de perception car il révèle la conception, déjà étudiée, que le romancier se fait de l'engagement³⁰³.

Quand il raconte la suite des combats, alors que la fusillade fait rage et que la panique gagne les rangs des jeunes insurgés, Kessel utilise un troisième procédé pour recréer la confusion de ce moment dont il a été témoin, tout en étoffant la scène qu'il a vue et entendue :

Soudain, du carrefour où débouchait la promenade de la Grâce, un cri strident monta, un cri qui devait se répéter pendant des heures et des heures, comme une obsession.

« Manos en aire ! » (Haut les mains !)

Il me fallut quelques secondes pour comprendre. Des gens, étonnés sans doute par les salves qui retentissaient partout, refluaient vers la place de Catalogne, centre de la ville, passage naturel, cherchant à regagner leurs demeures. Et ils marchaient tous les bras levés. Quand ils arrivaient devant un piquet de volontaires catalans, l'un de ceux-ci se détachait, posait sur le ventre des suspects (et chacun l'était) le canon de sa carabine ou de son pistolet et les fouillait de la main gauche. Délivrée, la procession continuait sa route, les mains tendues vers le ciel et, le plus souvent, un mouchoir blanc entre les doigts.

Prêtres et femmes n'échappaient pas à cette méfiance³⁰⁴ [...].

[...] un hurlement s'éleva, aussi impérieux qu'affolé :

« Haut les mains ! »

[...] Les arrivants levaient les bras. [...] D'une main, les Somatenes appuyèrent le canon de leurs armes sur les poitrines, sur les ventres qui se dérobaient instinctivement et, de l'autre, tâtèrent les poches. [...] Pour mettre à profit un apaisement qu'ils redoutaient précaire, les passants, les attardés, sortaient en toute hâte des abris de fortune où les avaient cloués la surprise et la crainte, et se précipitaient vers leurs demeures. Presque tous avaient à franchir la place de Catalogne, centre de la ville, passage naturel.

« Haut les mains !

– Haut les mains !

– Haut les mains ! »

Le cri jaillissait sans cesse autour des bosquets, des pelouses et des lampadaires, suraigu, obsédant. [...] Et les femmes aussi devaient marcher les paumes en l'air.

« Haut les mains !

– Haut les mains ! »

Alejandro souhaita qu'une mitrailleuse balayât la place, pour que cessât enfin cet ordre qui lui donnait la nausée, mais il semblait qu'il ne dût jamais connaître de fin³⁰⁵.

³⁰³ Voir ci-dessus « Les auteurs », p. 571-572.

³⁰⁴ Joseph Kessel, « Le cadran nocturne », dans "Les Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 280-281.

³⁰⁵ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 81-83.

Fidèle à sa méthode, Kessel récrit dans la nouvelle des passages du reportage, à la lettre – « la place de Catalogne, centre de la ville, passage naturel » – ou en esprit – « [l'un des volontaires catalans] posait sur le ventre des suspects (et chacun l'était) le canon de sa carabine ou de son pistolet et les fouillait de la main gauche » devient « D'une main, les Somatenes appuyèrent le canon de leurs armes sur les poitrines, sur les ventres qui se dérobaient instinctivement et, de l'autre, tâchèrent les poches ». L'étoffement devient original lorsque le passage est romancé par le jeu sur les discours. La répétition de « Haut les mains ! » au discours direct est propre à rendre la contagion irrationnelle de cet ordre panique et la griserie de ceux qui détiennent le pouvoir de le donner. Quand le reporter privilégiait le discours narrativisé – « un cri strident monta, un cri qui devait se répéter pendant des heures et des heures, comme une obsession » –, le romancier choisit, lui, de faire prévaloir le discours direct et la répétition à six reprises du cri obsédant, bien qu'il l'accompagne de mentions au discours narrativisé, comme « [l]e cri jaillissait sans cesse ». Si l'ordre n'est pas répété dans le texte de l'article, c'est parce que le reporter se contente de narrer les faits, alors que le romancier les recrée, en s'inspirant de la façon dont ils ont eu lieu. Délaissant la couleur locale, il ne reprend pas la mention du cri en espagnol qu'il avait faite dans le reportage, car il ne lui est plus nécessaire de montrer sa disponibilité sensorielle. Plutôt que de donner l'illusion que le cri jaillit dans le texte en langue originale aussi soudainement qu'il avait retenti à ses oreilles, Kessel préfère immerger le lecteur dans la scène qu'il compose en lui faisant subir la répétition de l'ordre qu'il avait lui-même entendu toute une nuit quand il était à Barcelone.

Suivant le script fourni par "Les francs-tireurs de Barcelone", l'écrivain compose *Une Balle perdue* en racontant l'insurrection de manière à lui conférer une dimension dramatique. En créant des personnages qui vivent l'événement dont il a été témoin, il naturalise l'insertion dans la fiction de scènes qu'il a déjà écrites pour *Le Matin* et pour *Marianne*. La réécriture lui permet, en changeant le foyer de perception, d'exploiter les potentialités romanesques du soulèvement dont il n'avait pu nourrir son reportage.

Kessel procède parfois à l'inverse, en récrivant dans un article un passage déjà publié dans un livre en volume. Dans *Les Mains du miracle*, le docteur Kersten est étonné de trouver Himmler accablé de devoir exterminer les Juifs, mais il se méprend sur les causes de l'abattement de son patient, moins consterné d'avoir à perpétrer un génocide que d'avoir déçu Hitler en refusant d'abord d'assumer cette tâche. L'année suivante, alors que Kessel rend compte du procès Eichmann, la scène que lui a contée le masseur lui revient en mémoire au moment de commenter la manière dont le

fonctionnaire nazi ne cesse de se défausser en prétendant n'avoir fait que suivre les ordres qui lui avaient été donnés. Le reportage est donc pour une fois le texte cible et non le texte source :

– [...] le Führer m'a ordonné de liquider tous les Juifs qui sont en notre pouvoir. [...]

– Liquider... que voulez-vous dire par là ? s'écria Kersten.

– Je veux dire, répliqua Himmler, que cette race doit être exterminée entièrement, définitivement.

– Mais vous ne pouvez pas ! cria Kersten. Mais pensez donc à l'horreur que cela représente, aux souffrances sans nom, sans nombre, et à l'opinion que le monde prendra de l'Allemagne.

D'habitude, quand il discutait avec le docteur, Himmler montrait de la vivacité, et même de la passion. Cette fois, son visage resta terne et sa voix neutre.

– La tragédie de la grandeur, dit-il, est d'avoir à fouler des cadavres.

Himmler laissa fléchir son menton sur sa poitrine creuse et demeura silencieux, comme accablé. Kersten dit alors :

– Vous voyez bien : au fond de votre conscience, vous n'approuvez pas cette atrocité. Sinon pourquoi tant de tristesse ?

Himmler se redressa brusquement pour considérer Kersten avec surprise.

– Mais ce n'est pas cela du tout, s'écria-t-il. C'est à cause du Führer. (Il secoua la tête en tous sens, poursuivi par un souvenir intolérable :) Oui, reprit-il, je me suis conduit comme un imbécile. Quand Hitler m'a expliqué ce qu'il voulait de moi, j'ai répondu sans réfléchir, par égoïsme : « Mon Führer, moi et mes S.S., nous sommes prêts à mourir pour vous. Mais je vous prie de ne pas me charger de cette mission. »

La scène qui avait suivi ce propos, Himmler la raconta, en respirant avec difficulté.

Hitler avait été emporté par un de ses accès de rage démente qui lui étaient habituels à la moindre contradiction. Il avait sauté sur Himmler, l'avait saisi au col et avait hurlé : « Tout ce que vous êtes, vous ne l'êtes que par moi. Et maintenant, vous refusez de m'obéir. Vous passez du côté des traîtres. »

Cette colère avait empli Himmler de terreur, mais encore plus de désespoir.

« Mon Führer, avait-il supplié, pardonnez-moi. Je ferai tout, absolument tout ce que vous m'ordonnerez. Et même davantage. Ne dites jamais, jamais, que je fais partie des traîtres. »

Himmler. Himmler, Himmler...

Ce nom était revenu sans cesse depuis le début du procès sur les lèvres d'Eichmann. Il était sa couverture, son bouclier. Himmler ordonnait. Il fallait bien obéir.

Or, Himmler, j'avais vécu, pour ainsi dire, pendant des semaines en sa compagnie. Le Dr Kersten, l'homme aux mains de miracle, qui avait eu à le soigner et qui, grâce au pouvoir qu'il avait pris de la sorte sur le *Reichsführer*, sauva des vies par centaines de milliers, m'en avait fait le portrait le plus détaillé. Et il se trouvait que Himmler lui aussi [...] ne se jugeait pas responsable. Seulement il se référait, lui, à la plus haute instance.

– Pas moi... Hitler. Je n'y suis pour rien. C'est le *Führer*...

Il oubliait seulement – comme le faisait Eichmann pour lui-même – avec quelle énergie, quel zèle, quelle ingéniosité démoniaque et quel enthousiasme, il avait été, de son plein gré, sous sa pleine et seule responsabilité, le pourvoyeur des charniers les plus immenses et terribles de l'histoire.

Et une scène me revint à l'esprit, presque infernale, et qui touchait au cœur même de ce progrès. Elle m'avait été contée par le Dr Kersten.

Un soir, Himmler était rentré déprimé, brisé, hagard, d'un entretien qu'il venait d'avoir avec Hitler. Kersten lui demanda la cause de ce désespoir.

– Le *Führer* m'a ordonné de liquider tous les Juifs qui sont en notre pouvoir, dit Himmler.

– Liquider, qu'entendez-vous par là ? s'écria Kersten.

– J'entends, répliqua Himmler, que cette race doit être exterminée, entièrement, définitivement.

Himmler demeura silencieux, comme accablé. Kersten dit alors :

– Au fond de votre conscience, vous n'approuvez pas cette atrocité. Sinon, pourquoi tant de tristesse ?

Himmler se redressa brusquement et cria : « Mais ce n'est pas cela du tout. Je me suis conduit comme un imbécile. Quand Hitler a fini de parler, j'ai répondu sans réfléchir : "Mon *Führer*, moi et mes SS,

Mais Hitler ne s'était pas calmé. Il avait hurlé encore, trépidant, écumant :

« La guerre sera bientôt finie. Et j'ai donné au monde ma parole qu'à la fin de la guerre, il n'y aurait plus un Juif sur la terre. Il faut aller fort. Il faut aller vite. Et je ne suis plus sûr que vous en êtes capable... »

Quand il eut terminé ce récit, Himmler adressa à Kersten un regard misérable de chien battu.

– Vous comprenez, maintenant ? demanda-t-il.

Kersten comprenait très bien : tout le chagrin de Himmler venait non point de ce qu'il avait des millions de Juifs à détruire, mais de ce que Hitler ne lui faisait plus une entière confiance pour mener à bien cette tâche. Et le docteur pensa avec épouvante au zèle meurtrier que le Reichsführer allait mettre en œuvre pour regagner cette confiance perdue³⁰⁶.

nous sommes prêts à mourir pour vous. Mais je vous prie de ne pas me charger de cette mission. À cause du verdict de l'Histoire.» »

Hitler avait été emporté par un de ces accès de rage déments qui lui étaient habituels à la moindre contradiction. Il avait saisi Himmler au col et lui avait reproché en écumant d'être un traître, un renégat.

Et Himmler avait supplié Hitler de lui pardonner, et il avait juré de faire tout, absolument tout, pour effacer sa faute.

Le Dr Kersten comprit alors que le chagrin de Himmler avait pour cause, non point la charge d'anéantir des millions de Juifs, mais la colère qu'il avait inspirée à Hitler. Et que, pour regagner sa confiance, aucune mesure ne semblerait trop atroce au Seigneur des SS et de la Gestapo³⁰⁷.

Dans le compte rendu du procès, Kessel décrit le rapport de sujétion qui caractérise le fonctionnement de l'appareil d'État nazi et il compare le lien qui unit Eichmann à Himmler d'un part à celui qui lie Himmler à Hitler d'autre part pour montrer que les dignitaires du régime ont refusé d'assumer leurs responsabilités en se déchargeant sur leur supérieur des horreurs qu'ils avaient perpétrées. C'est pour illustrer cette idée qu'il fait allusion à une scène dont il ne précise pas qu'il l'a déjà écrite. En introduisant Kersten comme « l'homme aux mains de miracle », Kessel fait certes une référence quasi explicite au titre de son dernier livre, mais il prend tout de même le soin de présenter le rapport qu'il a entretenu avec le médecin du *Reichsführer* car il sait que tous les lecteurs du journal ne l'ont pas lu. Si la référence aux *Mains du miracle* est à moitié avouée, la réécriture de la scène n'en est pas moins clandestine – pour le lecteur du journal qui a déjà lu ce texte comme pour celui qui en ignore jusqu'à l'existence –, car il est improbable qu'aucun d'eux ait un souvenir assez précis de la scène dans la biographie romancée de Kersten pour détecter la reprise à laquelle se livre ici le reporter.

Seule une confrontation des deux textes permet de remarquer que le souvenir dont Kessel prétend qu'il lui « rev[e]nt à l'esprit » reproduit très exactement l'épisode tel que l'écrivain l'avait raconté dans *Les Mains du miracle*. Les répliques du malade et de son médecin sont presque systématiquement reprises mot pour mot dans l'article et

³⁰⁶ Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 156-157 (Folio, p. 196-198).

³⁰⁷ Joseph Kessel, « Les cendres dans la mer », dans "Le procès Eichmann", op. cit., p. 215-216.

les passages de récit qui les accompagnent à la fin de l'extrait sont eux-mêmes extrêmement fidèles au texte source, que le reporter narrativise l'accès de colère de Hitler en le résumant sans rapporter les propos que Himmler lui faisait tenir ou qu'il répète à la lettre et en esprit la conclusion horrifiée de Kersten.

L'unique modification notable qui intervient dans la réécriture est la dernière raison que donne Himmler à Hitler pour refuser de conduire l'extermination de millions de Juifs : « À cause du verdict de l'histoire ». Cette phrase est capitale en 1961 car elle établit plus fermement le parallèle entre le *Reichsführer* et Eichmann, mais Himmler n'a aucune raison de la prononcer en 1942. À cette époque en effet, le chef des S.S. croit encore certainement que le Reich censé durer mille ans qu'il a contribué à ériger le célébrera pour avoir aidé Hitler à réaliser ses projets meurtriers. C'est pourquoi cette idée de condamnation par la postériorité n'apparaît pas dans *Les Mains du miracle*, sinon suggérée par Kersten, quand le médecin, essayant vainement de fléchir son patient, lui demande de penser « à l'opinion que le monde prendra de l'Allemagne ». Puisque Himmler ne saurait se soucier du verdict de l'histoire, l'ajout de cette phrase dans l'article ne s'explique que parce que Kessel opère un transfert de Himmler à Eichmann qui, lui, comparait devant le tribunal de l'histoire réuni à Jérusalem une quinzaine d'années après la guerre. Jugé par ses victimes et par un monde qui n'a plus aucune complaisance pour la doctrine nazie, l'accusé s'emploie à convaincre qu'il n'est pas responsable du génocide parce qu'il a bien compris que le verdict de l'histoire lui est défavorable. En comparant les deux figures historiques et en faisant dire à Himmler que le jugement de la postériorité lui importait, Kessel bat en brèche la ligne de défense d'Eichmann et il l'accable précisément pour n'avoir pas pris en compte le verdict de l'histoire en refusant d'exécuter les ordres qu'il recevait.

La réécriture cachée de la scène des *Mains du miracle* a donc moins pour objet d'attirer sur cette œuvre l'attention des lecteurs qui suivent le procès Eichmann que de leur montrer l'abjection du personnage qui, comme son supérieur, derrière l'ombre duquel il tente de se réfugier, ainsi que celui-ci l'avait fait avant lui, s'est prêté à l'organisation d'un massacre dont il n'a jamais pensé remettre en cause le bienfondé. Le passage de la scène d'un texte à l'autre a pour effet de fournir un éclairage sur le procès en cours, à la lumière de la façon dont Himmler a agi.

Ce type de passage du même texte d'une œuvre à une autre et d'un genre à un autre contribue à brouiller les frontières génériques³⁰⁸. C'est encore plus net lorsque

³⁰⁸ Voir ci-dessus « Le brouillage générique », p. 84-92.

Kessel reprend un détail de *L'Armée des ombres* et qu'il en fait une scène dans un article qu'il donne au *New York Times* quelques semaines après le Débarquement :

Un abatteur de La Villette a jeté dans la chambre froide un capitaine qui réquisitionnait la viande avec trop d'arrogance³⁰⁹.

Il y avait ce garçon boucher des abattoirs de la Villette. Un jour, un officier allemand était venu réquisitionner toute la viande des chambres frigorifiques.

– Mais qu'est-ce que les Parisiens vont manger pendant une semaine ? demanda le garçon boucher.

– La charogne est assez bonne pour eux, répondit l'officier.

C'était au début de l'occupation. On ne tuait pas encore beaucoup d'Allemands à cette époque. L'officier d'intendance fut l'un des premiers. On le retrouva avec trois autres dans une des chambres froides³¹⁰.

Dépouillée dans le roman, la scène gagne en épaisseur dans l'article, avec notamment l'alternance entre récit et discours. Bien plus, la sécheresse de l'anecdote contée par Gerbier lorsqu'il évoque les premiers actes de Résistance se rapproche d'une brève à classer dans la rubrique des faits divers, tandis que le texte journalistique est plus romanesque, puisqu'il recrée le dialogue qu'auraient pu avoir le boucher et l'officier, ce qui permet de caractériser les personnages : le Français est patriote et l'Allemand méprisable. L'effet de chute, enfin, précipite la fin du récit en paraissant rétablir une forme de justice. Ces deux extraits offrent un bon exemple du fait que, chez Kessel, la frontière entre roman et reportage est constamment franchie, au point de s'effacer, parce que les codes d'un genre passent dans l'autre, quand ce n'est pas une page qui fait le trajet d'un reportage à un roman ou d'un roman à un article.

De tels passages sont plus rares chez Gary, mais ils existent. Le portrait de Malraux qui apparaît dans *La nuit sera calme* est récrit trois ans plus tard dans l'article qui rend hommage à l'écrivain disparu au sein du catalogue de l'exposition organisée à la Chancellerie de l'ordre de la Libération en novembre 1977, repris depuis dans *Ode à l'homme qui fut la France* :

³⁰⁹ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 32.

³¹⁰ Joseph Kessel, « L'autre nuit, j'ai vu Paris », dans *Témoin parmi les hommes*, t. III, *op. cit.*, p. 191-192.

La conversation de Malraux consiste à vous placer à ses côtés sur la rampe de lancement, à bondir aussitôt vingt fois sa hauteur, en effectuant trois doubles sauts et un vol plané par-dessus la charpente dialectique du discours, et à vous attendre à l'autre bout de l'ellipse avec une formule-conclusion éblouissante, appuyée par un regard complice qui vous interdit de ne pas comprendre ou de lui demander par où il est passé pour arriver là³¹¹.

La conversation de Malraux consistait à vous placer à ses côtés, d'égal à égal, sur la rampe de lancement, à bondir aussitôt vingt fois sa propre hauteur en effectuant trois doubles sauts périlleux et un vol plané par-dessus la charpente dialectique du discours, et à vous attendre à l'autre bout de l'ellipse avec une formule-conclusion éblouissante, appuyée par un regard complice qui vous interdisait de ne pas comprendre et de lui demander par où il était passé pour arriver là³¹².

Le texte est sensiblement identique, à quelques détails près, dont le plus important est l'incise « d'égal à égal », que Gary n'ose écrire qu'après la mort de Malraux. Bien que ce portrait paraisse dans deux genres voisins, l'autobiographie et le témoignage, sa réécriture consacre un changement de genre et un changement de sens, puisque l'attention portée aux deux écrivains n'est pas la même d'un texte à l'autre. Dans *La nuit sera calme*, le passage se veut un bref hommage à une figure tutélaire alors que le reste de l'œuvre présente un autoportrait de Gary. Dans le catalogue, à l'inverse, cet extrait clôt une notice entièrement dédiée à Malraux, dans laquelle Gary ne joue qu'un rôle de figurant. Cela peut expliquer aussi que, pour ne pas disparaître totalement de son texte, Gary ait précisé que Malraux le traitait en égal dans la conversation.

Chez Kessel comme chez Gary, la réécriture fait passer un texte d'un genre à un autre et elle produit parfois un changement de sens. C'est également ce qui arrive dans l'œuvre de Malraux, mais les reprises sont autrement plus volumineuses chez lui, car l'antimémorialiste insère de longues scènes de romans dans *Le Miroir des limbes* sans en signaler toujours précisément l'origine. Les passages des *Noyers de l'Altenburg* réécrits dans *Antimémoires* et dans *Lazare*, pour s'en tenir à eux, représentent une soixantaine de pages sur les six cents que comptent ces deux œuvres dans l'édition de la Pléiade³¹³. Si Malraux signale parfois l'emprunt qu'il fait et son origine, comme dans l'ouverture d'*Antimémoires* ou de *Lazare*, il n'indique pas toujours les remplois – d'autant plus difficiles à identifier en 1967 que *Les Noyers de l'Altenburg* n'a pas été

³¹¹ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 186.

³¹² Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », op. cit., p. 97.

³¹³ Les remplois des *Noyers de l'Altenburg* se concentrent principalement dans trois passages du *Miroir des limbes* : le chapitre augural d'*Antimémoires* (op. cit., p. 17-37) mêle des reprises du chapitre 1 de la première partie et des trois chapitres de la deuxième partie du roman (*Les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 631-636 et 656-694) ; le deuxième chapitre de la troisième partie d'*Antimémoires* (op. cit., p. 219-240) reprend l'épisode de la fosse à char raconté dans l'épilogue du roman (*Les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 745-767) ; et l'incipit de *Lazare* (op. cit., p. 789-817) réécrit la scène de l'attaque aux gaz sur la Vistule qui occupe les trois chapitres de la troisième partie des *Noyers* (op. cit., p. 701-744).

réédité depuis sa première parution en France en 1948 –, ce qui implique que le changement de sens induit par la reprise cachée passe alors inaperçu.

Dans le prologue d'*Antimémoires*, Malraux écrit nettement qu'il reprend « telles scènes autrefois transformées en fiction », avant de préciser que le suicide sur lequel va s'ouvrir le premier chapitre « est transpos[é] des *Noyers de l'Altenburg* », qu'il présente comme le « début d'un roman dont la Gestapo a détruit trop de pages pour [qu'il] les récrive »³¹⁴. Il rattache donc explicitement l'ouverture du massif antimémorial à ce roman que peu de lecteurs ont pu lire : « Ce suicide est celui de mon père, ce grand-père est le mien, transfiguré sans doute par le folklore familial³¹⁵ ». Dans ce cas, le changement de genre et le changement de sens qui résultent de la réécriture d'une scène de roman d'inspiration autobiographique sont clairs, même si la comparaison avec le passage récrit est rendue presque impossible par le caractère confidentiel des *Noyers* au moment de la parution d'*Antimémoires*. De même au début de *Lazare*, si l'antimémorialiste prévient le lecteur qu'il a « repris, dans *Les Noyers de l'Altenburg* écrits il y a trente ans, l'un des événements imprévisibles et bouleversants [...] qui semblent les crises de folie de l'Histoire : la première attaque allemande par les gaz à Bolgako, sur la Vistule, en 1916³¹⁶ », épisode immédiatement raconté dans les pages suivantes, le lecteur ne peut évaluer dans quelle mesure cette réécriture est fidèle au texte original, faute de pouvoir lire aisément les deux scènes en parallèle. Dans ces deux exemples, le fait d'apprendre l'origine de la scène reprise ne permet pas pour autant de connaître ladite scène, ce qui fait que le texte source est bien clandestin dans le texte cible. Le lecteur n'est donc finalement pas plus avancé que lorsque la réécriture n'est pas signalée, comme c'est le cas de la scène de la fosse à char, car avoir conscience qu'un texte est passé d'une œuvre à une autre ne renseigne ni sur les bornes de l'extrait repris ni sur le type d'intervention auquel l'auteur s'est livré au moment de la réécriture. Qu'il sache que telle scène est issue d'un roman antérieur ou qu'il l'ignore, le lecteur n'a aucun moyen de mesurer les modifications apportées lors de la réécriture s'il ne peut avoir accès au texte original.

En se fondant uniquement sur la version de l'épisode de la fosse à char donnée dans *Antimémoires*, impossible en effet de remarquer que la scène, légèrement écourtée et racontée désormais au passé, au lieu du présent employé dans le roman, a été reprise avec fort peu de changements. Impossible surtout de percevoir le changement de sens radical produit par le transfert de la scène du régime romanesque au régime

³¹⁴ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 13.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ André Malraux, *Lazare*, op. cit., p. 787. Cette attaque eut lieu en réalité en 1915.

autobiographique car, bien que Malraux ait pris soin d'expliciter son titre en précisant que son livre « répond à une question que les Mémoires ne posent pas, et ne répond pas à celles qu'ils posent³¹⁷ », le public est tenté d'attribuer à l'auteur les épisodes que celui-ci raconte à la première personne, comme dans les mémoires traditionnels. Or le *je* employé dans la scène de la fosse à char ne désigne pas la même personne dans *Les Noyers de l'Altenburg*, où c'est le fils de Vincent Berger, narrateur du roman, qui s'exprime, et dans *Antimémoires*, où le lecteur, qui ne peut repérer l'emprunt, pense que c'est Malraux qui assume le récit en son nom propre. Bien que le texte soit presque identique dans les deux œuvres, la confusion volontairement produite influence la réception de l'épisode, comme cela apparaît clairement dès le début de la scène, au moment où le char tombe dans la fosse :

Tout à coup, nous glissons paniquement sur un sol élastique, ce n'est pas vrai qu'on revoie sa vie à l'instant de mourir !

Au-dessous de moi, quelqu'un hurle, Bonneau ? Léonard tient mes jambes à pleins bras, crie :

« Pradé ! Pradé ! » Je l'entends à travers mes cuisses, et ses hurlements sont minces, aigus comme des cris d'oiseaux dans le silence de cataclysme qui s'est engouffré dès que Pradé, sentant la chute, a bloqué ses freins.

La fosse.

Je hurle aussi. La reprise du moteur couvre toute voix.

Pradé pousse en avant le char oblique.

« En arrière ! En arrière ! »

Je tire de toutes mes forces sur la ficelle droite : elle est cassée. Les obus qui ne tombaient que de temps à autre, ce sont ceux qui faisaient sauter les fosses repérées. La terre retentit du bruit des chars libres qui, tout autour de notre mort, passent³¹⁸ ...

Tout à coup, nous glissâmes paniquement, aspirés par la terre.

Ce n'est pas vrai qu'on revoie sa vie à l'instant de mourir !

Au-dessous de moi, quelqu'un hurla : « Bonneau ? » Léonard, tenant mes jambes à pleins bras, cria :

« Pradé ! Pradé ! »

J'entendais, à travers mes cuisses, ses hurlements aigus comme des cris d'oiseaux dans le silence de cataclysme qui s'était engouffré dès que Pradé, sentant la chute, avait bloqué ses freins.

La fosse !

La reprise du moteur couvrait toute voix.

Pradé poussait en avant le char oblique.

« En arrière ! En arrière ! »

Je tirai de toutes mes forces la ficelle droite : elle cassa. Les obus que j'avais vus tomber de temps à autre, c'étaient ceux qui faisaient sauter les fosses repérées. La terre retentissait du bruit des chars libres qui, tout autour de notre mort, passaient³¹⁹ ...

Outre le changement de temps verbal déjà évoqué, l'épisode fait l'objet de quelques modifications apparemment anodines qui ne sont cependant pas sans importance. La réaction de terreur du fils de Vincent Berger – « Je hurle aussi » – est supprimée dans le texte antimémorial. C'est ainsi le seul moment où Malraux se distingue de son modèle.

³¹⁷ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 16.

³¹⁸ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 757. L'épilogue entier est imprimé en italiques.

³¹⁹ André Malraux, *Antimémoires*, op. cit., p. 231.

Les autres changements accentuent tous la part de subjectivité sensible dans le récit. C'est le cas au moment où sont ajoutés un saut de ligne quand le char tombe dans la fosse et un point d'exclamation lorsque celle-ci est nommée. Ces modifications typographiques qui mettent en valeur deux tournures exclamatives contribuent alors à dramatiser l'épisode. La subjectivité est également renforcée lorsque la relative « Les obus qui [...] tombaient » est remplacée par « Les obus que j'avais vus tomber », où l'apparition de la première personne met en valeur l'acuité sensorielle du narrateur et la menace qui le guette. Par ces menus changements, Malraux fait passer ce récit pour un témoignage portant sur un événement historique vécu.

Il ne s'agit cependant pas d'une manipulation visant à tromper le lecteur. Comme l'explique Jean-Louis Jeannelle, soucieux de lever un malentendu, la réécriture vise moins à brouiller la frontière entre fiction et réalité qu'à « renouveler l'écriture mémoriale en y introduisant des éléments de fiction qui cohabitent ainsi, sans se confondre la plupart du temps, avec le récit factuel³²⁰ ». La confusion produite par la reprise du *je* utilisé dans un roman n'est ni un signe de mythomanie ni la preuve que Malraux a anticipé l'autofiction, comme on l'a écrit³²¹. La révolution poétique à laquelle il se livre en reprenant des passages de romans parfois « clairement indiqués[s] comme fictionnel[s]³²² » dans *Antimémoires* doit être lue comme un moyen de réinventer le genre des mémoires, ainsi que l'affirme l'auteur dans le prologue de l'œuvre quand il explique à la fois son projet et le titre qu'il lui a donné. Pour Jeannelle, Malraux « accol[e] [sans les] confondre, récit mémorial et scènes de fiction [pour] se démarquer du modèle traditionnel des Mémoires », dans lequel les écrivains n'évoquent leurs œuvres antérieures « que de manière indirecte »³²³, en racontant leur genèse ou en commentant leur réception. En refusant de livrer ce type de « commentaire différé », l'antimémorialiste cherche au contraire à « poursuivre l'écriture de ces romans autrefois mis à l'écart [*Le Temps du mépris*, *Les Noyers de l'Altenburg*] ou restés inachevés [*Le Règne du Malin*], comme s'il s'agissait de leur donner une nouvelle existence », de sorte qu'il peut « redéployer les possibles de textes antérieurs en les situant de plain-pied avec le récit mémorial »³²⁴. L'ambition de Malraux n'est donc pas de faire croire

³²⁰ Jean-Louis Jeannelle, « Les *Antimémoires* : exemplarité de soi et in-exemplarité générique », dans Emmanuel Bouju et al. (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 328.

³²¹ Voir notamment Jacques Lecarme, « *Antimémoires* ou autofiction ? » dans Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Modernité du Miroir des limbes*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 87-102.

³²² Jean-Louis Jeannelle, « Les *Antimémoires* : exemplarité de soi et in-exemplarité générique », art. cit., p. 328.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

qu'il a vécu tous les épisodes qu'il raconte, mais d'entrelacer le texte antimémorial et les scènes romanesques afin de mettre sur le même plan les deux régimes narratifs.

Il n'en demeure pas moins que la confusion entre le fictionnel et le factuel est nécessairement induite par ce mode d'écriture, à cause du caractère confidentiel des œuvres dont les passages sont réécrits et parce que les remplois ne sont pas toujours signalés, comme Jeannelle en convient lui-même, quand il précise que les deux régimes narratifs ne se confondent pas « la plupart du temps ». Le lecteur a beau comprendre le principe de faire cohabiter des pages de registres différents, le texte d'*Antimémoires* ne lui donne pas les moyens de repérer où et comment s'opère cette concomitance. Par conséquent, prendre acte de la méthode de composition employée par Malraux est tout à fait compatible avec le fait que l'auteur du *Miroir des limbes* écrive en maquisard, dans la mesure où il ne révèle pas comment il a procédé pour y intégrer les scènes-clés des *Noyers de l'Altenburg*. La présence de ces épisodes historiques dans le massif mémorial tient, comme chez Kessel, au souci poétique du créateur, qui entend bénéficier de la réécriture pour inventer une œuvre ou pour renouveler un genre. Il est logique à ce titre que les écrivains ne s'encombrent pas des considérations philologiques qui sont celles des chercheurs et qu'ils ne dévoilent pas explicitement la manière dont ils ont procédé, car cela aurait pour effet d'alourdir leur œuvre ou de détourner le lecteur de son intérêt esthétique. C'est pourquoi seule une lecture érudite peut permettre de cerner les remplois et de les interpréter.

C'est encore plus vrai lorsque ceux-ci proviennent d'œuvres inédites ou inachevées, comme cela arrive aussi bien chez Malraux que chez Gary. Il a déjà été question de la scène de « Non » réécrite dans *Lazare*³²⁵ et des nombreux passages du *Règne du malin* repris dans *Antimémoires*³²⁶, dont le scénario de Clappique est le seul vestige aujourd'hui³²⁷, mais pas encore de la scène d'*Éducation européenne* empruntée au *Vin des morts*, premier roman d'un écrivain débutant appelé Roman Kacew, écrit et remanié entre 1933 et 1939, publié en 2014, dont on retrouve des bribes dans l'œuvre de Gary aussi bien que dans celle d'AJar³²⁸.

³²⁵ Voir ci-dessus « Les autres textes factuels », p. 125, et « La folie », p. 526-527.

³²⁶ Voir ci-dessus « L'art du recyclage », p. 82.

³²⁷ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 303-314.

³²⁸ Dans la présentation du roman dont il a établi l'édition, Philippe Brenot analyse les scènes et les motifs du *Vin des morts* également réécrits dans *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *Vie et mort d'Émile Ajar* (Romain Gary, *Le Vin des morts*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2014, p. 30-39). Dans un article ultérieur, Brenot indique une dernière réécriture dans *La Danse de Gengis Cohn*, que lui a signalée Jean-François Hangouët (« La place du *Vin des morts* dans la vie et l'œuvre de Romain Gary », *Romain Gary, une voix dans le siècle*, *op. cit.*, p. 212-213).

Dans la nouvelle enchâssée d'*Éducation européenne* écrite par Dobranski et intitulée « Les Environs de Stalingrad », deux corbeaux russes observent les cadavres de soldats allemands entraîner leur chef encore vivant dans les eaux de la Volga. Ils sont alors rejoints par un corbeau allemand qui, après avoir servi à la cour de Russie, est devenu le favori du Führer. Karl Karlovitch raconte à ses compères comment il a pleuré sur le sort de la Russie en compagnie des plus grands chefs nazis et comment, à sa suite, ceux-ci ont dû fuir Berlin bombardé. Or il se trouve que cette scène fantaisiste de quatre pages provient du *Vin des morts*, où elle en occupe cinq. Là, l'Oberleutnant Bonzo qui vient de rejoindre le héros du roman dans le monde des morts, raconte comment il a pleuré sur le sort de la France en compagnie de l'état-major du Kaiser et comment, à sa suite, les dirigeants ont dû fuir Berlin bombardé. Les deux scènes, dont voici la fin, sont très semblables :

Quatre ans après... quel spectacle, mein Gott ! Quel souvenir ! Berlin en sang ! La foule gronde ! La révolution délire ! Tout tremble, tout chancelle, tout meurt ! Le palais est assiégé, le Kaiser est en danger et l'état-major aussi... Tout tremble, tout chancelle, tout meurt ! Mais qui protège l'Empereur ? Oui, qui protège l'état-major ? Moi ! Moi ! Moi ! Bonzo Von Blitz-Ableiter ! Au garde-à-vous ! Le sabre dans une main ! Le pistolet dans l'autre ! Et soudain... ach ! Que vois-je ? La porte du cabinet de sa Majesté s'ouvre largement et – mein Gott ! Quel spectacle ! Quel souvenir ! – Sa Majesté sort ! et derrière sa Majesté, Von Ludendorff, Von Katzen-Jammer sort ! et derrière Von Katzen-Jammer, Von Moltke sort ! « Brave Bonzo ! me crient-ils en chœur. Sauve-nous ! Sauve l'Empereur ! » Et que fais-je, moi, moi, der Oberleutnant Bonzo Von Blitz-Ableiter ? Je mets genou à terre et – le sabre dans une main ! le pistolet dans l'autre ! – je crie d'une voix pleine de larmes : « Majesté ! Für meinen Kaiser und Hohenzollern, Kämpfen und sterben ! Combattre et mourir ! Dreimal hoch ! » Je dis ça et bang ! je saute par la fenêtre ! Et alors bang ! Sa Majesté saute par la fenêtre et derrière sa Majesté, bang ! Von Ludendorff, bang ! Von Moltke et Von Katzen-Jammer sautent par la fenêtre ! Bang ! Tout l'état-major saute par la fenêtre ! J'avais sauvé l'Empereur ! J'avais sauvé l'état-major ! [...] Nous sommes dans la cour du palais, des obus éclatent, des avions vrombissent ! Tout tremble, tout chancelle, tout meurt ! Et alors, que fais-je, moi, moi,

Quel drame, quel souvenir... Berlin est bombardé, je suis bombardé... Le Führer, le Führer est bombardé ! Mais je reste là, devant sa porte, fidèle jusqu'au bout, corbeau allemand jusqu'à la dernière plume ! Et soudain, *ach !* que vois-je ? La porte s'ouvre d'un seul coup et le Führer – pâle, mais résolu ! – se précipite, et derrière le Führer, Goering se précipite, et derrière Goering, Goebbels se précipite, et derrière Goebbels, le général von Katzen-Jammer se précipite ! Tous pâles, mais résolus !

« – Karl, corbeau allemand, hurlent-ils. Il y a une bombe à retardement dans la cheminée ! Fais quelque chose ! Sauve le Führer, Karl. »

« – Et alors, que fais-je, moi, Karl, corbeau allemand ? Je mets genou à terre, et, d'une voix pleine de larmes, je dis :

« – *Ach !* pour le Führer. Vivre et mourir ! »

« Ayant dit, proutt ! je saute par la fenêtre. Et alors, proutt ! le Führer saute par la fenêtre, et derrière le Führer, proutt ! Goering saute par la fenêtre, et, derrière Goering, proutt, proutt ! Goebbels et von Katzen-Jammer sautent par la fenêtre ! Tous pâles, mais résolus ! Nous voilà dans la rue. Les bombes pleuvent, comme ça, comme ça... »

Karl Karlovitch lâche une étonnante succession de crottes.

– Et alors, que fais-je, moi, Karl, corbeau allemand ? Je mets genou à terre et, d'une voix pleine de larmes, je dis : « Pour mon

Bonzo Von Blitz-Ableiter ? Je mets genou à terre et – le sabre dans une main ! le pistolet dans l'autre ! – je m'écrie d'une voix pleine de larmes : « Que sa Majesté s'élançe ! Que sa Majesté se précipite ! Je la protégerai, je protégerai sa retraite ! Jusqu'au dernier souffle ! Jusqu'à la dernière goutte de sang ! Für meinen Kaiser und hohenzollern, kämpfen und sterben ! Combattre et mourir ! Hoch ! » Je dis ça et tac ! tac ! tac ! Je me mets à courir ! « Brave Bonzo ! Noble ami ! » hurle sa Majesté et tac ! tac ! tac ! Elle se met à courir ! « Brave Bonzo ! Dieu le bénisse ! » hurle Von Ludendorff et tac ! tac ! tac ! il se met à courir ! « Brave Bonzo ! Fier chevalier ! » hurlent Von Moltke et Von Katzen-Jammer et tac ! tac ! tac ! ils se mettent à courir³²⁹ !

Führer – vivre et mourir ! »

« Ayant dit, prroutt, prroutt, prroutt ! je me mets à courir. Pâle, mais résolu !

« – Bravo, Karl, noble cœur ! dit le Führer, et, prroutt ! il se met à courir.

« – Brave Karl, Dieu te bénisse ! dit Goering, et, prroutt ! il se met à courir.

« – Brave Karl, fier chevalier ! disent Goebbels et von Katzen-Jammer, et, prroutt, prroutt ! ils se mettent à courir³³⁰.

Gary conserve la structure de la scène, fondée sur le comique de répétition : comme Bonzo, Karl sauve son souverain d'une première attaque en sautant par la fenêtre avec tout l'état-major à sa suite, et, comme lui, il mène la fuite de ces personnages qui ont perdu toute noblesse. La lettre du texte elle-même est marquée par les répétitions de groupes ternaires ou quaternaires : « Tout tremble, tout chancelle, tout meurt ! », « Et alors bang ! Sa Majesté saute par la fenêtre et derrière sa Majesté, bang ! Von Ludendorff, bang ! Von Moltke et Von Katzen-Jammer sautent par la fenêtre ! », dans *Le Vin des morts* ; « Et alors, prroutt ! le Führer saute par la fenêtre, et derrière le Führer, prroutt ! Goering saute par la fenêtre, et, derrière Goering, prroutt, prroutt ! Goebbels et von Katzen-Jammer sautent par la fenêtre ! », dans *Éducation européenne*. Aux onomatopées, aux noms propres et à quelques autres détails près, la toute fin du passage est semblable dans les deux romans avec le triple remerciement des dignitaires du régime adressé à leur sauveur. Ce comique de répétition est accompagné par des effets grotesques, la substitution du corbeau Karl au soldat Bonzo et la création de noms composés ridicules. Dans *Éducation européenne*, Gary a choisi de conserver l'emphatique révérence sacrificielle de Bonzo mettant un genou à terre pour marquer son allégeance à son souverain mais, appliquée au corbeau, elle est absurde et met en valeur le décalage outrancier entre le personnage et la situation. Dans *Le Vin des morts*, les deux personnages inventés sont affublés de noms composés saugrenus qui montrent le goût précoce de Gary pour le jeu sur les langues en matière d'onomastique. Le patronyme de Bonzo von Blitz-Ableiter peut être traduit par « détourné d'éclair » et

³²⁹ Romain Gary, *Le Vin des morts*, op. cit., p. 71-73.

³³⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 240-241.

celui de von Katzen-Jammer, par « lamentations de chat ». Ces parodies de personnages dévaluent les personnages historiques avec lesquels ils évoluent. L'objectif affiché par le romancier, dans les deux cas, est de se moquer de l'ennemi allemand et de le réduire à l'impuissance et à la défaite humiliante.

C'est la raison pour laquelle Gary reprend la scène du *Vin des morts* dans *Éducation européenne* en opérant une transposition de la Première à la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'il sait que la France a vaincu l'Allemagne quand il écrit le premier roman, il ignore encore l'issue du conflit dans lequel il est engagé quand il compose le second, ce qu'atteste la seule modification importante entre les deux textes : la disparition de l'indication temporelle « Quatre ans après » entre la scène de déploration et la scène de bombardement. Quand il écrit *Éducation européenne*, Gary ne peut qu'espérer, sans certitude aucune, que cette guerre aura la même issue favorable pour la France que la précédente, notamment parce que la Russie, qui enraye l'avancée allemande, a les moyens d'en inverser le cours. La bataille de Stalingrad, qui fait l'objet de la nouvelle enchâssée, sert de cadre à la réécriture de la scène. Non seulement la Russie y a remplacé la France, mais tous les personnages historiques officiant pendant la Seconde Guerre mondiale ont pris la place de leurs *alter ego* de la Première : le Führer s'est substitué au Kaiser, Goering à von Ludendorff et Goebbels à von Moltke. Quand on connaît le dénouement de la Seconde Guerre mondiale et les deux versions de ce texte, le parallèle entre les deux scènes est parfait puisque les nazis ont été vaincus comme les aristocrates prussiens l'avaient été avant eux. Cette lecture n'est cependant possible que depuis la publication du *Vin des morts* en 2014. Jusqu'à cette date, la réécriture de la scène était absolument insoupçonnable. Ce n'était donc pas seulement le fait qu'elle reposait sur la reprise d'un texte inédit qui était clandestin, c'était aussi l'idée que Gary associait le sort de la Seconde Guerre mondiale à celui de la Première. À ce titre, la version réécrite dans *Éducation européenne* a un caractère à la fois rétrospectif et prospectif, au sens où elle envisage l'issue de l'événement historique en cours à la lumière d'un précédent similaire.

C'est le signe que pour Gary, comme pour Kessel et pour Malraux, un même événement et un même texte peuvent voyager dans le temps et dans l'espace, au gré des convulsions de l'histoire et des péripéties éditoriales. Non contents de s'affranchir des frontières matérielles séparant les livres lorsqu'ils transfèrent des détails, des scènes entières ou des personnages d'une œuvre à une autre, les trois écrivains intègrent en effet des œuvres entières pourtant conçues comme autonomes à des ensembles plus

vastes. Dans ce cas, la réécriture n'est plus partielle, par petites ou par grosses coupures, mais totale : c'est par valises entières que les textes transitent alors.

3.3. *Faire passer des valises entières*

Dans la mesure où une partie du chapitre suivant portera sur l'analyse des changements de genre et de sens induits, entre autres, par le transfert intégral, dans un ensemble plus vaste, d'œuvres déjà parues³³¹, il s'agit seulement ici de dresser succinctement la typologie de ces franchissements.

La pratique garyenne sera elle aussi évoquée dans le chapitre suivant³³² car elle diffère de celle de Kessel et de Malraux. Alors que ses aînés recueillent des textes existants pour créer une œuvre nouvelle, en leur adjoignant ou non des textes inédits, Gary néglige ces transferts et procède plutôt à des modifications de ses romans au moment de leur révision en vue de la constitution d'une édition définitive ou à l'occasion de leur traduction du français à l'anglais ou de l'anglais au français. En 1962, il a bien recueilli des nouvelles initialement parues dans la presse sous le titre *Gloire à nos illustres pionniers*, mais ce recueil, devenu *Les oiseaux vont mourir au Pérou* lors de sa parution en Folio en 1975, n'est pas constitué de nouvelles précédemment publiées en volume³³³. Quant au recueil d'articles consacrés à de Gaulle intitulé *Ode à l'homme qui fut la France*, il est lui aussi à exclure puisqu'il n'a pas été constitué par Gary lui-même, mais, de manière posthume, par ses éditeurs, dont l'un, Paul Audi, a même traduit les articles écrits en anglais qui avaient paru dans *Life Magazine*.

Chez Kessel, la republication de textes autonomes au sein d'un recueil est fréquente, qu'il s'agisse de nouvelles publiées isolément en volume ou de reportages ayant fait l'objet de livraisons quotidiennes dans la presse avant d'être rassemblés en volume³³⁴. Pour s'en tenir au corpus, c'est ce qui arrive aux deux nouvelles et aux deux reportages retenus, même si ces deux derniers n'ont pas connu de sortie en librairie.

³³¹ Voir ci-dessous « Sur-imprimer », p. 737-748.

³³² Voir ci-dessous « Supprimer », p. 705-709, « Ajouter », p. 725-737, et « Sur-imprimer », p. 746.

³³³ Onze nouvelles ont été reprises dans le recueil, qui en compte seize, après avoir paru dans la presse : « Noblesse et grandeur » (parue sous le titre « Grandeur nature », dans *La France libre*, n° 47, vol. VIII, septembre 1944, p. 356-359), « Tout va bien sur le Kilimandjaro » (*Cadran*, n° 12, mai 1945, p. 22), « Citoyen Pigeon » (*Cadran*, n° 18, août 1945, p. 30-31), « Une page d'histoire » (*La France libre*, n° 61, vol. XI, décembre 1945, p. 44-48), « Les habitants de la Terre » (*La Revue de Paris*, janvier 1951, p. 121-128), « Le Luth » (parue sous le titre « Ainsi s'achève une journée de soleil », dans *La Table ronde*, n° 78, juin 1954, p. 75-92), « Je parle de l'héroïsme » (parue sous le titre « Je rencontre un barracuda », dans *Elle*, le 23 avril 1954, p. 72, 73 et 90), « J'ai soif d'innocence » (parue sous le titre « Je découvre des Gauguin en vrac », dans *Elle*, le 30 avril 1956, p. 76-77 et 89), « Le mur, simple conte de Noël » (parue sous le titre « Le mur », dans *Preuves*, n° 84, février 1958, p. 36-38), « Un humaniste » (parue sous le titre « Les belles natures », dans *Preuves, ibid.*, p. 38-41), « La plus vieille histoire du monde » (*Preuves*, n° 133, mars 1962, p. 30-34).

³³⁴ Voir ci-dessus « L'art du recyclage », p. 79.

Avant d'être réunies par Plon sous le titre *Pour l'honneur* en 1964, *Une Balle perdue* et *Les Maudru* avaient paru séparément, la première aux Éditions de France en 1935, la seconde chez Julliard en 1945. De même, avant de figurer dans l'anthologie de reportages intitulée *Témoin parmi les hommes*, "Les francs-tireurs de Barcelone" et "L'avertissement inutile" avaient eu une existence propre. Le premier, paru dans *Le Matin* et dans *Marianne* en octobre et en novembre 1934, fut repris dans le deuxième volume du recueil, « Les jours de l'aventure (1930-1936) », en 1956. À la même date, le second, initialement publié sous le titre "La guerre est à côté", en novembre et en décembre 1938 dans *Paris-Soir*, reparut dans le troisième volume, intitulé « L'heure des châtiments (1938-1945) ». À chaque fois, les textes réédités étaient accompagnés d'une préface, dont les enjeux feront l'objet d'une analyse détaillée dans le chapitre suivant³³⁵.

Chez Malraux, les reprises intégrales sont de deux ordres. D'une part, les six discours qu'il a prononcés en diverses occasions entre 1958 et 1964 sont recueillis en 1971 dans un volume destiné à la lecture et non plus à l'écoute, *Oraisons funèbres*. D'autre part, ce recueil, augmenté de deux discours plus tardifs, est lui-même placé en appendice au *Miroir des limbes*, collection d'œuvres que le public a déjà pu lire et qui sont associées, retravaillées, en 1976. La première partie est formée par *Antimémoires*, initialement paru en 1967, et la seconde partie, intitulée *La Corde et les Souris*, rassemble trois chapitres d'*Hôtes de passage*, publiés en 1975 – dont le premier avait paru sous le titre *Roi, je t'attends à Babylone...*, en 1973 –, *Les chênes qu'on abat...*, paru en 1971 et réédité en 1974, *La Tête d'obsidienne*, paru en 1974, et *Lazare*, publié en 1974.

Contrairement aux reprises de détails et de scènes, ces réécritures massives sont plus aisément décelables par le public, du fait de leur volume, qu'elles soient signalées par une préface en amont du recueil ou qu'elles surviennent quelques années seulement après la parution initiale des textes repris. Il n'en demeure pas moins que les bornes des passages transposés d'une œuvre à l'autre ne sont pas indiquées, pas plus que les nombreuses modifications apportées par les auteurs de la première à la seconde version. La clandestinité reste donc de mise.

Elle se caractérise ici par une forme de dissimulation, dans la mesure où, pas plus que les modèles et les fantômes qu'ils disséminent dans leurs œuvres, les trois auteurs ne mettent explicitement en lumière les textes qu'ils font voyager secrètement au sein du corpus. Mais Kessel, Malraux et Gary ne se contentent pas de cacher des clandestins au sein de la narration. Ils recourent également à des moyens qui maquillent

³³⁵ Voir ci-dessous « Sur-imprimer », p. 740-748.

d'une manière ou d'une autre l'écriture, ce qui rend la narration elle-même clandestine. Que le trompe-l'œil réside dans l'ostentation de procédés déceptifs ou qu'il consiste à modifier la lettre des textes présentés au public, l'écriture de l'histoire emprunte aux méthodes du maquisard pour raconter les événements en contrebande, transformant les écrivains en faussaires, non pas au sens où ils falsifieraient les faits – Kessel, Malraux et Gary n'ont rien de négationnistes ! –, mais en ce que, comme les faux-monnayeurs, ils fabriquent un récit en jouant sur les apparences qu'ils lui donnent.

CHAPITRE 2 : LA NARRATION CLANDESTINE

« [...] un texte peut toujours en cacher un autre¹ [...]. »
(Gérard Genette)

Lorsque Kessel, Malraux et Gary font coïncider ce qu'ils racontent et la manière dont ils le racontent, lorsqu'ils rejouent dans l'écriture le geste résistant, tous trois écrivent l'histoire en maquisards. Pour ce faire, ils recourent à des procédés – ellipses, fausses pistes, récit à double entente, récit à chute – qui leur permettent de crypter le récit en multipliant les textes possibles. La notion de texte possible telle que Michel Charles l'a définie² et telle que Pierre Bayard la mobilise quand il analyse l'un des romans les plus célèbres d'Agatha Christie³ a plusieurs acceptions. Elle désigne d'abord le fait que tout lecteur anticipe en permanence la suite de ce qu'il est en train de lire à la faveur d'hypothèses que sa lecture infirme ou confirme. Elle renvoie ensuite au texte construit par le commentaire critique au cours d'une lecture savante. Elle implique enfin que tout lecteur a conscience que le texte qu'il lit aurait pu être différent. La façon dont Kessel, Malraux et Gary écrivent l'histoire invite à considérer le premier et le dernier de ces trois sens : ils font imaginer d'une part des textes possibles en fondant certains passages sur une narration déceptive ; ils reprennent d'autre part la structure ou le contenu de certaines œuvres à l'occasion de rééditions ou de mises en recueil en composant un palimpseste de possibles narratifs qu'il revient au chercheur d'étudier.

Dans les deux cas, le lecteur ne peut accéder aux sens successivement donnés aux textes qu'au terme d'une relecture qui lui aura révélé ce que recelait l'écriture à double entente et ce que la recomposition apporte à des œuvres qui avaient d'abord paru sous un autre aspect. L'analyse de ces deux formes de cryptage littéraire montre que les textes possibles peuvent se succéder mais qu'il arrive aussi qu'ils se juxtaposent, de sorte que le texte qu'un lecteur a sous les yeux peut toujours en cacher un autre, celui que l'auteur lui réserve après l'avoir induit en erreur ou celui qu'il ensevelit sous une couche de texte nouveau pour lui donner un nouveau sens.

Kessel, Malraux et Gary dissimulent un texte sous un autre lorsqu'ils entretiennent une fausse piste pour tromper le lecteur afin de ménager une chute surprenante – la narration est alors piégée car le récit ne dit finalement pas ce qu'il paraissait raconter –, ou lorsqu'ils déjouent les attentes du public en refusant d'écrire le

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, quatrième de couverture.

² Voir Michel Charles, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique*, n° 164, novembre 2010, p. 387-417. Voir aussi *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.

³ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

récit qu'ils annoncent – dans ces conditions, la narration est sabotée puisque le lecteur est face au texte absent de l'événement qu'il avait redouté. Dans un cas comme dans l'autre pourtant, cette façon de conduire le récit permet de proposer une lecture indirecte de l'événement. Les trois auteurs opèrent également des modifications dans les œuvres qu'ils rééditent sans jamais les signaler, ce qui infléchit le sens donné à l'événement. Le récit qui en est fait est alors écrit à l'encre sympathique : les extraits isolés dans la presse à l'occasion d'une prépublication, les passages ajoutés ou supprimés et les effets de surimpression produits par la mise en recueil de textes déjà parus donnent en effet une certaine vision de l'histoire sur le temps long, mais sans permettre au lecteur de mesurer l'évolution du regard porté sur les faits, puisque la version originale et les corrections opérées en contrebande dans ces rééditions palimpsestes sont cachées au sein du texte donné au public. Chaque fois la narration est clandestine, puisque le lecteur ne peut savoir qu'après coup – comme il peut ne jamais le savoir – ce que le texte charriait.

1. Piéger la narration

S'ils recourent à des procédés littéraires assez communs pour ménager la surprise ou pour jouer sur les attentes du lecteur, Kessel, Malraux et Gary mettent ces moyens d'écriture au service du récit historique afin que la manière de raconter l'événement coïncide avec l'événement lui-même. Alors que les conflits dont ils rendent compte impliquent tout à la fois d'agir secrètement, de faire confiance à ses alliés et de tromper ses ennemis pour espérer vaincre, les trois écrivains adoptent un ton qui met en valeur le mystère, l'assurance et la ruse. En liant ces trois dimensions, ils jouent sur les faux-semblants et orientent la lecture de textes dont la construction et le sens, d'abord cachés, échappent en partie au lecteur comme la situation aveugle certains actants. En piégeant la narration comme républicains et résistants s'emploient à duper franquistes et nazis pour parvenir à leurs fins, Kessel, Malraux et Gary racontent l'histoire telle qu'elle a été écrite par les combattants. Les ressources narratives qu'ils mobilisent ne sont certes pas neuves, mais elles leur permettent de rejouer dans l'écriture le geste résistant car celui-ci est raconté de la façon dont il a été exécuté, dans l'ombre.

Avant de montrer que cette narration clandestine repose sur un jeu de voilement et de dévoilement, il convient d'analyser la façon dont elle se présente au début du chapitre 5 de *L'Armée des ombres*, où Kessel la donne à lire et à voir matériellement. Après avoir exposé les principes au fondement de la démarche de son héros dans le premier fragment du carnet qu'il tient – Gerbier veut profiter de sa place dans la

Résistance pour consigner des faits qui, avec le recul, lui « permettront de former un jugement⁴ » s'il survit –, Kessel fait se succéder deux fragments marqués par un fort contraste. Dans l'un, Gerbier, tout juste rentré en France après avoir passé quelques semaines en Angleterre pour se faire oublier, use d'un style télégraphique et haché à cause de l'insécurité dans laquelle il vit et de l'urgence dans laquelle il écrit. Logé par un architecte gaulliste, il évoque la répression impitoyable qui s'abat sur la Résistance :

Perquisitions, rafles, souricières. La Gestapo veut décapiter la résistance. [...] Mon adjoint, un petit fonctionnaire de l'Enregistrement, bilieux et infatigable, a été exécuté sommairement. Ma secrétaire déportée en Pologne. Félix arrêté⁵.

L'hécatombe qui frappe la Résistance est mise en valeur par la parataxe et par le rythme ternaire de la première phrase et des trois dernières. Le choix des victimes et la cadence mineure donnent un sentiment d'inéluctabilité pour dire que l'étau se resserre autour de Gerbier comme les propositions se raccourcissent. La mention de Félix, le seul des trois personnages évoqués que le lecteur connaît, le seul qui soit doté d'un nom, fait également comprendre que le danger talonne le héros. Menacé de subir le même sort que ses camarades les plus proches, l'ingénieur doit donc déménager pour se mettre à l'abri.

Dans le fragment suivant, Gerbier a changé de domicile. En sécurité pour un temps, il change aussi de style et prend le temps de décrire à la fois son hôte et son nouvel environnement. Le contraste entre les deux fragments est marqué physiquement dans l'espace du texte à l'occasion du déménagement du héros :

Les cheminots conseillent de ne pas m'attarder chez l'architecte. Trop connu comme gaulliste. La ville est petite.

-:-

Mon hôte maintenant est le baron de V... Et mon logement un beau château Louis XIII. La propriété comprend un parc, un bois, un étang, des terres étendues et riches. On ne peut imaginer un refuge plus sûr et plus agréable. Je vais pouvoir rétablir les liaisons et former des plans avec tranquillité⁶.

Le déplacement physique d'une adresse à une autre est figuré par la séparation explicite des deux fragments. La manière dont le personnage écrit et les moments auxquels il peut ou non le faire témoignent de sa condition de clandestin. Gerbier ne peut coucher

⁴ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 125-126.

⁶ *Ibid.*, p. 126.

ses notes sur le papier que s'il est en sécurité. Quand il ne l'est plus, il doit interrompre son texte et déménager. Quand il est de nouveau en lieu sûr, il peut le reprendre.

Cela explique la plus ou moins grande fluidité de son style. Dans le fragment composé chez l'architecte, l'urgence et le danger entraînent l'emploi de phrases courtes, parfois averbales, qui donnent un rythme saccadé au texte alors que la sécurité permet à l'écriture de se déployer dans des phrases complètes et complexes qui ne sont, elles, pas toutes consacrées à la nécessaire organisation du réseau. Après avoir évoqué son hôte et le château dans lequel il a trouvé refuge, le héros s'épanche en effet sur la propriété dont il énumère les charmes dans une cadence majeure au ton apaisé, si bien que le texte s'étend comme le domaine qu'il décrit avec la même tranquillité que celle qui gagne le héros désormais capable de penser sereinement à sa mission.

Contrairement au fragment rédigé sur un ton macabre dans lequel Gerbier mentionne son adjoint et sa secrétaire aussi sommairement qu'ils ont été mis hors de combat, il s'applique ici à broser le portrait du baron qui l'accueille en laissant paraître l'amusement que cet homme lui inspire. Le contraste très net dans la présentation de ces personnages évoqués pour la première fois dans le récit met en valeur la différence entre leur lutte harassante et meurtrière et la récréation ménagée par le repos. Puisque Gerbier n'est plus contraint d'écrire de manière expéditive quand il se sent en sécurité chez le baron, il peut s'attarder sur celui qu'il appelle « un personnage⁷ », en décrivant son apparence physique, son caractère et ses convictions politiques. À cause de son « long nez », de son « teint brûlé par le soleil et le vent », de ses « yeux petits et durs », cet homme « tient à la fois du loup et du renard »⁸. Attaché à « ses terres et [à] la chasse », « [a]ncien officier de cavalerie », il fait vivre son épouse et ses enfants « dans la terreur » et la seule personne « qui lui en impose est sa sœur aînée, [une] vieille fille qui ne quitte jamais sa culotte de cheval »⁹. Parce qu'il était « ennemi de la République » avant guerre, le baron avait formé avec ses gens, qu'il avait armés, un peloton « destiné à enlever d'assaut, à cheval, la préfecture voisine, en cas d'insurrection royaliste »¹⁰. Luttant désormais contre l'occupant, il coopère avec le syndicaliste qui commande le secteur, ce qui incite le héros à plaisanter sur « sa complicité avec un révolutionnaire¹¹ ». Le « féodal » répond alors à Gerbier qu'il préfère « une France rouge à une France qui rougisse »¹².

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Ce portrait pittoresque qui évoque le mode de vie suranné du baron vise à rendre sympathique l'aristocrate anachronique que Gerbier évoque avec tendresse. Si tout le ramène à un temps lointain – son titre, son domaine, son comportement de suzerain, sa fidélité royaliste et même son mot d'esprit sous forme de maxime –, cet homme est célébré pour son engagement et pour l'intelligence qu'il montre en mettant en sommeil sa prévention à l'égard de ses ennemis d'hier. En faisant de ce personnage stéréotypé un emblème de la Résistance, Kessel écrit à la fois un caractère et une fable, deux genres qui rattachent encore le personnage à l'Ancien Régime. Privé de son nom et désigné d'une simple initiale pour des raisons de sécurité, le baron incarne de façon impersonnelle la rectitude morale. Il est ce caractère comme Théodecte est la fatuité chez La Bruyère¹³. Son alliance apparemment contre-nature avec le syndicaliste est, elle, une leçon d'histoire écrite à la manière d'un apologue : comme dans le premier chapitre du roman¹⁴, il s'agit pour Kessel de montrer qu'il est nécessaire aux adversaires politiques de s'allier pour vaincre l'ennemi. Le baron au profil de renard ou de loup, deux animaux chers à La Fontaine, œuvre de conserve avec le syndicaliste à la libération du pays, comme le lion et le rat mis en scène par le fabuliste se rendent mutuellement service en dépit de leurs différences.

En suggérant la connivence qui unit Gerbier à ce résistant atypique, Kessel montre que leur combat commun est aussi mené au nom de l'attachement à l'histoire de France. La subtilité avec laquelle le romancier fait de son héros le chroniqueur de la Résistance institue Gerbier en maître de l'écriture clandestine, tant son récit évoque les conditions de sa production en même temps qu'il rend compte de la vie souterraine des maquisards. Du fragment qu'il a composé dans l'urgence chez l'architecte à celui qu'il écrit tranquillement chez le baron, le sténographe s'est mué en mémorialiste de la Résistance, portraitiste et porte-mémoire à la fois. Bien qu'il n'ait pas été exposé aux mêmes dangers que son personnage quand il écrivait *L'Armée des ombres*, Kessel met en scène son propre travail d'écriture en faisant de Gerbier son double diégétique. Le procédé lui permet de montrer comment un résistant écrit l'histoire clandestinement, par son action comme par sa plume.

C'est en liant ces deux aspects du combat contre l'occupant, l'engagement armé et le récit qui en rend compte, qu'il arrive à l'écrivain maquisard de piéger son récit en recourant à une narration déceptive, qu'il lui est possible de conduire de différentes manières. Une première méthode consiste à donner beaucoup d'informations

¹³ Jean de La Bruyère, *Les Caractères* [1688], Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1995, p. 231-232 (chapitre « De la société et de la conversation », fragment n° 12).

¹⁴ Voir ci-dessus « Proclamer l'union sacrée », p. 204-206.

significatives au lecteur pour le mener sur une fausse piste. Croyant déchiffrer les signes que l'auteur lui donne, le lecteur se fourvoie ou manque de le faire car il n'a finalement pas tous les éléments à disposition pour évaluer la situation qui lui est présentée.

C'est ce qui se produit dans « Les Bourgeois de Paris », la nouvelle enchâssée dans *Éducation européenne*. Il a déjà été question de la façon dont l'administrateur nazi de l'immeuble parisien mis en scène par Dobranski se trompe sur les intentions des locataires dont il prend l'affabilité pour une marque de collaboration alors qu'elle leur sert à dissimuler des activités résistantes dont la révélation est retardée jusqu'à la fin du texte, de sorte que cette nouvelle à chute dénonce la duplicité de l'occupant et désavoue la propagande sur laquelle celui-ci entend asseoir son autorité¹⁵. Il convient d'analyser ici comment la fausse piste est entretenue. Au début du récit, le jugement de M. Karl, selon qui « les bourgeois de Paris sont naïfs¹⁶ », paraît illustré par l'attitude des habitants de l'immeuble qui se montrent presque tous polis et soumis, bien que certains disent aux Allemands tout le mal qu'ils pensent d'eux. Quand Dobranski ménage une pause dans sa lecture pour recueillir les impressions de son public, ses camarades se montrent dubitatifs : l'un n'éprouve « aucune admiration pour les bourgeois de Paris », un autre crie à l'« [i]mage d'Épinal »¹⁷. Ces réserves exprimées par des patriotes polonais communistes contribuent à brouiller l'appréciation que se fait le lecteur de l'attitude des personnages de la nouvelle. L'interruption du conteur et les commentaires dépréciatifs qu'il reçoit ont pour but d'entretenir la méprise qui a commencé à s'installer. Une fois que l'on connaît le retournement opéré à la fin de la nouvelle, on peut lire cette pause orchestrée par Dobranski comme un moyen de vérifier qu'il a bien induit ses auditeurs en erreur, préservant ainsi la révélation qu'il prépare. Or, c'est exactement ce que fait, dans le même temps et pour la même raison, Gary lui-même qui, s'il ne peut vérifier l'effet produit par la façon dont il conduit son récit, amène son propre public à partager les réserves formulées par les compagnons du conteur. Le romancier place ainsi le lecteur d'*Éducation européenne* dans la même situation que les auditeurs de la nouvelle de Dobranski et que M. Karl. Pour montrer comment ce personnage est dupé dans la diégèse, l'écrivain imagine une fausse piste dont il se sert également pour opposer une contre-propagande à la propagande ennemie. En recourant à la dissimulation utilisée par les résistants pour construire son récit, Gary bat en brèche le discours tenu par le nazi. Par ce récit à double entente, il redouble à l'échelle du

¹⁵ Voir ci-dessus « Prendre en charge la parole de l'ennemi », p. 459-460, et « Faire parler l'ennemi », p. 463.

¹⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

roman et de sa visée de combat, la lutte des résistants dont il rend compte à la fois dans l'intrigue d'*Éducation européenne* et dans celle de la nouvelle qu'il y enchâsse. Bien que ni la mise en abyme ni l'enchâssement ne soient absolument originaux, ces deux procédés font coïncider ce dont Gary rend compte et la manière dont il le raconte. Parce qu'il écrit en maquisard pour raconter la Résistance, son propos gagne donc en efficacité pour déjouer la propagande ennemie et pour célébrer l'ingéniosité des résistants.

Kessel procède de façon comparable dans *Le Bataillon du ciel* au moment d'évoquer la traque des libérateurs par l'occupant. Le lecteur sait que Bouvier porte des vêtements civils pour dissimuler le bras qui lui manque et qui l'identifie comme colonel des parachutistes. Les Allemands le savent également et dépêchent un officier S.S. pour le débusquer. Steinhof exige que les villageois lui livrent l'homme qu'il recherche mais le meunier qu'il interroge feint l'ignorance, non sans échanger avec sa femme « un bref regard que [le S.S.] saisit¹⁸ ». Dès lors, plusieurs indices laissent penser que le nazi arrive à ses fins. Le meunier admet d'abord qu'on voit quelquefois un manchot dans les environs. Pendant qu'il parle, « [s]a femme pâlit¹⁹ », ce qui provoque l'inquiétude du lecteur : comme elle, il en conclut que Bouvier est perdu. De fait, lorsque les hommes de Steinhof ramènent un manchot, l'officier arbore « une expression de triomphe » et le meunier s'écrie qu'il « n'avait pas menti »²⁰. C'est seulement à ce moment que l'erreur des Allemands et le subterfuge du meunier sont révélés, car la description du manchot – « un vagabond d'une soixantaine d'années, sordidement vêtu, mal rasé, l'air à demi abruti » – et son élocution – « Eh ben quoi ? Qu'est-ce qu'y a ? Qué qu'on me veut ? » – n'ont rien de la « comédie »²¹ à laquelle pense d'abord Steinhof, qui doit se résoudre à relâcher cet homme innocent. Bien que la fin du chapitre indique que les Allemands ne sont pas totalement bernés, puisqu'ils remarquent les traces laissées par des semelles militaires qui prouvent que Bouvier est bien dans les parages, ils ne parviennent pas à arrêter le colonel car le meunier et son épouse gardent le silence pour le protéger.

Le romancier fait du personnage féminin le double diégétique du lecteur pour faire craindre à ce dernier que le meunier cède à la menace et qu'il trahisse le chef des parachutistes. Le lecteur s'identifie à la spectatrice de la scène dans le texte car, comme elle, il éprouve de la terreur en se fondant sur les apparences. La fausse piste dramatise le passage et suscite tour à tour la compassion pour Bouvier apparemment dénoncé,

¹⁸ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, op. cit., p. 183.

¹⁹ *Ibid.*, p. 185.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

l'amusement au moment de la révélation et la crainte pour le meunier et son épouse quand ils sont emmenés pour être fusillés. Grâce à ce procédé courant, Kessel fait vivre à son lecteur les sentiments contradictoires qui animaient les résistants interrogés par l'occupant. En piégeant ainsi la narration, il met fidèlement en scène une situation historique, où les rôles antagonistes sont d'autant mieux campés que la menace de l'opresseur affecte le lecteur autant qu'elle pèse sur l'opprimé.

De telles fausses pistes permettent de dramatiser tout texte portant sur un conflit opposant deux entités inconciliables : l'Occupation, bien sûr, mais aussi une guerre civile comme la guerre d'Espagne. Dans *L'Espoir*, Malraux écrit une scène semblable, lorsque Manuel éprouve Alba, « que plusieurs soupçonnaient d'être un espion²² » après qu'il avait conduit une quinzaine de soldats fascistes à rejoindre les rangs républicains. Partant seul avec le chef des miliciens ralliés en direction des lignes ennemies pour savoir s'il peut lui faire confiance, Manuel l'encourage à s'engager dans la formation politique de son choix pour mener ses hommes dans un cadre qui leur permette de combattre plus efficacement. Alors que la discussion roule sur la responsabilité des chefs et sur les mérites du commandement communiste, le jeune officier se met à la merci de son interlocuteur en lui donnant d'abord son revolver quand Alba prétend, contre toute évidence, qu'il n'en a pas, puis en lui confiant également le pistolet automatique qu'il garde habituellement à la ceinture. Ainsi désarmé, il s'emploie à convaincre sa recrue qu'il « ne donne pas [s]es revolvers aux fascistes », ce à quoi Alba répond « Tu es sûr ? », en le regardant « avec une expression assez trouble »²³. Même si Manuel sent « une sourde confiance entre cet homme et lui », il ne peut s'empêcher de penser qu'il s'est « collé dans une situation idiote », surtout quand Alba ouvre l'étui du revolver et le sort à demi en disant que « [l]'Espagne est un pays où ne manquent pas en ce moment les occasions de mourir »²⁴. Résolu à accepter son sort – « si je meurs ainsi, c'est bien²⁵ » –, Manuel propose à Alba de superviser le groupe que celui-ci constituera. Ne rencontrant pas d'opposition, il rentre avec son nouveau lieutenant et reprend son ceinturon. En dépit de ses doutes et de la manière dont l'échange a été conduit, il est désormais rassuré sur la fiabilité du milicien recruté.

La scène est construite de telle sorte que le lecteur, qui s'est attaché à Manuel depuis le début du roman, s'identifie à lui et se demande avec lui si Alba est fiable, s'il est capable de le tuer ou s'il va le livrer aux fascistes. En révélant tout de suite que la

²² André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., p. 141.

²³ *Ibid.*, p. 143.

²⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁵ *Ibid.*

recrue est soupçonnée d'espionnage, le romancier place son lecteur en situation d'éprouver ce qu'une guerre civile implique de méfiance entre frères ennemis. La suspicion soutient la tension dramatique de la scène dans la mesure où chacun des deux personnages cherche à faire se dévoiler l'autre sans se découvrir lui-même. La scène est efficace car le doute instillé dès lors que le lecteur apprend qu'Alba ment au sujet de son arme est plusieurs fois relancé quand le transfuge, qui s'ingénie à mettre son interlocuteur à l'épreuve lui aussi, le questionne en lui adressant un regard équivoque ou quand il lui demande, après avoir passé le ceinturon de Manuel et comme s'il le menaçait, ce qu'il ferait s'il devait changer d'opinion sur ses ennemis. L'impossibilité pour Manuel et pour le lecteur de pénétrer la pensée d'Alba rend l'issue de la scène longtemps incertaine. Les indices de trahison potentielle et le fait que Manuel envisage qu'il peut mourir et qu'il regrette d'avoir entrepris ce jeu invitent le personnage et le lecteur à rester en alerte, mais le piège narratif réside dans ce que Malraux ne satisfait aucune des attentes qu'il a créées. La scène a ceci de déceptif que son dénouement ne justifie aucune des intuitions du lecteur car les indices qui laissent penser qu'Alba va trahir Manuel sont des trompe-l'œil. L'écrivain met donc son lecteur à l'épreuve comme le font les deux personnages du roman l'un avec l'autre, de manière à ce qu'il puisse appréhender, aussi brièvement et aussi artificiellement que ce soit, l'événement de l'intérieur. Comme dans le chapitre de *L'Armée des ombres* au cours duquel le lecteur se demande qui est l'énigmatique commensal du narrateur anonyme²⁶, la multiplication d'indices donnée pour percer à jour l'identité ou les intentions d'un personnage a moins pour objet de lever le mystère que de l'épaissir. Outre que cela permet de retarder la révélation attendue – dans un cas, c'est Saint-Luc qui assiste au dîner londonien, dans l'autre Alba n'est pas un espion –, ce procédé a également pour effet de mettre le lecteur à la place du personnage qui s'interroge – Kessel dans *L'Armée des ombres*²⁷, Manuel dans *L'Espoir* – afin qu'il expérimente l'état de clandestin à Londres ou celui d'officier républicain sur la ligne de front entre Talavera et Tolède. Le bénéfice est double pour l'écrivain car, en même temps qu'il fait coïncider le récit de l'événement historique et la manière de le raconter, il introduit le lecteur dans un univers qui lui est interdit avec les seules ressources de l'écriture. Au gré des fausses pistes qu'il ménage pour en tirer un parti dramatique, l'écrivain maquisard se fait donc passeur.

Mais il peut également procéder très différemment pour susciter l'attente et pour ménager la surprise. Plutôt que de trop en dire, il lui arrive de retenir des informations,

²⁶ Voir ci-dessus « Une littérature de combat entre histoire et mémoire », p. 236, et « (Dé)voiler », p. 596.

²⁷ Voir ci-dessus « Les auteurs », p. 573-574.

qui ne seront distillées que progressivement, sans que le lecteur ait le moindre indice qui lui permette d'anticiper la révélation qui se prépare. De sorte que la narration clandestine ne tient pas ici à ce que le lecteur doive faire des hypothèses mais à ce qu'il lui est impossible d'en formuler. Élaboré grâce à une ellipse, le mystère appelle une résolution qui propose une explication dans laquelle le contexte historique qui préside à l'écriture éclaire l'agencement de la diégèse.

Le premier portrait qui est fait de Max au début de *La Passante du Sans-Souci* met en valeur la difformité de l'enfant mais ne l'explique pas :

C'était une manière de gnome. Il avait les épaules rondes, le cou bref. Son pyjama de flanelle grise n'arrivait pas à cacher la maigreur du torse, le développement excessif du bassin. Il marchait les jambes écartées et légèrement repliées. [...] Lisse, blanc, ferme, [son front] semblait le foyer même d'une existence prématurément mûrie²⁸.

L'enfant apprend au narrateur qu'il a plus de douze ans, même s'il paraît en avoir moins de huit à cause de sa taille. Il s'excuse de cette anomalie en déclarant que « [c]e n'est pas [s]a faute » et qu'il a « bien assez de chance sans cela », non sans faire un effort « pour maîtriser le tremblement de ses lèvres »²⁹. Si le lecteur est touché par ce portrait pathétique, il n'a, pas plus que le narrateur, le moyen de comprendre les sous-entendus contenus dans les paroles et dans les gestes de l'enfant. Incapable d'expliquer le contraste entre l'étonnante maturité intellectuelle de Max et sa frêle apparence, il attend une explication qui le marquera d'autant plus qu'elle est déconcertante et violente. La révélation survient après quelques pages seulement, dans une conversation au cours de laquelle le narrateur circonspect réalise la réalité et l'horreur de ce qu'il appelait en plaisantant le « crime inexpiable³⁰ » d'Elsa envers Hitler. Loin d'être une lubie, son angoisse d'être traquée jusque dans son exil par les nazis tient à ce que son époux a été déporté pour avoir publié des écrivains dissidents et au fait que Max a vu son père mourir sous ses yeux alors que tous deux étaient lapidés par des miliciens qui abandonnèrent l'enfant avec « les jambes et le bassin brisés³¹ ». En même temps qu'il s'explique l'infirmité de l'enfant, le lecteur comprend la nervosité de ce dernier au moment de l'évoquer et la chance qu'il a d'avoir survécu à ses blessures.

Les conditions dans lesquelles ces éléments sont dévoilés sont aussi importantes que la révélation elle-même. Kessel prend soin en effet d'opposer à l'incrédulité badine

²⁸ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 29-30.

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

³¹ *Ibid.*

du narrateur la violence intolérable et arbitraire des bourreaux nazis, de sorte que l'instance qui prend en charge le récit incarne ici les Français qui ignorent ce qui se passe en Allemagne. L'inconvenance de la plaisanterie et son inopportunité visent à dénoncer l'aveuglement des Français sur les atrocités perpétrées par les nazis. Parce qu'il veut alerter ses concitoyens sur le caractère destructeur et inhumain du nazisme, le romancier fait coïncider deux espèces de silences pour que celui qui touche aux raisons de l'infirmité de Max dans le récit reflète celui qui prévaut dans la France de 1936 sur les exactions nazies. La révélation des premières doit mettre en lumière les secondes. L'agencement du récit tend donc à susciter une prise de conscience, pour que les agissements criminels des nazis ne restent pas méconnus et pour qu'ils soient pris au sérieux. En présentant le personnage de Max comme il le fait, Kessel cherche à impliquer son lecteur dans la construction du sens de son texte et dans la compréhension de son époque à la fois.

Dans une configuration similaire, le récit d'un attentat, réel ou imaginaire, est particulièrement propice à l'ellipse. L'atmosphère de secret et de mystère qui s'impose lors d'un tel événement préside aussi bien aux menées de Lila dans *Les Cerfs-volants* qu'aux précautions que prend Himmler dans *Les Mains du miracle* après l'attentat manqué contre le *Führer*. Celui-ci est évoqué en deux temps dans l'œuvre de Kessel, qui le relie indirectement aux efforts déployés par Kersten pour convaincre Himmler de libérer les déportés hollandais, danois et norvégiens. Alors que le médecin peine à obtenir satisfaction auprès du *Reichsführer*, il pense sa négociation couronnée de succès quand, « [l]e 20 juillet 1944, au début du traitement », Himmler lui dit que les nazis ne doivent « pas exterminer tout le monde » et qu'il leur « faut se montrer généreux envers la race germanique »³² à laquelle ils rattachent Hollandais, Danois et Norvégiens. Le masseur est alors plein d'espoir et il n'imagine pas que son patient puisse revenir sur sa décision de façon imminente. En revanche, le lecteur capable de décrypter la date mentionnée est en mesure d'anticiper le revirement de Himmler qu'il imagine peu enclin à la générosité et à la clémence après l'attentat manqué des conjurés menés par Claus von Stauffenberg. C'est effectivement ce qui se produit quelques pages plus loin quand Himmler apprend à Kersten que le *Führer* a échappé d'une attaque à la bombe dans son quartier général et que lui-même est chargé d'organiser la répression. Lorsqu'il détruit la correspondance qu'il a eue avec son médecin au sujet des déportés, le docteur comprend que la négociation qu'il pensait terminée a finalement échoué. Kessel n'établit jamais de lien explicite entre les deux événements, qui semblent d'abord

³² Joseph Kessel, *Les Mains du miracle*, op. cit., p. 232 (Folio, p. 296).

imperméables l'un à l'autre. Le 20 juillet 1944 est en effet présenté dans le récit comme la date du traitement. Seul l'enchaînement des événements fait comprendre au lecteur qui n'a pas reconnu la date de l'attentat que les deux événements coïncident. Il éprouve alors la même surprise et la même déception que Kersten.

Ceci n'est possible que parce que Kessel place le lecteur dans la peau de Kersten en racontant les faits dans l'ordre dans lequel ils se sont déroulés. Le matin du 20 juillet 1944, il était impossible de prévoir qu'un attentat viserait Hitler dans la journée. Kessel, lui, sait au moment où il écrit que cet événement a eu lieu et qu'il a réduit à néant les efforts du médecin. En ne révélant pas tout de suite l'événement historique associé à la date qu'il mentionne, il fait en sorte que son lecteur ne puisse anticiper ce qui va suivre. La surprise qu'il ménage ainsi lui permet de rendre plus frustrante et plus effroyable la corrélation entre deux faits apparemment sans rapport : la négociation menée par Kersten en faveur des déportés et la tentative d'assassinat orchestrée par les officiers allemands. L'écrivain choisit d'établir ce rapport implicite pour faire ressentir au lecteur la frustration et l'horreur qu'éprouva le masseur quand il comprit que l'échec des gradés allait conduire à une épuration de l'armée et à l'extermination des déportés qu'il espérait pouvoir sauver. Ici encore, la coïncidence entre l'enchaînement des faits et la manière dont ils sont racontés a une grande efficacité dramatique.

Dans *Les Cerfs-volants*, Gary ménage lui aussi un effet de surprise mais il le met en valeur en présentant au lecteur une énigme à élucider et en entretenant le mystère pendant une vingtaine de pages. Comme dans *Les Mains du miracle*, le récit est conduit de manière à placer le lecteur dans la peau du personnage au moment où celui-ci vit les faits. Si bien que lorsque Ludo, qui est aussi le narrateur du roman, les raconte *a posteriori*, il sait ce qu'il ignorait quand les événements se déroulaient. Il peut donc multiplier les indices visant à faire comprendre au lecteur qu'il a quelque chose à découvrir.

Après plusieurs années de séparation, Ludo et Lila se retrouvent. La Polonaise qui s'affiche avec l'occupant signale au résistant normand que « les choses vont bientôt changer » parce que les généraux allemands « détestent Hitler » et qu'« avec un peu de chance » elle réussira à faire « [q]uelque chose de grand et de... terriblement important³³ ». Sûre d'elle, Lila ne précise pas ce qu'elle veut dire, même lorsque Ludo la taquine en lui rappelant qu'elle a « toujours voulu sauver le monde³⁴ ». Elle se contente d'ajouter des insinuations aux sous-entendus, concluant : « Je laisserai un nom

³³ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 273-274.

³⁴ *Ibid.*, p. 274.

dans l'histoire et tu seras fier de moi »³⁵. Le lecteur, aussi incapable que Ludo de décrypter ces propos sibyllins, comprend néanmoins, lui, qu'il doit s'attendre à une révélation, d'autant plus que le narrateur, après avoir restitué son échange avec Lila, regrette de n'avoir alors « prêté aucun sérieux aux propos³⁶ » qu'elle lui avait tenus. Mais le lecteur a beau savoir que Ludo se reproche de n'avoir été « effleuré par aucun soupçon, aucune intuition prémonitoire³⁷ », il ne peut pas imaginer ce qui va lui être raconté. Le narrateur continue de suggérer que Lila a un projet qu'elle garde secret. Il faut donc patienter pour interpréter la « complicité que [Ludo] devinai[t] obscurément [entre Lila, Hans et le général von Tiele], mais dont la véritable nature [lui] échappait³⁸ ». Les indices que la jeune femme égrène sont trop mystérieux pour éclairer Ludo et le lecteur qui n'ont en effet aucun moyen de comprendre pourquoi elle affirme avoir « beaucoup d'influence sur Hans³⁹ » ni pourquoi elle adresse au héros « un regard de triomphe⁴⁰ » après lui avoir révélé que son rival avait été promu.

Ce n'est qu'après une ellipse que Ludo finit par apprendre que, à l'instigation de Lila, Hans et von Tiele, désireux de « sauver l'honneur de l'armée allemande⁴¹ », ont commis un attentat contre le *Führer* et qu'ils l'ont manqué. La complicité des trois personnages, les demi-confidences et les manigances de l'héroïne s'expliquent seulement quand Ludo est chargé par le général allemand, « [l]e 8 mai 1943 », de mettre Hans en sécurité après qu'ils ont « essayé de tuer Hitler [en mettant] une bombe dans son avion⁴² ». Par sa date et par son mode opératoire, cet attentat imaginaire est inspiré de celui de Henning von Tresckow qui, avant de coordonner avec von Stauffenberg l'opération Walkyrie du 20 juillet 1944, avait placé le 13 mars 1943 des explosifs dans l'avion de Hitler sans que ceux-ci se déclenchent, car le détonateur avait été grippé par le froid de la haute altitude.

Usant de moyens conventionnels pour maintenir l'attention de son lecteur, Gary met en fiction un événement historique méconnu pour surprendre son public et lui présenter une autre facette de la Résistance. Construire sa révélation dans l'ombre le conduit à adopter le même ton de secret que celui qu'il prête à Lila et à ses complices qui, tous trois, devaient agir clandestinement. En procédant ainsi, le romancier met en garde contre les jugements hâtifs : les officiers allemands comme les femmes qui

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 275.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 288.

³⁹ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 290.

⁴¹ *Ibid.*, p. 296.

⁴² *Ibid.*, p. 294.

passaient pour leurs courtisanes n'étaient pas tous ennemis de la Résistance, comme certains l'ont prouvé en s'attaquant à Hitler. Si von Tresckow n'est jamais mentionné, le passage qui romance l'attentat qu'il a fomenté rapproche cette tentative ratée présentée comme imaginaire dans l'intrigue de l'attentat réel perpétré par von Stauffenberg qui, lui, est cité nommément. C'est alors l'occasion pour Ludo de se livrer à une réflexion sur la mort prochaine des élites, anachroniques parce qu'elles ont été incapables de s'adjoindre le concours de plébéiens pour conférer à leur action une efficacité toute démocratique⁴³. La surprise ménagée par le romancier ne redouble pas seulement celle qui préside aux agissements de ses personnages, elle soutient la leçon d'histoire que l'écrivain dispense à son public.

Piéger la narration n'a donc rien d'un jeu gratuit. Le procédé permet certes aux écrivains d'introduire de la *variatio* et d'impliquer le lecteur dans leurs récits, mais ils ne recherchent ces bénéfices que parce qu'ils soutiennent la mise en scène de l'événement qu'ils racontent. Kessel, Malraux et Gary ont la même intention quand ils refusent de mener à son terme une scène qu'ils ont préparée, que le lecteur attend et qui promet d'être remarquable. En sabotant ainsi la narration – parfois par manque de documentation, le plus souvent par choix délibéré –, tous trois mettent les ressources narratives et la frustration du lecteur au service du récit historique qu'ils composent.

2. Saboter la narration

Écrire l'histoire en maquisards conduit Kessel, Malraux et Gary à adapter des modalités d'action utilisées par les résistants dans la lutte contre l'occupant à l'écriture des textes qui en rendent compte. Le sabotage auquel ils se livrent consiste à faire dérailler, d'une manière ou d'une autre, le récit qu'ils structurent pourtant, afin qu'il ne suive pas la voie convenue de l'héroïsation tracée par le roman de guerre et par les représentations dominantes qui déforment l'événement. Cette façon d'écrire peut certes reposer encore sur des fausses pistes, mais il ne s'agit plus alors seulement de piéger la narration. Dans certains cas, les auteurs cherchent en effet à faire réaliser au lecteur qu'une absence de récit vaut mieux qu'un récit parce que ce manque est parfois le moyen le plus éloquent de raconter l'événement. La narration n'est alors déceptive que parce qu'elle est à double entente. Le récit, lui, est toujours crypté.

⁴³ Voir ci-dessus « Les anachronismes », p. 355-358.

La démythification de la guerre à laquelle Gary se livre dans *La Promesse de l'aube* et son refus catégorique de raconter son combat ont déjà été évoqués⁴⁴. Ils sont d'autant plus remarquables qu'ils s'inscrivent dans une œuvre dans laquelle l'histoire est omniprésente. L'auteur s'ingénie à ne pas livrer le récit héroïque qu'on attend de lui. Il escamote en effet des moments clés de sa guerre, comme ce qu'il a vécu, en Angleterre puis en France, dans les derniers mois du conflit. Il ne raconte ni ses derniers combats ni l'amertume qu'il a ressentie dans l'immédiat après-guerre, alors qu'elle est sensible dans les romans de cette époque. Dans *Tulipe, Le Grand Vestiaire* ou *Les Couleurs du jour*, Gary s'appesantissait sur la bonne conscience aveuglante des vainqueurs, sur le retour des déportés dans l'indifférence générale ou encore sur l'indécence des épurateurs et des résistants de la dernière heure. Rien de tout cela ne transparaît dans le texte autobiographique qui dresse le bilan de son engagement guerrier. L'écrivain insiste à la place sur le lien qui l'unissait à sa mère. L'épisode pathétique des lettres qu'il invente et qui occupe la fin du récit a un sens symbolique qui éclipse le contexte historique pour mettre en avant l'amour et la pitié, ces deux sentiments que Gary oppose à la guerre et à ses horreurs.

Celles-ci sont également mises à distance par l'humour dont use l'écrivain pour tourner l'histoire en dérision, au moment de raconter par exemple ce que Mireille Sacotte appelle « l'introuvable bataille⁴⁵ ». Plus candide encore que Fabrice à Waterloo, Romain échoue régulièrement dans sa quête effrénée d'action, puisque l'ennemi et le champ de bataille se dérobent devant lui, en dépit de ses déplacements incessants, de Mérignac au Maroc et de l'Angleterre à l'Oubangui-Chari. Qu'il rallie le front en bateau ou en avion, il arrive toujours en retard : « [s]a seule contribution à la bataille d'Angleterre⁴⁶ » consiste à porter une écharpe autour du cou pour imiter les aviateurs de la R.A.F., ses missions à Bangui ne visent qu'à « assurer la défense aérienne d'un territoire que seuls les moustiques menaçaient⁴⁷ » et son départ pour l'Abyssinie coïncide avec le moment où « les combats avec les Italiens étaient pour ainsi dire déjà terminés⁴⁸ ». Gary s'évertue à frustrer le lecteur qui cherche à lire les exploits militaires que son statut glorieux de Compagnon de la Libération fait attendre. En passant sous silence son quotidien d'aviateur et en recourant à l'humour pour éviter de se représenter en héros, l'écrivain refuse d'exalter la guerre en même temps qu'il récuse le ton des

⁴⁴ Voir ci-dessus « La démythification », p. 508-510, et « Le vécu de l'auteur : "Témoin parmi les hommes" », p. 58.

⁴⁵ Mireille Sacotte, « L'histoire autrement », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 96.

⁴⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 332. Cité par Mireille Sacotte, *ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 356. Cité par Mireille Sacotte, *ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 362. Cité par Mireille Sacotte, *ibid.*

œuvres qui le font. La frustration de l'amateur de récit épique et sublime est cependant compensée par le plaisir suscité par un texte drôle et surprenant. Espiègle, le sabotage ne vaut pas moins ici comme condamnation sérieuse de la guerre et de ses dérives.

L'autobiographe ne cesse d'esquiver l'histoire et de la raconter de biais. Au début de *La Promesse de l'aube*, il propose un récit qu'il faut lire à deux niveaux. Alors qu'il évoque le périple qu'il fit enfant avec sa mère pour traverser la Pologne, Gary met en regard le voyage de misère auquel tous deux sont condamnés et la France de légende célébrée par Nina. Hugo, Zola, Bayard et la Dame aux Camélias éclairent de leur lueur les ténèbres de l'exode :

[...] dans les wagons à bestiaux qui nous emportaient vers l'Ouest, avec le typhus pour compagnie, elle s'agenouillait devant moi, frottait mes doigts engourdis et [me parlait] de la terre lointaine où les plus belles histoires du monde arrivaient vraiment ; tous les hommes étaient libres et égaux ; les artistes étaient reçus dans les meilleures familles ; Victor Hugo avait été Président de la République ; [...] on nous gardait en quarantaine à Lida, à la frontière polonaise ; je marchais dans la neige, le long de la voie ferrée, une main dans celle de ma mère, [...] on me rasait le crâne ; couchée sur une paille, le regard perdu dans le lointain, elle continuait à évoquer mon avenir radieux⁴⁹ [...].

Le premier niveau de lecture que Gary « inscrit en contrebande » dans ce passage autobiographique est ce que Sacotte appelle « l'autre histoire, la vraie, des années vingt, celle des grands déplacements de populations du Nord de l'Europe, en fonction des caprices guerriers »⁵⁰. En suggérant derrière le souvenir personnel le récit de l'exil de centaines de milliers de réfugiés entre les deux guerres mondiales, l'écrivain évoque implicitement une situation historique dont il a été témoin et acteur. Mais il fait plus. En employant un lexique qui suggère au lecteur de 1960 la déportation et le système concentrationnaire nazi dont l'enfant ne pouvait avoir connaissance dans les années 1920, Gary propose un second niveau de lecture, tout aussi clandestin que le premier. Les wagons à bestiaux, le typhus, la marche dans la neige le long d'une voie ferrée, le crâne qu'on rase et la paille sur laquelle on s'étend dans une Pologne qui n'abrite encore aucun camp insinuent discrètement les images et les récits de la Shoah dans l'esprit du lecteur, à une date où le génocide reste méconnu.

Deux époques et deux récits historiques se superposent donc dans ce qui est présenté comme un souvenir familial empreint de tendresse malgré l'horreur. En mettant l'accent sur la dimension intime du voyage qu'il décrit, Gary néglige de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

⁵⁰ Mireille Sacotte, « L'histoire autrement », art. cit., p. 95.

développer le récit historique qu'il esquisse pourtant et qu'il inscrit de façon subliminale dans son texte. Ce renoncement n'a toutefois pas le même sens que le refus de l'héroïsation dans la mesure où la dimension collective, sensible ici quoique de manière évanescence, oriente le texte vers l'amour de l'autre et la pitié qu'il provoque. Le sabotage consiste alors à ne pas raconter le génocide dont une grande partie de sa famille a été victime. Il n'en est d'ailleurs jamais question dans l'œuvre. Dans la scène citée, Gary déprend le sort de ses proches de celui des anonymes qui y apparaissent clandestinement. Il s'agit pour lui de se concentrer, comme dans l'essentiel du texte d'ailleurs, sur le caractère exceptionnel de l'amour indéfectible qui l'unit à sa mère.

Saboter la narration revient pour Gary à délivrer une leçon d'histoire. Dans les deux exemples étudiés, le récit refusé éclaire la pensée d'un auteur qui rejette le statut de vainqueur héroïque et qui ébauche celui de victime pathétique. Si le personnage n'est jamais réduit à ces simples figures, c'est parce que la première est mise à distance par l'humour et que la seconde est sauvée par l'amour. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur de *La Promesse de l'aube* s'érige contre la vision du monde stéréotypée de ses contemporains, dont il rejette le goût pour les héros et à qui il suggère d'être plus attentifs aux déportés, qu'ils ont négligés. Resté franc-tireur, Gary écrit l'histoire en maquisard à rebours des représentations dominantes.

Lorsque Malraux publie *Antimémoires* dans la deuxième moitié de la décennie, la perspective a commencé à s'inverser : le discours résistancialiste qui prévaut depuis l'après-guerre s'estompe en même temps que la parole des rescapés de la Shoah devient audible. L'antimémorialiste ne suit pas ce mouvement initié par le procès Eichmann. Comme Gary, il écrit à contre-courant, mais il le fait en exaltant la Résistance et en n'évoquant que les déportés politiques⁵¹. Il prend donc paradoxalement le contrepied de Gary avec la même intention que lui de s'inscrire en faux contre les représentations majoritaires de son époque.

Dans le chapitre consacré à la Résistance, Malraux joue sur les attentes du lecteur en le faisant s'identifier au chef de maquis emprisonné qu'il était. À partir du moment où il a été arrêté, le colonel Berger a cru à plusieurs reprises qu'il allait être torturé par ses geôliers et le lecteur est conduit à le redouter avec lui au moment où les faits sont rapportés. Mais cette scène de torture annoncée est toujours repoussée et elle n'est finalement jamais racontée. Une vingtaine d'années après les faits, l'écrivain exploite l'appréhension qu'il avait éprouvée pour conférer à son récit une tension

⁵¹ Voir ci-dessus « L'auteur passeur de témoins », p. 62-63, et « Décrire le système concentrationnaire nazi grâce aux témoins (1960-1976) », p. 281-283.

dramatique, tout en détournant les codes du roman de guerre et de la scène de torture devenue topique.

Après le simulacre d'exécution auquel il a été soumis, Malraux est conduit dans les locaux occupés par l'ennemi pour être pansé. Il s'attend alors à subir la question :

Nous descendîmes dans une cave. Je savais à quoi servaient les caves. « La journée sera dure », disait Damiens. Non. [...] Nous atteignîmes une ferme un peu isolée, entrâmes dans le cellier. Une herse, des râdeaux, des fourches de bois. J'avais vu pendant la campagne de [1940], ces celliers sans âge, mais non combien ces instruments (surtout la herse) semblent des instruments de supplice. Le cortège repartit, s'arrêta de nouveau dans deux endroits semblables. J'avais l'impression d'être à la recherche d'un décor de torture⁵².

En quelques instants, le prisonnier pense échapper quatre fois à la torture. L'auteur insiste sur le risque qu'il a cru courir dans la cave, dans la ferme et dans « deux endroits semblables » en répétant la structure qui fait se succéder une annonce et sa réfutation. Le sabotage tient d'abord à la forme de la première occurrence : bien que la torture soit annoncée comme certaine par l'allusion à ce qui arrive dans les caves et par la référence au mot provocateur d'un personnage historique, la scène tourne court car le supplice est rapidement et sobrement escamoté par le « Non » qui contredit sèchement les intuitions du détenu. Berger ne subit pas les châtements infligés à Damiens, condamné entre autres à être tenaillé puis écartelé pour avoir tenté d'assassiner Louis XV. Il n'est pas plus victime des instruments dont il imagine qu'ils servent, comme au Moyen Âge, à transpercer les corps. Conscient d'être hanté par un événement qu'il estime inévitable, le captif anticipe ce qu'il redoute et s'il échappe aux sévices physiques infligés par ses bourreaux putatifs, lui-même s'impose à la place une torture mentale. Compensant ainsi le récit manquant par un texte possible, Malraux joue de l'ambiguïté du substantif *décor* pour désigner le cadre géographique de cette scène qui se dérobe, c'est-à-dire le lieu que les tortionnaires jugeraient propice à l'exécution de leur besogne, aussi bien que la structure complexe dont il orne son récit pour signifier que cette scène de torture annoncée de manière implicite reste tellement virtuelle qu'elle est finalement absente, même si la trace laissée par son absence n'en apparaît pas moins dans le texte. Malgré la construction déceptive de la scène, le soulagement du personnage est impossible car il a constamment la sensation que l'échéance inéluctable qui l'attend a seulement été repoussée. Le lecteur peut donc avoir le sentiment que Berger regrette de ne pas avoir

⁵² André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 162-163.

été torturé, parce qu'il lui paraît moins pénible d'être physiquement malmené que d'imaginer tout ce qu'il pourrait subir.

En procédant ainsi, Malraux évite de façon subtile l'écueil consistant à reprendre un motif éculé. Au lieu de cela, il s'approprie une scène devenue topique du double point de vue du résistant qui s'imagine la vivre et de l'écrivain qui ambitionne de la raconter, comme il l'a fait trois ans plus tôt dans le discours où il évoquait le martyr sublime de Jean Moulin. De sorte que tout en mettant à distance le poncif romanesque, il célèbre l'héroïsme des résistants. L'antimémorialiste en écrit suffisamment en effet pour suggérer l'attitude qu'il aurait adoptée s'il s'était effectivement retrouvé dans la situation de Damiens, mais il se garde de se représenter en chef de maquis stoïque et bravache comme le régicide avant lui. Il se contente de reprendre à son compte le mot historique que celui-ci a forgé – « “La journée sera dure” » –, sans chercher à en inventer un à son tour, ce qui lui permet d'exprimer le même défi à l'encontre de la mort et de ses bourreaux.

La suite de la scène est tout aussi déceptive. Après avoir subi un long interrogatoire mené sans violence et plusieurs déplacements à la suite de ses geôliers, Berger est conduit en voiture par un officier. Bien qu'il ait les yeux bandés, il éprouve son bandeau « comme une protection⁵³ », mais quand il se retrouve dans le parc d'un château dans lequel sont garées une quinzaine de voitures d'officiers, il est convaincu d'avoir été conduit devant un conseil de guerre. Résolu à affronter la mort, il songe au destin quand, pénétrant dans le château, il s'aperçoit de sa méprise : « Il n'y avait pas de conseil de guerre, mais un bal⁵⁴... » Les points de suspension soulignent la surprise et l'effet de chute que l'écrivain ménage pour faire ressentir au lecteur l'étonnement qu'il avait éprouvé ce jour-là. Après un nouvel interrogatoire tout à fait courtois et après de nouveaux déplacements, le prisonnier est enfermé dans une chambre dont il remarque que tout y est en place pour qu'il s'en évade : la porte dépourvue de poignée n'a pas été fermée à clé, mais la « règle à l'extrémité taillée avec soin⁵⁵ » qu'il trouve dans un placard fait parfaitement jouer la serrure. À peine a-t-il le temps d'échafauder des hypothèses sur ces curieux hasards – entreprise avortée de son prédécesseur ? tentation ménagée par l'ennemi pour encourager une tentative d'évasion qu'il faudrait punir ? – que le prisonnier est transféré de cette chambre à la prison de Toulouse, où il est finalement incarcéré.

⁵³ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 177.

Comme depuis qu'il a été arrêté, rien de ce qu'il imagine ne se réalise : le récit du passage de Berger devant le conseil de guerre ennemi et celui de son évasion ont été sabotés, comme l'a été celui de sa confrontation à la torture. Les deux épisodes où le prisonnier a cru échapper à une exécution commandée par l'ennemi fonctionnent comme des pauses entre deux scènes de torture potentielles, tout aussi décevantes l'une que l'autre. Le chapitre se poursuit sur une nouvelle scène de ce type. Alors que le détenu est appelé pour subir « l'interrogatoire de la Gestapo », il note que la fraternité dont ses compagnons l'entourent est « celle d'une veillée funèbre »⁵⁶. La restriction du point de vue aux seules pensées du personnage contraint le lecteur à partager l'expectative dans laquelle se retrouve Berger, qui essaie d'anticiper ce qu'on attend de lui pour préparer au mieux sa défense. Le spectre de la torture et de l'exécution apparaît de nouveau au protagoniste et au lecteur lorsque le premier révèle que l'ennemi a connaissance de son engagement antifasciste. Parce que le raisonnement de Berger repose sur une question rhétorique, il prend un air de logique irréfutable et de fatalité implacable :

[La Gestapo] avait dix fois de quoi me fusiller. Pourquoi m'interroger ? Nul n'envisage allègrement la torture. Je pensais que j'avais beaucoup écrit sur elle, et que ça tournait à la prémonition⁵⁷.

L'atmosphère macabre dont Malraux pare la scène depuis l'annonce de l'interrogatoire est exacerbée par la certitude qu'a le personnage de devoir vivre un événement qu'il a imaginé de longue date et dont il a exploité le potentiel dramatique à des fins littéraires. Le ton assertif, la question oratoire et l'interprétation déterministe de sa fascination pour la torture donnent à penser que Berger ne peut pas échapper au supplice et à la mort. En effet, si la Gestapo n'attend aucune révélation de la part d'un homme dont elle sait qu'il est son ennemi politique, tout indique qu'elle le supprimera après s'être délectée de sa souffrance, comme elle fit avec Jean Moulin avant lui. Cette impression est confortée par le spectacle qui s'offre au résistant conduit à son destin et que Malraux présente au lecteur en faisant succéder « un malheureux au type israélite [au] visage tuméfié », « un prisonnier dont on ne distinguait plus les traits écrasés » et « deux hommes attachés les mains aux pieds, et qu'on l'on martelait à coups de bottes et d'une sorte de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁷ *Ibid.*

matraque »⁵⁸. Mais, une fois encore, la scène annoncée et redoutée censée achever cette énumération pathétique manque.

Le prisonnier ne subit qu'un interrogatoire d'identité agressif dont les questions le surprennent car la plupart sont sans rapport avec sa vie. Le personnage comprend la situation avant que l'auteur ne l'explique au lecteur, qui patiente une page avant d'apprendre que la Gestapo a devant les yeux le dossier de Roland Malraux, frère cadet de l'écrivain, résistant arrêté lui aussi. À son retour en cellule, Berger tempère l'enthousiasme de ses camarades en annonçant, comme il le fait depuis le début du chapitre, que la torture à laquelle il vient d'échapper l'attend toujours : « C'est partie remise, dis-je, ils n'avaient pas le bon dossier⁵⁹. » Une fois de plus, la scène absente reste à écrire. Mais, une fois de plus, elle restera dans les limbes du texte car les détenus apprennent que les Allemands vont quitter le Midi pour refluer vers Paris afin de tenter d'enrayer l'avancée alliée, ce qui prélude à la libération de la prison, racontée dans les dernières pages du chapitre⁶⁰.

Le sabotage est le mode d'écriture de ce chapitre : Berger n'a pas été torturé, il n'a pas été exécuté et il n'a pas eu à s'évader. En jouant avec les codes du roman de guerre et avec les attentes du lecteur, Malraux fait s'enchaîner les textes possibles pour donner à imaginer des événements qui n'arrivent jamais. Il place ainsi son public dans la même situation que son personnage, usant de la narration déceptive pour compenser la scène absente par une multiplicité de scènes possibles qui restent toujours virtuelles. Il rend compte ce faisant de la hantise dans laquelle vivaient les résistants arrêtés. Le fait qu'il ait beaucoup écrit sur la torture avant de penser la subir ne saurait être une « prémonition », comme il l'écrit, pas plus que n'est « prémonitoire » la scène de *La Condition humaine* dans laquelle Katow donne sa capsule de cyanure à deux codétenus terrorisés à l'heure de mourir, comme Malraux en conviendra dans *Lazare* après l'avoir suggéré, parce que, lui, « n'aurai[t], hélas ! pas donné [s]on cyanure »⁶¹ s'il avait été pris dans les mêmes conditions que son personnage. Si cette scène fameuse n'est pas dotée d'un caractère prémonitoire, son évocation compense en revanche le supplice que Berger ne vécut pas et que Malraux ne peut donc raconter. Puisque le lecteur d'*Antimémoires* ne peut lire la scène qui lui est refusée chaque fois qu'elle lui est annoncée, il repense, à l'instigation de l'auteur, à celles qu'il a lues dans *La Condition humaine*, mais aussi dans *Le Temps du mépris* et dans "Transfert des cendres de Jean

⁵⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 187-192.

⁶¹ André Malraux, *Lazare, op. cit.*, p. 860.

Moulin au Panthéon", car la scène absente renvoie, par son absence même, aux scènes existantes auxquelles Malraux fait implicitement référence. Si le romancier des années 1930 a été visionnaire, ce n'est pas pour avoir pressenti son propre sort mais pour avoir imaginé avant guerre des hommes dont il a exalté, vingt ans après la Libération, la figure tutélaire dans son discours le plus célèbre. Katow donnant son cyanure et Kassner roué de coups par les nazis sont les frères de Jean Moulin martyrisé par la Gestapo.

Dans ce chapitre d'*Antimémoires*, Malraux réhabilite les résistants, à un moment où leur engagement et le tribut qu'ils ont payé est minoré. La récurrence des scènes de torture évitées dit en creux combien l'ennemi était inhumain et les martyrs héroïques, en même temps qu'elle trahit l'obsession de l'écrivain pour ce motif et celle des résistants qui redoutaient d'autant plus cette épreuve qu'elle paraissait de plus en plus inéluctable à mesure que la guerre avançait⁶². L'antimémorialiste fait preuve de subtilité en rendant hommage indirectement aux combattants qui subirent effectivement la torture car, plutôt que de procéder à une héroïsation stéréotypée qui paraîtrait d'autant plus grossière qu'elle commence à être anachronique à la fin des années 1960, il choisit de revisiter une topique du roman de Résistance en en faisant une scène déceptive. Paradoxalement, c'est en ne racontant pas la scène qu'il ne cesse d'annoncer que Malraux peint le plus exactement les effets de la torture, c'est-à-dire moins les stigmates laissés sur les corps martyrisés que la hantise des résistants qui, à l'image de Berger dans le récit, anticipent un sort qu'ils redoutent au point de ne plus penser qu'à cela. En procédant ainsi, l'antimémorialiste compose un éloge original : à une époque où l'opinion ne veut plus lire de morceaux de bravoure galvaudés, il renvoie le lecteur à des scènes antérieures qui exaltent indirectement les héros en les maintenant dans les blancs du texte. L'auteur laisse donc imaginer au public ce que celui-ci ne veut pas lire car l'obsession de Berger suffit à représenter la hantise des résistants. Fidèle à son engagement, Malraux fait passer en contrebande un récit qui va à l'encontre des représentations dominantes en transposant dans l'écriture une méthode employée dans le maquis.

Comme l'auteur d'*Antimémoires*, Kessel compte beaucoup sur l'imagination du lecteur car ce ressort puissant lui permet de compenser une scène impossible à écrire. Dans *La Passante du Sans-Souci*, la description des sévices subis par Michel au camp est constamment refusée, faute de documentation suffisante⁶³, mais cela n'empêche pas le romancier d'accorder une grande importance à cette scène absente. À l'image des non-dits dont il joue pour construire le portrait de Max, Kessel recourt à différents types

⁶² Cette obsession des résistants explique l'abondance des scènes de torture dans la littérature de guerre en général et dans le corpus en particulier. Voir ci-dessus « Effets de dramatisation », p. 159-161.

⁶³ Voir ci-dessus « La portée informative », p. 131-132.

d'ellipse pour suggérer ce qu'il ne peut raconter et, ainsi, susciter la curiosité d'un lecteur qu'il entend sensibiliser à ce qui se passe en Allemagne. De sorte que le camp de concentration, et Michel qui l'incarne, apparaît comme le point aveugle du récit, puisqu'il reste hors-scène dans tout le roman alors qu'il est l'horizon vers lequel convergent les pensées et les espoirs d'Elsa. Bien que le récit soit tendu vers ce lieu de supplice et bien que le lecteur apprenne périodiquement ce que le prisonnier y vit, c'est moins la figure évanescence du détenu que celles de Max et d'Elsa qui donnent chair aux événements historiques et à l'intrigue car ce sont eux que le lecteur voit pâtir des conditions de détention de Michel.

Alors que le récit vient de commencer, le narrateur admet que son héroïne n'est pas encore pour lui beaucoup plus qu'une silhouette, celle de la passante qu'il a vue plusieurs fois furtivement et qu'il ne connaît pas encore bien. Très vite pourtant, elle et Max lui deviennent familiers et tous deux incarnent bientôt pour le lecteur les victimes des exactions nazies. Michel, au contraire, ne cesse jamais de manquer de relief, aussi bien pour le narrateur que pour le lecteur. La première mention du camp permet au narrateur de problématiser cette question de l'incarnation :

Dans la matinée, Elsa avait appris que son mari était jugé et condamné.

– Le camp de concentration... durée indéterminée... dit-elle.

Elle tordit ses bras dans un mouvement de pleureuse antique.

– Pourquoi ?... Pourquoi ?... Il n'a rien fait... Le camp de mort... c'est fini...
Je ne le reverrai plus.

Le mari d'Elsa était pour moi un personnage inconnu, abstrait. Elle-même n'avait pour moi qu'une consistance précaire et limitée étroitement au dessin de sa figure, de son corps. Et encore s'en fallait-il de peu qu'elle ne reprît son apparence d'ombre spectrale et pourchassée. Je ne pouvais, dans ces conditions, éprouver qu'une sorte de compassion intellectuelle, stérile, qui me privait de tout réflexe véritablement secourable⁶⁴.

Dans ce passage, seule la réaction alarmée d'Elsa renseigne le lecteur de 1936 sur la gravité de la situation car le camp n'a pas plus de consistance pour lui que Michel pour le narrateur. L'affolement de l'héroïne, traduit par sa posture et par son incapacité à articuler une phrase complète, fait comprendre que cette détention est une condamnation à mort, mais rien ne révèle précisément ce qui attend l'éditeur. Si le lecteur éprouve la même horreur qu'Elsa, c'est parce qu'il commence à s'attacher à elle. Contrairement à l'exilée, il n'a cependant aucun moyen de savoir ce qu'il doit redouter pour Michel. Les points de suspension, la gradation de « camp de concentration » à « camp de mort » et le

⁶⁴ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 59.

désespoir d'Elsa sont les seules indications qui lui permettent d'appréhender l'ampleur d'un châtement dont il lui revient d'imaginer les détails.

Or il se trouve que Kessel va jouer de l'évanescence de Michel et du camp pour évoquer, à défaut de le décrire, le sort des déportés politiques. Malgré le caractère parcellaire et abstrait des informations dont il dispose, le romancier dénonce la répression en ne la racontant pas mais en la faisant imaginer, pour tirer parti de la dimension secrète et effrayante que les nazis lui ont conférée. L'évanescence du personnage, fantôme de prisonnier dont le calvaire n'est exprimé que par des points de suspension, affecte donc l'écriture elle-même pour qu'elle suggère ce que les bourreaux veulent cacher. Il s'agit en effet pour Kessel de faire imaginer les déportés que Michel représente comme une armée des ombres réduite aux ténèbres par l'opresseur. En escamotant la narration, il met en garde le public français contre les efforts déployés par les nazis pour dissimuler la politique de répression qu'ils conduisent. Dans ce contexte, les blancs du texte visent à révéler les blancs de l'histoire immédiate. En ménageant un point aveugle dans le récit et en usant de moyens littéraires pour mettre en valeur ce blanc historique, Kessel met la conduite de la narration au service de son discours de dénonciation.

Au fil du roman, Elsa reçoit plusieurs lettres de Michel, que Max traduit pour le narrateur. Mais les informations que ces missives contiennent sont vagues et elles apparaissent toujours sous forme d'euphémismes. L'héroïne affirme que les premières « disent toute la vérité sur son camp... » mais elle ne caractérise cette vérité que par une formule résomptive hyperbolique qui ne donne aucun détail : « c'est atroce... »⁶⁵. Une nouvelle fois, les points de suspension sont de rigueur pour laisser entendre ce que le texte ne dit pas. Le narrateur lui-même, quand il lit la première lettre, ne s'arrête d'abord qu'« aux dons de l'enfant, à la justesse des phrases, au choix délicat des mots », sans s'appesantir sur les souffrances du détenu, dont il n'évoque le martyre qu'en termes très généraux : « On sentait que la misère physique, les coups, la faim, un sadisme sauvage étaient sur le point de briser un homme jeune et fort »⁶⁶. La traduction du jeune infirme a beau être de qualité, le lecteur n'est guère renseigné sur ce qu'endure Michel car l'horreur de sa détention est atténuée par un double voile : traduite par Max, la lettre est également résumée au discours narrativisé par le narrateur, ce qui met doublement à distance les souffrances du prisonnier.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁶ *Ibid.*

Ce n'est plus tout à fait le cas, quelques pages plus loin, quand Elsa tend une nouvelle lettre à son ami français. Si le narrateur lit cette fois le texte original, il en livre toujours une transposition au lecteur, en résumant au discours indirect libre l'évocation du camp à mesure qu'il parcourt le texte :

Il était malade. Surmenage. Cœur affaibli... On l'avait expédié dans l'infirmerie du camp. Mais la nourriture y était à peine meilleure que l'innommable bouillie que l'on servait aux internés. Le médecin lui avait accordé seulement deux semaines de repos – l'infirmerie était surpeuplée – et conseillait la suralimentation. En même temps, il l'avait autorisé à recevoir, de l'extérieur, des colis ou une centaine de marks afin d'améliorer son ordinaire⁶⁷.

Le discours indirect libre permet de restituer plus fidèlement le propos du détenu mais les détails sont toujours aussi peu nombreux. Le personnage est même plus disert sur la maladie qui rompt avec l'ordinaire de sa détention que sur les causes de son mal qui sont l'essence du système concentrationnaire. Si la voix de Michel se fait entendre au discours direct lorsque le narrateur cite la fin de la lettre, il ne s'agit plus ici que d'une déclaration d'amour dans laquelle le camp n'est que l'obstacle qui sépare l'éditeur de son épouse : « Si je pense à ma santé, c'est seulement, mon amour, pour arriver à tenir, à travers tout, jusqu'à toi⁶⁸. » Qu'il parle de sa vie au camp ou qu'il imagine celle qu'il vivra à sa libération, qu'il s'exprime en son nom propre ou que ses propos soient portés par une autre voix que la sienne, le captif ne donne que peu à voir ce qu'il vit.

Il en est toujours ainsi dans les trois dernières lettres de Michel mentionnées dans le récit, dont une seule est citée. Celle-ci est partiellement reproduite au discours direct mais ce choix tient à ce qu'il n'y est question que de la « gratitude sans nom ni mesure, incrédule, éblouie⁶⁹ » de Michel pour les efforts consentis par Elsa pour améliorer son quotidien. La question politique est évacuée pour laisser place à l'expression de l'amour, plus facile à développer pour un romancier qui manque de matériau historique mais qui a l'habitude de mettre en scène des couples séparés. Kessel parvient toutefois à maintenir l'attention du lecteur sur les conditions de détention du prisonnier, aussi abstraites soient-elles.

À la fin du roman, une fois que le prisonnier a été libéré, il mentionne enfin ce qu'il a subi en répondant aux questions de Max, mais il le fait systématiquement en usant de formules brèves et elliptiques. Il reconnaît avoir été « vraiment martyrisé⁷⁰ »

⁶⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 191.

mais il ne veut pas s'appesantir et concède seulement qu'il a été « bienheureux ou torturé pour une expression ou une attitude⁷¹ », sans en dire davantage. Toutes ces expressions, vagues et hyperboliques, ont une puissance d'évocation qui permet au lecteur contemporain du roman d'imaginer ce qui lui paraît le plus insoutenable. Le camp paraît ainsi effrayant, alors qu'aucun détail n'a été donné. C'est précisément parce que le lecteur est libre d'imaginer le lieu et les supplices qui accablent Michel que le récit pourtant absent est efficace sur le plan dramatique.

En faisant du camp de concentration, sur lequel il manque d'informations, le point aveugle de son récit, Kessel tire profit de cette ignorance. À une date où la Shoah n'a pas encore eu lieu, le camp a l'air bien plus terrible en étant laissé dans l'ombre que s'il avait été décrit car l'horreur qu'il représente n'est que suggérée, ce qui laisse à l'imagination du lecteur toute sa place. À ce moment, on peut encore penser que ce qu'on imagine est plus pénible que ce dont on a la description. Après la Seconde Guerre mondiale, le lecteur ne peut plus appréhender les faits ainsi car il sait que ce qui s'est produit dans les camps a dépassé ce qu'on pouvait imaginer : capable de restituer ce qui fait défaut dans le texte, il admire l'acuité du jugement de Kessel qui alerta ses contemporains sur l'arbitraire nazi à une époque où la documentation manquait.

Que le récit soit impossible, comme dans *La Passante du Sans-Souci*, ou qu'il soit refusé, comme dans *La Promesse de l'aube* et *Antimémoires*, les écrivains racontent l'histoire sous un angle inattendu en tirant parti des ressources offertes par différentes formes de cryptage littéraire, dans le but d'impliquer le lecteur ou de le faire réfléchir à sa représentation des événements. La narration déceptive soutient efficacement la tension dramatique ou, au contraire, la désamorce. Elle permet également aux auteurs de faire de l'écriture une arme au service de leur engagement. Mais la narration clandestine ne se réduit pas à piéger le récit ou à le saboter pour jouer sur les attentes du public. Écrire l'histoire en maquisard, faire œuvre de faux-monnayeurs, c'est encore retoucher des textes au fil des ans en modifiant le récit premier de l'événement pour l'accorder à l'époque dans laquelle il reparaît ou pour lui donner un nouveau sens, sans indiquer les changements opérés. Cela revient à exploiter certaines des potentialités contenues dans les textes originaux. Le texte possible n'est alors plus la suite du récit que le lecteur anticipe au fil de sa lecture, mais une réécriture autographe qui actualise l'œuvre première. En profitant des rééditions pour composer de véritables palimpsestes dans lesquels ils superposent différentes strates de texte clandestines, Kessel, Malraux et Gary écrivent l'histoire à l'encre sympathique, rendant nécessaire un décryptage pour

⁷¹ *Ibid.*, p. 203.

révéler ce qu'ils ont voulu retenir des événements qu'ils racontaient et le sens qu'ils leur donnaient chaque fois qu'ils les mettaient en scène. L'histoire éditoriale des œuvres du corpus invite à comparer les états successifs des textes pour comprendre les incidences de ces manipulations sur le sens donné à un événement historique.

3. Écrire à l'encre sympathique

3.1. *Rééditions palimpsestes*

Comme de nombreux écrivains, Kessel, Malraux et Gary republient certaines de leurs œuvres, parfois dans des éditions revues et corrigées : le premier recueille ses nouvelles et ses reportages, le deuxième amende ses textes mémoriaux puis les remanie encore au moment de les réunir et le troisième, qui traduit plusieurs de ses romans du français à l'anglais ou de l'anglais au français, revoit deux de ses œuvres majeures quelques mois avant sa mort. Mais tous trois ne se contentent pas d'apporter de simples corrections aux textes qu'ils révisent car, chacun à leur manière, ils se livrent à un travail de recomposition pour adapter leur propos à un nouveau public ou pour conférer un sens nouveau aux œuvres qu'ils recueillent. Qu'ils rassemblent ainsi des textes autonomes, qu'ils composent une anthologie, un cycle, ou qu'ils traduisent leurs propres œuvres, ils donnent une nouvelle vision de l'événement historique qu'ils racontent sans que la dernière version du texte efface pourtant totalement la ou les précédentes, comme si tous trois écrivaient l'histoire sur le modèle du palimpseste.

Étudier l'histoire des textes du corpus pour montrer comment il arrive aux trois auteurs de récrire l'événement sur le temps long en recouvrant une version antérieure – qui reste clandestine tant qu'elle n'est pas révélée par une lecture académique – appelle un travail de critique génétique qu'il n'est pas possible de mener ici en détail pour des raisons de place, compte tenu de l'ampleur du corpus. C'est pourquoi seul un aperçu en sera donné qu'il conviendra de compléter à l'avenir par une comparaison systématique des différents états de chacun des textes concernés. Il ne s'agira pas seulement alors de consulter les manuscrits quand ceux-ci sont accessibles⁷², mais il faudra également prendre en compte chaque version publiée, dans la presse et en volume, en France et à l'étranger quand les auteurs sont intervenus sur leurs textes. L'analyse présentée dans les pages qui suivent vise à donner une première idée de ce que pourrait révéler un tel travail en s'attachant aux changements les plus évidents, que Kessel, Malraux et Gary

⁷² Ce travail nécessaire sera toutefois fécond et permettra d'avoir une meilleure connaissance des textes étudiés, comme l'a montré l'exploitation des archives Gary et Kessel pour la constitution des récentes éditions de leurs œuvres dans la Pléiade, bien que les manuscrits de *La Forêt engloutie*, des *Racines du ciel*, de *La Promesse de l'aube* et de *La Danse de Gengis Cohn*, contrairement à celui des *Cerfs-volants*, ne semblent pas avoir été conservés.

aient mis en valeur des extraits en les faisant paraître isolément dans la presse avant la publication de l'œuvre intégrale, qu'ils aient supprimé ou ajouté des passages d'une version à une autre ou qu'ils aient joué des effets de surimpression produits par la juxtaposition de textes conçus séparément en les rassemblant sous un titre commun à l'occasion de leur mise en recueil⁷³.

L'article que David Bellos a consacré à l'histoire éditoriale cachée d'*Éducation européenne* servira de modèle au travail à venir dont l'esquisse est dessinée ici. Dans cette étude déjà évoquée⁷⁴, le critique britannique détaille le processus créatif et le contexte historique qui conduisirent Gary à modifier la composition de son roman – dont certains chapitres furent tantôt ajoutés tantôt supprimés –, à changer son titre – le projet intitulé *La Forêt engloutie* en 1943 devenant successivement *Forest of Anger* (1944), *Éducation européenne* (1945), *Nothing Important Ever Dies* (1960), *A European Education* (1960) et, de nouveau, *Éducation européenne* (1961) – et à adapter son message au public anglais du Londres polonophile de 1944, aux autorités françaises de 1945 soucieuses de mettre l'U.R.S.S. en valeur afin de contrebalancer la puissance américaine, au lectorat anglo-américain de 1960 que le romancier souhaitait conquérir en pleine Guerre froide et enfin au public français qui put lire, dans la version définitive de 1961, le texte de 1945 augmenté des chapitres composés pour la réécriture en anglais l'année précédente.

Étendue à tout le corpus qui s'y prête, la méthode de David Bellos, déjà appliquée, plus modestement, à *Sierra de Teruel*, *L'Armée des ombres* et *Les Maudru*⁷⁵, mettra en évidence le plus exhaustivement possible la façon dont une œuvre change de sens au gré du contexte historique de ses rééditions. Une telle lecture et une telle interprétation, « soucieuses de retrouver la trace dissimulée » dans les textes, impliquent de s'engager « dans un processus herméneutique de remontée vers la source »⁷⁶, comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros lorsqu'elle s'intéresse au palimpseste, que Gérard Genette avait défini avant elle comme

[...] un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte

⁷³ Voir respectivement ci-dessous « Isoler ou morceler », p. 693-701, « Supprimer », p. 701-716, « Ajouter », 716-737, et « Sur-imprimer », 737-748.

⁷⁴ David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit.. Voir ci-dessus « “Une esthétique de l'excès” : l'exemple de la division Das Reich », p. 245-246, et « La contemporanéité en trompe-l'œil », p. 266-268.

⁷⁵ Voir ci-dessus « La contemporanéité en trompe-l'œil », p. 262-269, et « L'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur », p. 328-331.

⁷⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 126-127.

primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence⁷⁷.

Genette emploie le terme au sens figuré pour montrer « qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait⁷⁸ », dégageant ainsi la superposition d'un hypertexte et d'un hypotexte allographes. La particularité des œuvres de Kessel, de Malraux et de Gary est que la transformation, à la source du palimpseste, est chez eux autographe. Leur écriture est palimpseste en ce qu'elle repose sur le recyclage de textes déjà écrits qui, s'ils ne sont pas effacés pour laisser place à un texte second comme l'étaient les parchemins du Moyen Âge, révèlent des textes nouveaux à l'occasion de la publication d'une pré-originale, d'une réédition, d'une traduction ou d'une mise en recueil. Ces textes nouveaux peuvent être ajoutés – les préfaces – ou surimprimés – c'est le cas des textes originaux, soumis à des changements de sens lorsqu'ils font l'objet d'une révision en vue de l'élaboration d'une édition définitive, comme *Les Racines du ciel* et *La Promesse de l'aube*, que Gary reprend l'année où il publie *Les Cerfs-volants*, en leur donnant une tonalité plus écologique et plus humaniste encore qu'à l'origine. Les changements de sens affectent également les textes dès lors qu'ils sont préfacés, qu'un titre supplémentaire leur est attribué ou que d'autres textes leurs sont associés. Le recueil de textes écrits comme des œuvres autonomes les fait en outre changer de genre, dans la mesure où ils ne peuvent plus être lus isolément ni considérés pour eux-mêmes. Le reportage catalan se lit en regard de celui qui porte sur la guerre d'Espagne et de tous ceux qui composent avec eux *Témoin parmi les hommes* ; *Une Balle perdue* et *Les Maudru* se lisent l'un par rapport à l'autre dans *Pour l'honneur* ; *Antimémoires*, *Oraisons funèbres*, *Les chênes qu'on abat...* et *Lazare* se lisent en parallèle les uns des autres au sein du cycle qu'ils composent avec *La Tête d'obsidienne* et *Hôtes de passage*. Le changement générique réside dans le fait que le texte est devenu partie d'un tout dont il est indissociable : non plus reportage, mais fragment d'une anthologie ; non plus nouvelle isolée, mais pièce de recueil ; non plus texte autobiographique, discours ou entretien mais élément d'un massif mémorial. Au cours de ces manipulations éditoriales, le palimpseste peut connaître quelques retouches. Les nouvelles ne restent pas toujours intactes et tous les articles d'un reportage original ne figurent pas dans *Témoin parmi les hommes*. Cette sélection entérine le changement générique du reportage dont les articles sont désormais destinés

⁷⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., quatrième de couverture.

⁷⁸ *Ibid.*

à raconter une histoire suivie qui acquiert ainsi une valeur littéraire⁷⁹. Quant aux textes malruiciens, dont plusieurs ont été abondamment revus avant d'être fondus dans *Le Miroir des limbes*, tous font encore l'objet de révisions importantes au moment de leur intégration au grand ensemble de 1976.

Avant d'envisager les changements de sens et de genre, il convient de s'arrêter sur les pré-originales, c'est-à-dire sur les passages des œuvres que les trois auteurs ont choisi de publier isolément dans la presse pour les mettre en valeur.

3.2. Isoler ou morceler

Les pré-originales sont de deux ordres : tantôt les trois écrivains ont fait paraître de longs extraits de leurs romans, en général des chapitres entiers, dans la presse, tantôt ils ont procédé à une prépublication en feuilleton. Seules les œuvres de combat dont les pré-originales et la première édition en volume ont paru alors que l'événement raconté n'était pas encore terminé seront étudiées ici : *L'Espoir*, *Les Noyers de l'Altenburg*, *L'Armée des ombres* et *Éducation européenne*. Il s'agira de montrer quelles scènes ont été retenues, à destination de quel public et dans quelle intention.

Pour *L'Espoir*, il faut remonter à un moment de la genèse qui précéda la parution de scènes isolées et celle du roman sous la forme morcelée du feuilleton. En février 1937, Malraux se rendit aux États-Unis pour y donner une série de conférences destinées à recueillir une aide humanitaire au bénéfice des républicains espagnols. Ce séjour américain a été étudié par Robert Thornberry et par Walter Langlois⁸⁰. Après avoir été retardé d'un mois parce que le consul des États-Unis refusait de délivrer un visa à l'écrivain, il dura environ cinq semaines. Le Congrès américain avait voté une loi de neutralité en octobre 1935 et il approuvait la politique de non-intervention de la France et de l'Angleterre. Par conséquent, le romancier devait se limiter à solliciter une aide médicale et humanitaire mais, comme le remarque Langlois, dans « un pays aussi conservateur que les États-Unis de l'époque, de tels appels à une "intervention" à l'étranger n'étaient pas très bien vus⁸¹ ». Toutefois, les dons affluèrent car les discours de Malraux rencontrèrent un vif succès auprès de la gauche américaine, en dépit du fait

⁷⁹ Kessel a supprimé quatre articles sur les quatorze que comptait "Les Francs-tireurs de Barcelone" pour condenser les faits et accentuer le caractère éphémère de l'insurrection, mais il a étoffé certaines histoires racontées dans "La guerre est à côté", renommé "L'avertissement inutile" dans l'anthologie.

⁸⁰ Voir Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, *op. cit.*, p. 54-68 et p. 106-126 et Walter Langlois, « Malraux au service de la République espagnole : un mois à New York (février-mars 1937) », dans Walter Langlois (dir.), *André Malraux 5 : « Malraux et l'histoire »*, Lettres Modernes, 1982, p. 93-114.

⁸¹ Walter Langlois, « Malraux au service de la République espagnole : un mois à New York (février-mars 1937) », art. cit., p. 94.

qu'ils étaient prononcés en français et qu'ils devaient être traduits paragraphe par paragraphe. Dans chaque ville où il parla, l'écrivain répéta peu ou prou la même allocution à un public qui ignorait tout de la situation espagnole. Ses allocutions constituent les premières ébauches du roman en gestation et certains extraits connurent plusieurs versions en paraissant dans les journaux américains et canadiens⁸², notamment sous le titre « *This is War* » dans *Collier's*⁸³.

Parmi les esquisses du futur roman, on distingue des détails peu développés, sortes d'instantanés – une voiture bélier lancée contre des canons⁸⁴, un enfant mort retrouvé dans les décombres d'une maison bombardée⁸⁵, des femmes glanant des douilles⁸⁶ –, et des scènes entières, qui sont parfois essentielles. L'une d'elles raconte comment les républicains découvrent que les bombes ennemies ont été sabotées par les ouvriers portugais⁸⁷. Malraux fit ce récit à l'université Columbia pour la première fois⁸⁸, puis à Montréal, dans « *This is War* » et dans une allocution prononcée au II^e Congrès des écrivains à Madrid en juillet 1937 avant de le transposer dans *L'Espoir*. La comparaison de ces versions révèle que l'épisode est attribué tantôt à des mécaniciens anonymes (« *This is War* »), tantôt à des camarades de l'écrivain qui se pose ainsi en témoin (allocution de Montréal), tantôt à Malraux lui-même (allocutions de Columbia et de Madrid), avant que Manuel et Ximénès, deux personnages importants du roman, en soient les acteurs⁸⁹. C'est finalement dans ce dernier texte que l'anecdote est contée le plus sobrement pour être rendue plus saisissante. Mais tout est affaire d'intention : le roman n'a pas le même public et ne vise donc pas à produire les mêmes effets que les discours. Le conférencier a besoin de pittoresque pour captiver et pour instruire son auditoire, c'est pourquoi il n'hésite ni à s'attribuer un rôle dans la scène ni à la peindre avec force détails. En se représentant en témoin ou en acteur, Malraux apporte aux

⁸² Ces textes sont répertoriés par Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, *op. cit.*, p. 114 : « *Forging Man's Fate in Spain* », extraits du discours du 26 février à New York publiés dans *The Nation*, 20 mars 1937, p. 315-316 ; « *The Fascist Threat to Culture* », extraits de l'allocution du 8 mars à l'Université de Harvard qui les publie sans date en brochure ; « M. André Malraux raconte ses expériences d'Espagne », extraits du discours du 4 avril à Montréal publiés le 5 dans *Le Canada*, p. 16, 3.

⁸³ Paru le 29 mai 1937 dans *Collier's*, p. 9-10 et 36-38, réimprimé dans l'anthologie *The Civil War in Spain*, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 257-268, ce texte est reproduit en appendice de *L'Espoir* dans une traduction française non signée (« C'est la guerre », appendice de *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 442-452). L'« original français est à ce jour inédit » (Notice de « C'est la guerre », *ibid.*, p. 1583).

⁸⁴ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 21. Voir la note 4, p. 1357.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 298. Voir la note 2, p. 1516-1517.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 198. Voir la note 1, p. 1469. L'anecdote est reprise dans « C'est la guerre », p. 445.

⁸⁷ Voir Annexe 3, p. 769-770.

⁸⁸ Le texte intégral de cette allocution manque. Walter Langlois en a rapporté la fin : « Lorsque nous dévissions les percuteurs nous trouvions dans les bombes le message des ouvriers portugais : "Cette bombe n'éclatera pas" » (« Malraux au service de la République espagnole : un mois à New York (février-mars 1937) », *art. cit.*, p. 104).

⁸⁹ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 148.

Américains une caution de réalisme et une preuve de son engagement, comme il le fait à Madrid en exploitant son aura de *coronel*. Ce dispositif est une méthode propre à susciter l'identification du lecteur ou de l'auditeur, ce qui permet d'emporter sa conviction et son soutien financier. Dans « *This is War* », le récit gagne en authenticité parce qu'il est raconté et vécu par des dynamiteurs asturiens. Tous ces artifices indispensables face à une foule qui doit imaginer un spectacle à partir de réalités qui lui sont étrangères sont superflus dans le roman, où le tableau illustrant la solidarité ouvrière face au fascisme se suffit à lui-même.

À son retour d'Amérique, Malraux s'installa en France pour écrire *L'Espoir*, d'avril à octobre 1937. Avant de paraître en volume le 18 décembre, le roman fit l'objet de trois prépublications, la première en feuilleton dans *Ce soir*, du 3 novembre au 7 décembre, les deux autres par extraits dans la *N.R.F.* et dans *Vendredi*. Le quotidien communiste, dirigé par Louis Aragon et Jean-Richard Bloch, publia plus de la moitié de l'œuvre sans toujours suivre le montage donné plus tard dans le volume. Les premières livraisons furent en effet consacrées au point culminant du roman, le chapitre III de la troisième partie, dans lequel Malraux exalte la puissance de feu des aviateurs républicains qui, suivant les renseignements d'un paysan, détruisent un terrain d'aviation fasciste clandestin, et la fraternité unissant les membres de l'escadrille aux paysans de la *sierra* qui accompagnent les morts et les blessés dont l'appareil a été abattu dans la montagne tout le temps que dure leur descente vers le village. Après avoir relaté cet épisode, le feuilleton revint au début du roman et suivit son déroulement, en opérant plusieurs coupes⁹⁰, en déplaçant quelques épisodes⁹¹, en s'arrêtant à la fin de la deuxième partie⁹² et en proposant quelques variantes, qui sont signalées dans l'édition de la Pléiade. Chaque livraison fut accompagnée de photos d'illustration, parmi lesquelles celles de Gerda Taro et Robert Capa, ce qui contribua à brouiller la frontière entre fiction et réalité – comme Malraux le fit en intégrant des images d'actualité aux scènes qu'il tourna pour *Sierra de Teruel* –, dans un journal d'information qui rendait compte au même moment du déroulement de la guerre civile tout en prenant la défense de la République espagnole. L'épisode de la mort du pompier Mercery, tué par les balles d'un avion alors qu'il tentait de se défendre en braquant sur lui sa lance à incendie, a par exemple été illustré par un cliché représentant la scène, ce qui donne à

⁹⁰ N'ont pas été publiés dans *Ce Soir* les chapitres I, I, I, IV (p. 36-43), I, I, III, II à I, II, II, I (p. 83-156), II, I, I, V à II, I, I, IX (p. 257-288), II, II, II et II, II, III (p. 293-298), II, II, VI à II, II, X (p. 312-331) et II, II, XII (p. 333-340).

⁹¹ Les chapitres I, II, II, III à I, II, II, VI (p. 162-188) s'intercalent entre les deux parties du chapitre I, II, II, VII, publiées du 18 au 20 novembre (p. 188-197) puis le 23 (p. 199-210).

⁹² Des six chapitres de la troisième partie, seul le troisième parut, au début du feuilleton. *Ce Soir* ne publia donc ni les chapitres III, I et III, II (p. 359-381) ni les chapitres III, IV à III, VI (p. 413-433).

penser qu'elle est authentique et que Malraux a pu s'inspirer de la photo pour écrire ce passage, comme le signale François Trécourt en note⁹³. Un tel brouillage entretient le caractère militant d'un roman dont le caractère politique paraît évident aux lecteurs de *Ce soir*, journal communiste qui soutient la lutte du romancier parce qu'elle coïncide avec sa ligne éditoriale.

La même motivation politique explique la publication de bonnes feuilles de *L'Espoir* dans *Vendredi*, hebdomadaire de gauche qui soutint le Front Populaire en 1936 mais qui désapprouva sa politique de non-intervention en Espagne. Malraux lui réserva des fragments inédits : trois consacrés au siège de l'Alcazar de Tolède, dans le numéro 106, du 12 novembre 1937⁹⁴, et un à la bataille de Guadalajara, dans le numéro 111, du 17 décembre⁹⁵, deux moments-clés dans le combat idéologique opposant républicains et franquistes, qui montrent en outre le rôle décisif joué par les troupes internationales dans le conflit. Là encore le choix des scènes répond à la ligne du journal.

Entre ces deux prépublications, Malraux fit paraître six extraits de son roman dans le numéro 290 de la *Nouvelle Revue française*, le 1^{er} novembre 1937, des dialogues essentiellement, dans lesquels il définit le bon commandement, les rapports entre ennemis politiques, la nécessité de s'organiser pour gagner la guerre ou encore la dimension tragique de la révolution⁹⁶.

Aux journaux de gauche, l'écrivain réserva donc le versant politique de son texte et à la revue littéraire son versant dialogique avec les conversations stratégiques, politiques et philosophiques qui caractérisent son écriture romanesque. Ce choix concerté indique que Malraux chercha à mettre en avant l'esprit militant de son roman et sa veine artistique à la fois en donnant à lire de larges extraits d'une œuvre littéraire qui était aussi un texte de combat. En adressant ses chapitres à ces trois périodiques, l'auteur les inscrivait dans l'actualité en même temps qu'il visait la postériorité.

Sa stratégie fut différente pour *Les Noyers de l'Altenburg*, roman dont il présenta systématiquement les mêmes scènes au public, avant la parution de l'édition originale comme après. Il publia d'abord l'épisode de la fosse à char, contenu dans l'épilogue, près d'un an et demi avant la sortie du roman, dans *Lettres françaises*, une revue de

⁹³ André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 343. Voir la note 1, p. 1539.

⁹⁴ Le combat contre le lance-flammes (chapitre I, II, I, p. 112-114), le déjeuner au musée de Santa Cruz (I, II, II, IV, p. 169-181) et la mort de Marcelino (I, II, I, III, p. 123-126).

⁹⁵ L'extrait correspond au chapitre III, II, p. 375-381.

⁹⁶ Les six extraits sont l'interrogatoire de l'aviateur italien mené par Scali (I, II, I, II, p. 114-123), la discussion dans laquelle Garcia explique à Magnin, après la première victoire de la guerre obtenue par son escadrille, que les républicains doivent s'organiser pour ne pas périr (I, I, III, III, p. 94-101), les dialogues entre Ximénès et Manuel (I, II, II, I, p. 139-156), Garcia et Guernico (II, I, I, VI, p. 261-269), Garcia et Scali (II, II, XII, p. 333-340) et l'épisode dans lequel Shade dicte un article au central téléphonique (II, II, X, p. 327-331).

littérature française trimestrielle éditée en Argentine par les soins de la revue *Sur* à destination des Français de l'étranger⁹⁷. Ce même fragment, couplé au prologue du roman consacré aux prisonniers du camp de Chartres, parut ensuite en anglais dans la revue américaine *Twice a Year* en 1942⁹⁸. Malraux considérait la scène de la fosse « comme beaucoup plus importante [et il n'envoya l'autre avec elle] qu'en raison de l'actualité des camps de prisonniers⁹⁹ ». Dans les deux cas, c'est au monde libre et aux Français expatriés que l'écrivain s'adressait, comme il le fit en donnant à un hebdomadaire genevois, *La Semaine littéraire*, ce même prologue suivi des deux premières parties du roman, au début de l'année 1943¹⁰⁰. C'est encore en Suisse, à Lausanne, qu'il publia l'édition originale du roman et c'est toujours hors de la France occupée, dans la revue *Fontaine* éditée à Alger, qu'il fit paraître une nouvelle fois le prologue du roman, avec quelques coupes¹⁰¹. Malraux attendit que la libération du territoire métropolitain ait commencé pour y publier une scène des *Noyers*, celle de la fosse à char, dans *Combat* en octobre 1944, incluant cette fois les toutes dernières pages du roman et le message d'espoir qu'elles formulent¹⁰². Dans la mesure où seuls le prologue et l'épilogue portent sur la Seconde Guerre mondiale, il est logique que ce soit ces deux fragments que l'auteur ait publiés pendant le conflit. Outre la volonté constante de Malraux de s'adresser aux Français libres en refusant de s'exposer à la censure, l'histoire éditoriale de l'œuvre montre que le roman était attaché à l'événement en ce qu'il appelait à s'insurger contre le sort des prisonniers de guerre et à combattre l'ennemi dans la fraternité. Les pré-originales mettent en regard l'ombre et la lumière, la défaite et la victoire à venir, puisque le texte suggère en s'achevant l'aube d'un monde nouveau. De 1941 à 1944, en dépit de la diffusion modeste de son œuvre – l'édition

⁹⁷ André Malraux, « La fosse à tanks », *Lettres françaises*, Buenos Aires, n° 1, 1^{er} juillet 1941, p. 8-20. Le passage apparaît dans *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 754-763. La « Note sur le texte » (p. 1635) date le premier numéro de la revue du mois d'août, mais elle a bien commencé à paraître en juillet, comme en atteste la microfiche conservée à la BnF sous la cote 8-Y2-28970.

⁹⁸ André Malraux, « War and Tyranny: Two Chapters of an Unfinished Novel », « Tank Trap » et « The Camp of Chartres », trad. fr. H. Chevalier, *Twice a Year*, New York, n° VIII-IX, 1942, p. 24-53. Ces passages apparaissent dans *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 754-763 et 621-630.

⁹⁹ Lettre de Malraux à Robert Haas datée du 15 janvier 1941 avant l'envoi des deux fragments, qui arrivèrent à New York le 22 avril, et qui furent publiés ensuite en Argentine et aux États-Unis. Citée par Walter Langlois, « André Malraux, 1939-1942, d'après une correspondance inédite », *Via Malraux*, The Malraux Society, Wolfville, 1986, p. 265. Reproduite dans la « Note sur le texte » des *Noyers de l'Altenburg* rédigée par Marius-François Guyard (*op. cit.*, p. 1632).

¹⁰⁰ André Malraux, *La Lutte avec l'ange. Roman. x. Les Noyers de l'Altenburg*, *La Semaine littéraire*, Genève, n° 5, 9 janvier 1943, p. 65-70 ; n° 6, 16 janvier 1943, p. 83-88 ; n° 7, 23 janvier 1943, p. 97-101 ; n° 8, 30 janvier 1943, p. 115-118 ; n° 9, 6 février 1943, p. 131-136. Les extraits publiés correspondent au texte intégral du début du roman, *op. cit.*, p. 621-694.

¹⁰¹ André Malraux, « Camp de Chartres », *Fontaine*, Alger, n° 29, avril 1943, p. 343-353. Le passage apparaît dans *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 621-630.

¹⁰² La première livraison paraît sous le titre « Que la victoire soit avec ceux qui ont fait la guerre sans l'aimer » et les quatre suivantes sous le titre « Faire la guerre sans l'aimer », *Combat*, nos 97-101, 1^{er}-6 octobre 1944, p. 1. Le passage apparaît dans *Les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 754-767.

originale fut tirée à moins de 1 500 exemplaires et seules *Fontaine* et *Combat* permirent au texte de toucher un plus large public –, Malraux ne cessa d'appeler de ses vœux ce combat et cette résurrection pour conjurer la défaite et l'humiliation, symbolisées par le camp de prisonniers.

Les nombreuses prépublications de *L'Armée des ombres* répondirent à la même logique consistant à susciter la révolte et à exalter, bien plus concrètement que *Les Noyers de l'Altenburg*, l'action résistante hors du territoire occupé. Mais Kessel se concentra sur les deux épïcêtres de la France libre, Londres puis Alger. À l'été 1943, il fit paraître le chapitre 1, « L'évasion », dans *France*, le bulletin de l'Association des Français de Grande-Bretagne, en huit livraisons, du 12 au 22 juillet¹⁰³, et le chapitre 4, « Ces gens-là sont merveilleux », dans *La France libre*, revue dirigée à Londres par André Labarthe, le 16 août¹⁰⁴. Il s'agissait de célébrer dans un cas l'union sacrée des différents courants de la Résistance – chrétiens, communistes et gaullistes – et dans l'autre l'allié anglais, les Français de Londres et ceux de métropole pour diffuser le message œcuménique du roman et montrer l'union sacrée qui présidait à la libération du pays. Au début de l'automne 1943, quelques mois avant la parution du roman, le chapitre 7, intitulé « Le champ de tir », fut publié à Alger dans *Fontaine*¹⁰⁵. Alors que la répression frappait en France de façon accrue, ce chapitre opposant à la cruauté nazie l'ingéniosité des résistants qui parviennent à organiser une évasion spectaculaire et improbable encourageait à tenir bon et à suivre cet exemple. Deux extraits du chapitre 5 furent ensuite publiés en anglais dans les numéros 46 et 47 d'*Horizon*, en octobre et en novembre 1943¹⁰⁶, donnant au public anglais un aperçu précis de la situation en France. Enfin le chapitre 2, intitulé « L'exécution », parut à Londres dans *La France libre*, le 15 novembre 1943¹⁰⁷, quelques jours avant que la première édition complète du roman soit éditée par Edmond Charlot à Alger, à une époque où les traîtres pouvaient mettre en péril la Résistance et où il fallait les empêcher de nuire. En choisissant ces chapitres et

¹⁰³ Joseph Kessel, « L'évasion », *France*, Londres, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 21 et 22 juillet 1943. La publication avait été annoncée le 9 et le 10 juillet. Les variantes avec le roman sont de pure forme.

¹⁰⁴ Joseph Kessel, « Ces gens-là sont merveilleux », *La France libre*, Londres, vol. VI, n° 34, 16 août 1943. Les variantes avec le roman sont assez importantes.

¹⁰⁵ Joseph Kessel, « Le champ de tir », *Fontaine*, n° 30, Alger, 1943, p. 463-469. Les variantes avec le roman sont de pure forme. Il est impossible d'avoir l'indication du mois pour ce numéro, ce qui peut expliquer l'erreur d'Anne Simonin dans son article (« La Résistance sans fiction ? *L'Armée des ombres* », art. cit., p. 252-253) et d'Yvan Daniel dans la Pléiade (« Note sur le texte », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, op. cit., p. 1863) qui le datent de 1944. Mais c'est bien Angela Kershaw qu'il faut suivre lorsqu'elle indique « late summer/autumn » en annexe de son ouvrage (*Translating War. Literature and Memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*, Palgrave Macmillan, 2019, p. 280).

¹⁰⁶ Joseph Kessel, « Over the Water: Philippe Gerbier's Notebook » et « Philippe Gerbier's Notebook – II », traduction Cyril Connolly, *Horizon*, vol. VIII, n° 46 et 47, octobre et novembre 1943.

¹⁰⁷ Joseph Kessel, « L'exécution », *La France libre*, Londres, vol. VII, n° 37, 15 novembre 1943, p. 44-50. Les variantes avec le roman sont de pure forme.

ces journaux, Kessel mit son roman au service de la propagande française, là où elle pouvait être la mieux diffusée et la mieux entendue. Contrairement à Malraux, ce n'est qu'après avoir fait paraître *L'Armée des ombres* à Alger qu'il le donna à lire aux expatriés, par l'intermédiaire de Jacques Schiffrin, qui le publia dans la maison qu'il venait de fonder à New York, Pantheon Books, en mars 1944. Puis, comme *Les Noyers de l'Altenburg*, le roman continua à être publié par extraits dans la presse après la publication de l'édition originale, aussi bien des chapitres qui n'avaient jamais été pré-publiés – « Une veillée de l'âge hitlérien », chapitre 6 du roman, repris sans variante à Alger dans *La Marseillaise* en décembre 1943¹⁰⁸ – que des chapitres qui avaient déjà fait l'objet d'une pré-originale – « Notes de Philippe Gerbier », dans le même journal, une semaine plus tard¹⁰⁹. Un relevé exhaustif des publications partielles à partir de 1944 serait trop long à faire ici¹¹⁰ mais il révélerait que tous les chapitres du roman, et même sa préface¹¹¹, connurent finalement une publication séparée dans les journaux d'Alger et de Londres, ce qui montre l'importance qui fut donnée au texte de Kessel et le rôle central qu'il joua pour forger l'image de la Résistance dans les mémoires, avant même que la première édition parisienne paraisse grâce à une association d'Edmond Charlot et de René Julliard, à l'été 1945. Autant que le contenu du roman, son omniprésence dans la presse résistante prouve à quel point il servit de cheville ouvrière à la propagande française.

Quant à *Éducation européenne*, le roman de Gary ne connut, lui, qu'une seule pré-originale, en marge des remaniements dont il a déjà été question¹¹². Parue sous le titre « Le continent englouti » dans *La France libre*, le 15 juillet 1944¹¹³, il s'agit du chapitre contenant la nouvelle enchâssée « Les Bourgeois de Paris », le quinzième dans la version originale publiée en anglais en 1944 et en français en 1945, le seizième dans la version définitive de 1961. Le texte est rigoureusement identique, à un ajout près datant de la version réécrite en anglais en 1960 dans lequel Janek paraît désormais bien intégré au groupe des partisans, avec qui il convient que l'Europe des Universités est concurrencée par « une autre éducation européenne, celle [des] pelotons d'exécution,

¹⁰⁸ Joseph Kessel, « Une veillée de l'âge hitlérien », *La Marseillaise*, n° 57, 4 décembre 1943. Anne Simonin (« La Résistance sans fiction ? *L'Armée des ombres* », art. cit., p. 252-253) et Angela Kershaw (*Translating War*, op. cit., p. 280) sont d'accord sur le titre du chapitre publié, alors qu'Yvan Daniel indique une reprise du chapitre 4, « Ces gens-là sont merveilleux » (« Note sur le texte », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, op. cit., p. 1863).

¹⁰⁹ Joseph Kessel, « Notes de Philippe Gerbier », *La Marseillaise*, n° 58, 11 décembre 1943. Les variantes avec le roman sont assez importantes.

¹¹⁰ Pour s'en faire une idée, voir Angela Kershaw, *Translating War*, op. cit., p. 280-281.

¹¹¹ Joseph Kessel, « Préface à un livre de guerre », *L'Arche*, Alger, n° 1, 1^{er} février 1944.

¹¹² Voir ci-dessus « Rééditions palimpsestes », p. 691.

¹¹³ Romain Gary, « Le continent englouti », *La France libre*, vol. VIII, n° 45, 15 juillet 1944, p. 204-209.

[de] l'esclavage, [de] la torture [et du] viol¹¹⁴ ». Dépourvu de ce passage qui donne un ton plus noir au chapitre, l'extrait paru dans la presse magnifie ces Parisiens qui dupent l'occupant et ces maquisards polonais qui résistent au froid et aux Allemands. Le choix de ce chapitre est idéal à plus d'un titre : d'une part il est conçu pour soutenir le moral des lecteurs du roman comme Dobranski soutient celui de ses camarades en leur lisant sa nouvelle dans l'intrigue, d'autre part il sert parfaitement la propagande à laquelle participe *La France libre* en exaltant l'engagement des alliés européens, enfin il marque la naissance d'un écrivain, comme le note Bellos qui relève que, puisque son manuscrit est prêt, « Gary devient un auteur à lancer tout de suite¹¹⁵ ». C'était d'ailleurs l'intention du jeune homme, si l'on en croit le récit donné dans *La Promesse de l'aube*. Conscient qu'il lui serait « difficile, sur le pont d'un bateau en pleine guerre, ou dans une minuscule cabine partagée avec deux camarades, de s'atteler à une œuvre de longue haleine », mais soucieux d'être publié en dépit des risques que les combats lui faisaient courir, Gary prit le parti « d'écrire quatre ou cinq nouvelles, dont chacune célébrerait le courage des hommes dans leur lutte contre l'injustice et l'oppression », dans le but de les intégrer « dans le corps d'un vaste récit, une sorte de fresque de la Résistance [...], en faisant raconter ces histoires par un des personnages du roman », ce qui lui permettrait de laisser « derrière [lui] quelques nouvelles » s'il venait à être « tué avant d'avoir achevé tout le livre »¹¹⁶. En écrivant d'abord les nouvelles qu'il enchâssa effectivement dans *Éducation européenne* en les faisant lire par Dobranski, Gary se donna une chance de les faire paraître et en publiant le chapitre contenant l'une d'entre elles, il annonçait son livre à venir, entamant ainsi sa carrière, comme l'indique la note sur laquelle la prépublication s'achevait : « *Le Continent englouti* [...] est un fragment d'un roman à paraître, en automne 1944, chez The Cresset Press sous le titre *Babes in the Wood*, et aux Éditions Penguin sous le titre *Le Continent englouti*¹¹⁷ ». Si ces titres furent abandonnés, la publication eut bien lieu, dans les conditions et avec les effets déjà analysés qui firent de cette œuvre un roman de guerre et de propagande.

L'étude des pré-originales renseigne sur les intentions avec lesquelles Kessel, Malraux et Gary isolèrent telle ou telle partie d'une œuvre à venir pour soutenir le discours politique et militant qu'ils y tenaient. Ces intentions ne s'arrêtant pas à l'amont de la version originale des textes du corpus, il convient désormais de ce que les

¹¹⁴ Romain Gary, *Éducation européenne*, op. cit., p. 89.

¹¹⁵ David Bellos, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* », art. cit., p. 161.

¹¹⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 346.

¹¹⁷ Mireille Sacotte, « Note sur le texte », dans Romain Gary, *Romans et récits*, t. I, op. cit., p. 1267.

différentes modifications apportées au fil des rééditions révèlent de la vision que les auteurs donnent de l'événement historique qu'ils relatent.

3.3. *Supprimer*

Kessel, Malraux et Gary ne révisent pas leurs textes dans les mêmes proportions. Malraux est celui des trois qui revoit le plus ses œuvres, aussi bien avant la première publication, sur les manuscrits et sur les épreuves, qu'après, au moment des rééditions. Il fait notamment beaucoup de coupes, qui ne pourront pas toutes être analysées ici. Ne seront étudiées que celles qui concernent les événements ou les personnages historiques liés à la Seconde Guerre mondiale, ce qui exclut par exemple les longs extraits du *Règne du Malin* qui disparaissent d'*Antimémoires* au fil des éditions¹¹⁸. Gary, lui, apporte des modifications à ses œuvres surtout lorsqu'il les fait passer d'une langue à une autre, pour adapter son propos à son public, français ou américain selon les cas, ce qui le conduit souvent à inclure ou à rétablir dans la version définitive d'un texte des scènes inventées ou supprimées dans une version antérieure. Il lui arrive aussi de supprimer des passages qui ne s'accordent plus à l'époque à laquelle il réédite ses textes. Quant à Kessel, qui ne corrige pas ses œuvres systématiquement, ses interventions sont d'autant plus importantes qu'elles sont plus rares. Elles sont généralement très tardives et portent surtout sur le style, mais certaines ont un rapport plus particulier avec l'événement historique raconté. Dans tous les cas, les passages supprimés dont il va être question sont doublement clandestins puisqu'ils n'apparaissent pas dans les éditions définitives et que leur suppression même n'y est pas signalée. Seules une comparaison des éditions successives ou une consultation des variantes dans une édition savante permettent d'avoir conscience des changements apportés par les auteurs. Encore une fois, il ne s'agit pas de présenter ici un relevé exhaustif des passages supprimés dans les œuvres du corpus – il n'est d'ailleurs pas fait pour toutes les œuvres de Kessel et de Gary recueillies dans la Pléiade –, mais d'analyser les plus significatifs dans la mise en récit d'un événement historique sur le temps long.

Dans *Une Balle perdue*, que Kessel revoie trente ans après sa parution originale quand il recueille la nouvelle avec *Les Maudru* dans *Pour l'honneur*, le récit est allégé. L'écrivain en atténue la dimension lyrique en apportant des corrections stylistiques et en supprimant de nombreux passages introspectifs. La description de la jeune anglaise est par exemple simplifiée au début de la nouvelle et les réflexions que Vicente se fait pour cerner la conscience d'Alejandro sont élaguées. Peu de corrections concernent le récit

¹¹⁸ Voir à ce sujet la « Note sur le texte » d'*Antimémoires*, *op. cit.*, p. 1144-1154.

de l'événement proprement dit, sinon à la fin de la nouvelle. Tandis que le héros est décidé à monter sur les toits, il répugne à aborder son mentor, l'anarchiste Gurreaz, qu'il croise par hasard sans être vu de lui. Kessel raccourcit alors le passage dans lequel Alejandro cherche à s'expliquer son geste, pour révéler plus vite que l'adolescent a peur que l'emblème de l'insurrection de Saragosse se méprenne sur ses intentions et que leurs raisons de combattre divergent désormais. Dans l'édition originale, la réflexion du jeune homme était décrite ainsi :

Pour la première fois de sa vie, Alejandro essaya de remonter les affluents secrets à la source desquels se forment les sentiments. Et, s'il eût été plus habile à cette exploration, il eût très vite compris que Gurreaz ne pouvait plus lui servir d'appui spirituel.

Ce n'était pas la lutte qu'enseignait Gurreaz contre les soldats et les gardes d'assaut qui éloignait Alejandro de son maître. Alejandro sentait trop qu'on pouvait combattre sans haïr. C'était l'objet même du combat prêché par l'Aragonais, dont il avait perdu le désir et le sens¹¹⁹.

Dans l'édition corrigée, Kessel remplace ce passage par le paragraphe suivant :

Alejandro ne bougeait plus. Des passants le bousculèrent. Il regarda leurs figures et comprit tout. Il ne croyait plus au bonheur, au paradis sur terre, dont Gurreaz et ses compagnons étaient sûrs, quand les hommes seraient délivrés des lois, des gouvernements, et rendus à eux-mêmes¹²⁰.

Aussitôt après ce paragraphe, le récit commun à l'édition originale et à l'édition définitive reprend ainsi : « Les hommes n'étaient pas bons, n'étaient pas nobles – Alejandro l'avait bien vu – et il n'était au pouvoir de personne de les rendre tels », ce qui conduit le héros à conclure que « les hommes ne valaient point qu'on voulût tuer et mourir pour eux »¹²¹. Le résultat de la réflexion d'Alejandro est donc le même, mais le cheminement diffère. Dans l'édition définitive, le jeune homme est valorisé parce qu'il comprend immédiatement ce qui le pousse à éviter Gurreaz. En supprimant l'hypothèse formulée au subjonctif plus-que-parfait qui met en valeur l'inaptitude d'Alejandro à déchiffrer les sentiments qui l'agitent, Kessel présente un personnage plus mature, à la pensée plus affûtée. Ses tergiversations sont remplacées par une certitude, exprimée par le passé simple et par l'adverbe dans « il comprit tout », confirmée par la renonciation à un idéal rendu, lui, hypothétique par l'emploi du conditionnel. La dernière phrase citée

¹¹⁹ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, Paris, Les Éditions de France, 1935, p. 185-186. Cité en note dans l'édition critique de la nouvelle (Joseph Kessel, *Romans et récit*, t. I, *op. cit.*, note 53, p. 1827-1828).

¹²⁰ Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, *op. cit.*, p. 134.

¹²¹ *Ibid.*

de l'édition corrigée glose l'adverbe *tout* en mettant à distance les convictions professées jusque-là par l'adolescent. Alejandro ne croyant plus au bonheur tel que les anarchistes le définissent, il ne peut faire part du geste qu'il s'apprête à accomplir à son ancien mentor. La modification apportée par Kessel confère à la décision du héros un caractère plus spontané et plus réfléchi à la fois. Le récit ainsi simplifié gagne en efficacité et va plus sûrement vers son inéluctable fin, même si le second changement important atténue l'amertume du personnage principal.

Le fait qu'Alejandro découvre qu'un autre *desperado* accomplisse la même tâche que lui redonne à l'adolescent un peu de la foi en l'humanité qu'il avait perdue et donne à son geste un surcroît de sens. Au moment où il comprend qu'il n'est pas seul sur les toits, il est pris d'une joie intense, longuement décrite dans l'édition originale :

Car un délirant, un éblouissant bonheur venait de fondre sur Alejandro, le bonheur même qu'il était venu chercher sur cette haut tourelle, mais combien différent de nature !

Il avait cru devoir l'arracher à lui-même, par la violence, le courage et le sang. L'orgueil de sa solitude était si fort qu'il n'avait pas douté, en découvrant les légionnaires, qu'ils ne fussent les messagers de son destin exclusif. Or – il le sentit soudain à l'illumination de sa joie – aucun combat n'aurait eu le pouvoir de rompre l'étau glacé où l'enfermaient précisément et son orgueil et sa solitude. Car Alejandro n'avait qu'une véritable nourriture sur la terre : la communion que, par l'indignité ou l'erreur, lui interdisaient depuis deux jours les autres hommes. Et tout à coup, il pouvait renouer avec eux, parce qu'il avait trouvé un camarade.

C'était si simple. Il avait un camarade.

Il n'était plus seul à défier la ville. Il n'avait plus à porter un rôle exceptionnel, pour l'emphase duquel il n'était point fait.

Il avait un camarade¹²².

Convaincu d'être seul dans sa croisade contre la médiocrité humaine, Alejandro est heureux de retrouver le sentiment de fraternité qui fonde son rapport au monde. Mais Kessel estime préférable de conserver cette idée sans s'appesantir à ce moment du récit sur l'accès de violence et de désespoir de son personnage. En supprimant ce passage en 1964, l'écrivain atténue l'amertume que ressent le héros pour préserver l'effet de chute qu'il ménage à la fin de la nouvelle. Le contraste entre le malheur du jeune *desperado* et son bonheur de savoir qu'il appartient encore à une communauté est rendu moins visible pour que le bonheur extrême qu'il ressent ici tranche plus fortement avec la scène finale dans la version corrigée. La décision d'Alejandro de faire payer de sa vie son indifférence à la jeune Anglaise qu'il admirait est d'autant plus inattendue qu'elle n'est

¹²² Joseph Kessel, *Une Balle perdue*, Paris, Les Éditions de France, 1935, p. 197-198. Cité en note dans l'édition critique de la nouvelle (Joseph Kessel, *Romans et récit*, t. I, *op. cit.*, note 54, p. 1828).

plus annoncée par ce moment d'abatement prolongé. Raccourcir et simplifier ce passage permet de renforcer l'effet de surprise et donc l'efficacité dramatique du dénouement qui donne son titre au récit et qui, en illustrant aussi le titre du recueil, annonce en quelque sorte la seconde nouvelle de *Pour l'honneur*. Les changements opérés par Kessel à la fin d'*Une Balle perdue* ont en effet vocation à rendre la fin du récit plus marquante et à intégrer au mieux le texte entier dans l'ensemble qu'il forme avec *Les Maudru*. Par conséquent, il ne s'agit pas uniquement pour lui de revoir une œuvre vieille de trente ans, il faut également que cette révision s'inscrive dans le nouveau projet qui est le sien en 1964.

C'est avec une intention différente qu'il reprend *La Passante du Sans-Souci* en 1968. Bien que le roman reparaisse sans être mis en regard avec un autre texte qui infléchirait son sens, Kessel procède à des corrections stylistiques, supprime des redondances et des passages trop mélodramatiques, tout en présentant les sentiments du narrateur à l'égard d'Elsa de façon plus subtile. Comme dans *Une Balle perdue*, peu de changements touchent à la dimension historique de l'intrigue car le romancier ne cherche pas à en donner une vision plus précise que celle qu'il avait en écrivant le roman. De sorte que le texte conserve son aspect documentaire en présentant ce qu'un reporter français bien informé pouvait savoir des camps et de l'Allemagne nazie, cette information fût-elle lacunaire. Kessel n'essaie pas de paraître plus informé qu'il l'était en 1936, il se contente de reproduire son savoir de l'époque. Un passage qu'il supprime dans la version définitive mérite tout de même d'être commenté. Le portrait de Ruppert von Legaart était plus détaillé dans la version originale et l'une des phrases supprimées expliquait l'insistance du narrateur sur la « disproportion » entre son « torse athlétique » et sa « toute petite tête »¹²³. À la suite de cette expression, le texte se poursuivait ainsi :

Le malaise qu'il répandait autour de lui comme un fluide tangible n'avait pas cependant cette dégénérescence pour cause unique. La figure le renforçait singulièrement qui, serrée, creuse, étroite, avec des lèvres exsangues en forme de fil, avec des yeux en même temps perçants et troubles, rappelait par sa coupe le museau des bêtes qui se nourrissent de chair morte.

– Anubis, murmurai-je sans m'en rendre compte.

Elsa dit naïvement :

– Non, il s'appelle Herbert.

Je tâchai d'expliquer à Elsa en quoi cet homme me paraissait ressembler à l'affreux dieu égyptien¹²⁴.

¹²³ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, op. cit., p. 172-173.

¹²⁴ Joseph Kessel, *La Passante du Sans-Souci*, Paris, Gallimard, 1936, p. 200-201.

Dans la version originale comme dans l'édition définitive, le personnage – qui change de prénom de l'une à l'autre – suscite moins l'inquiétude par sa place éminente au sein de l'organigramme nazi que par son apparence physique et son déséquilibre mental. L'effet était même accentué en 1936 par la référence au dieu à tête de chacal qui symbolisait à la fois le physique disgracieux de von Legaart et l'aura mortifère qui se dégageait de lui. En ne conservant que la dernière phrase du premier paragraphe en 1968, Kessel continue d'exprimer la répulsion qu'inspire l'homme dont le profil de charognard a déjà été évoqué¹²⁵, mais il peint le danger qu'il représente plus finement. À cette date, il n'est plus nécessaire en effet d'associer le dieu funéraire de l'Égypte antique à un personnage de nazi pour suggérer le rapport étroit que celui-ci entretient avec la mort. La comparaison animale qui subsiste suffit à susciter l'effroi, d'autant plus que le lecteur de 1968 est plus au fait de la fureur assassine des nazis que celui de 1936. Point n'est donc besoin de la souligner par l'allusion, caricaturale qui plus est, à Anubis. Si, en 1936, la menace représentée par la bête sanguinaire et dangereuse qui terrifie Elsa et qui incarne l'hitlérisme tout entier devait prendre la forme du dieu égyptien associé à la mort et à l'animalité parce que les informations et les images manquaient pour évoquer concrètement les dangers du nazisme, la place occupée par von Legaart au sein de son parti suffit à faire imaginer en 1968 ce dont il est capable sans qu'il soit nécessaire de l'assimiler à un personnage mythologique. Dans la mesure où ce détour est devenu superflu, le romancier supprime l'allusion au dieu de l'embaumement dont il donnait une représentation erronée, et il fait du substantif *nazi* le synonyme de *monstre*, qu'il rattachait au nom d'Anubis trente-deux ans auparavant.

D'une édition française à une autre, Gary, lui, coupe peu ses textes. Il arrive toutefois que certains passages devenus anachroniques doivent être supprimés, comme les « Textes vous concernant » copiés en tête de l'édition originale des *Racines du ciel*, dont on retient par exemple ceux-ci, qui annoncent les propos et l'action de Morel en même temps qu'ils donnent un air d'authenticité documentaire au roman :

... La partie ne pourra être gagnée que le jour où la protection de la nature sera réclamée avec force par l'opinion publique elle-même.

M. H. COWIE, *délégué du Kenya à la Conférence de Bukavu, Congo belge, 1953.*

[...]

La Conférence, considérant que les mesures relatives à la protection de la nature sont en général impopulaires, car elles vont à l'encontre d'usages ancestraux, ainsi que d'intérêts particuliers ou d'avantages immédiats, recommande :

¹²⁵ Voir ci-dessus « Quelques personnages individualisés », p. 454-455.

- a) la diffusion de notions simples destinées à ouvrir l'esprit des adultes sur la nécessité de ces mesures de protection,
- b) l'éducation des maîtres, ignorant souvent eux-mêmes ce que signifie la protection de la nature...

Recommandations n° 9 de la Conférence de Bukavu, Congo belge, 1953.

Il serait vain de vouloir imposer au public le respect de la faune et de la flore uniquement par des méthodes légales...

Communications présentées à la Conférence de Bukavu, Congo belge, 1953.
*Communication de J. J. Deheyn*¹²⁶.

Trois ans après la tenue de la conférence, ces épigraphes confortent le discours que tient Gary dans la « Note de l'auteur¹²⁷ » qui précède, dans laquelle il sensibilise le lecteur à l'urgente nécessité de protéger la nature, c'est-à-dire l'espèce humaine elle-même. En publiant son roman, l'écrivain suit la recommandation 9 a) puisqu'il incite les adultes qui le lisent à se montrer attentifs à cette question et donc à réclamer avec force ce qu'il demande lui aussi. Si la nature n'est pas mieux protégée en 1980, le contexte a changé et ces textes datés ne « concernent » plus les lecteurs. Pour ne pas donner l'impression qu'il livre un combat d'arrière-garde, le romancier les supprime et se présente à la place comme un pionnier de ce qu'on n'appelait pas encore l'écologie en 1956¹²⁸.

Les passages supprimés dans l'édition américaine de *La Danse de Gengis Cohn* sont plus substantiels, bien que leur nombre reste limité. Comme à son habitude quand il se traduit lui-même, Gary ajuste son texte pour l'accorder au mieux au public auquel il s'adresse. Même s'il procède surtout à des ajouts¹²⁹, *The Dance of Genghis Cohn* est expurgé de certaines scènes de la version originale qui dépendent trop du contexte français ou européen. C'est le cas par exemple du moment où Cohn perçoit que ses interventions sont provoquées non par lui mais par Schatz, ce qui lui fait redouter que ce soit le commissaire qui occupe sa conscience et non le contraire. Il craint alors que les Allemands soient devenus « les Juifs des Juifs¹³⁰ », ce qui reviendrait à inverser les rapports entre victimes et bourreaux tout en unissant ces deux groupes dans une fraternité contre-nature¹³¹. Quand il transpose la scène en anglais, Gary se contente de dire que Schatz se torture délibérément et que Cohn n'ose pas approfondir le caractère confus de leur relation¹³². Le texte présente donc la situation sans aborder le fait que le

¹²⁶ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 9-10. Reproduit en appendice du roman dans *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 613-614.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 7-8. Reproduit en appendice du roman dans *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 611-612.

¹²⁸ Voir ci-dessous « Ajouter », p. 734-735.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 728-730.

¹³⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 68.

¹³¹ Voir ci-dessus « La fraternité », p. 522-524, et « Phantasma », p. 604-607.

¹³² “[...] it is Schatz who willingly tortures himself. Our relationship is most confusing and I must admit that I don't dare to look too deeply into it.” » (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn*, translated from

policière allemande est « enjuivé » ni même que sa conscience est « habitée[e] par un locataire clandestin »¹³³, autrement dit qu'elle est occupée par Cohn.

S'ils étaient traduits, ces termes ne porteraient pas la charge ironique qu'ils ont en français car les Américains ignorent que le verbe *enjuiver*, utilisé par les antisémites depuis 1883 selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, a été très usité par la propagande vichyste pour désigner les responsables prétendus de la débâcle comme pour discréditer les opposants du régime et qu'il est par conséquent très provocateur de l'appliquer à un ancien officier nazi. La seconde expression, elle, repose sur une analogie avec un jeu de mots intraduisible. Plus tôt dans le roman, au moment où le baron et le comte le sollicitent pour qu'il retrouve Lily, Schatz leur répond qu'il est « occupé¹³⁴ », façon humoristique de la part de Gary de dire à la fois que sa conscience est « habitée[e] par un locataire clandestin » en la personne de son *dibbuk* et qu'il a autre chose à faire qu'élucider la disparition de la baronne. Le premier sens est bien transposé en anglais lorsque Schatz se plaint que « l'Allemagne [soit] aujourd'hui un pays occupé par cinq millions de Juifs¹³⁵ », mais il ne peut coïncider avec le second et le jeu de mots renvoyant à l'Occupation est perdu¹³⁶. Dès lors, dans la scène où Cohn exprime ses doutes, il est logique que l'idée ne soit pas rendue car il aurait été trop difficile de faire saisir aux Américains cette référence ironique qui problématise la question de la mémoire en représentant une occupation inversée, aux dépens cette fois de l'ancien bourreau pour qu'il n'oublie pas qu'il contribua à envahir l'Europe et à en décimer la population juive. À la place de ces allusions trop cryptées, Cohn se livre dans le texte américain à un numéro de ventriloque¹³⁷ passé de la tradition du cabaret de laquelle il se

the French by Romain Gary with the assistance of Camilla Sykes, New York, The World Publishing Company, 1968, p. 48). Traduction personnelle, comme dans toutes les notes qui suivent.

¹³³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 68-69.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40. C'est lui qui souligne, pour inviter le lecteur à remarquer le double sens qu'il faut donner à ce terme.

¹³⁵ "Germany today is a country occupied by five million Jews" (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn*, op. cit., p. 28).

¹³⁶ Pour s'excuser auprès de ses hôtes de ce qu'il est occupé, Schatz leur fait dire qu'il est affreusement désolé, mais qu'il a une affaire importante sur les bras ("Tell them that I am terribly sorry, but I have an important case on my hands", *ibid.*).

¹³⁷ Cohn répond à la place de Schatz pour s'étonner de la façon dont le comte explique que Florian tue les mouches :

"Oh, you see, Commissioner... he did not kill them in a normal, honest-to-God way."

"What do you mean, sir, killing people in a normal, honest-to-God way?"

When Schatz speaks thus with my voice, the effect is always extraordinary. As a ventriloquist, I use a kind of high falsetto, and my dummy's natural voice is a gruff baritone. You can imagine the surprise of the audience! It is an old comic effect, but it always gets a laugh. (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn*, op. cit., p. 48).

– Oh, vous voyez, commissaire... il ne les tue pas normalement, d'une façon chrétienne.

– *Que signifie, monsieur, tuer les gens normalement, d'une façon chrétienne ?*

Quand Schatz parle ainsi avec ma voix, l'effet est toujours extraordinaire. Je prends une voix de fausset haut perchée quand je joue les ventriloques, alors que celle de ma marionnette est naturellement rauque,

recommande aux scènes de Broadway et aux *shows* télévisés, plus accessible aux lecteurs d'outre-Atlantique, qu'ils appartiennent ou non à la diaspora juive.

À la fin du roman, Gary supprime un autre passage du même ordre pour une raison semblable. Dans l'édition française, le romancier donne à voir l'évanouissement dont il dit avoir été victime alors qu'il se trouvait à l'emplacement de l'ancien ghetto de Varsovie afin d'inscrire une dernière fois la question de la mémoire du génocide dans son texte¹³⁸. La scène n'apparaît pas dans la version américaine, qui comporte à la place un dialogue entre Cohn et le personnage appelé « l'écrivain », dans lequel le second refuse au premier de lui consacrer un autre livre. Alors que le ghetto est présenté comme une source d'inspiration littéraire – Florian répond à Lily que l'écrivain y est venu pour recueillir la saleté, l'horreur et la honte qui sont sa matière première¹³⁹ –, il est éclipsé par la souffrance des Noirs et des Vietnamiens, plus actuelle que celle des Juifs dans les États-Unis de 1968 :

“Cohn, who wants to hear another Eichmann yarn? The public is saturated. They had enough of the Jewish *shtik*. Things're happening, you know. They want the Negro *shtik* and the Vietnam *shtik*. You can't keep six million Jews on the best-seller list forever... [...] Cohn, you've got to give up. A writer's got to move on with the times. The anguish and suffering right now are of such variety that even a real pro with a fine, watchful pro's conscience and two secretaries can't deliver quickly enough. The abundance of riches. Even James Baldwin can't keep up with the Negro suffering, though I admit that William Styron's *The Confessions of Nat Turner* has stayed on top of the best-seller list for almost a year¹⁴⁰...”

Conservant l'analogie qu'il fit dans l'édition française entre art et massacres, Gary suggère encore que la littérature s'abreuve de drames, mais il traite le personnage de l'écrivain et le thème de la mémoire différemment. Alors qu'en Europe l'oubli de la

comme celle d'un baryton. Vous imaginez la surprise du public ! C'est un vieux ressort comique, mais il fait toujours son effet.

¹³⁸ Voir ci-dessus « L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary », p. 294-295, et « L'imagination », p. 540-541.

¹³⁹ “He's looking for material. [...] Writers are born shit-eaters, luv, then they use the filth, the horror, and the shame they've eaten to present you with some more literature, peach.” (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn*, *op. cit.*, p. 238. « Il est en quête de matière première. [...] Les écrivains sont des mange-merde-nés, mon chou, ensuite ils utilisent la saleté, l'horreur et la honte qu'ils ont mangées pour te présenter encore plus de littérature, mon ange. »).

¹⁴⁰ Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn*, *op. cit.*, p. 235-236. « Cohn, qui veut entendre une énième histoire sur Eichmann ? Les gens saturent. Ils en ont assez du numéro juif. Il se passe des choses, tu sais. Ils veulent le numéro nègre et le numéro sur le Vietnam. On ne peut pas garder les six millions de Juifs sur la liste des *best-sellers* à jamais... [...] Laisse tomber, Cohn. Un écrivain doit vivre avec son temps. Aujourd'hui l'angoisse et la souffrance sont si variées que même un vrai pro, vigilant, doté d'une bonne conscience professionnelle et de deux secrétaires ne peut pas fournir assez vite. Abondance de biens. Même James Baldwin ne peut pas suivre avec la souffrance nègre, bien que j'admetsse que *Les Confessions de Nat Turner* de William Styron soit resté presque un an en haut de la liste des *best-sellers*. » Publié en 1967, le roman de Styron, consacré à la révolte des esclaves menée en 1831 par Nat Turner en Virginie, reçut le prix Pulitzer de la fiction en 1968.

Shoah est problématique, comme le montrent la résurgence du nazisme en Allemagne et l'antisémitisme assumé d'une partie de la population française – ce qui impose de consacrer la version originale du roman au « numéro juif » –, l'Amérique en proie aux émeutes raciales et à la guerre du Vietnam est confrontée à d'autres difficultés qui lui sont propres. Ce sont elles que Gary doit évoquer, moins pour « vivre avec son temps » que pour se faire comprendre aux États-Unis, à l'heure où ce pays qui mène une guerre de plus en plus décriée au Vietnam continue de faire des Noirs des citoyens de seconde zone, comme le dénoncent Baldwin et Styron. L'antisémitisme et le négationnisme, qui sont des problèmes majeurs en Europe, étant plus marginaux aux États-Unis, la scène de l'évanouissement ne saurait marquer le public comme l'évocation provocatrice des deux fléaux spécifiquement américains que sont le racisme et la guerre en cours. L'auteur choisit donc de substituer aux maux européens des équivalents américains, l'un étant lié dans chaque cas à l'histoire ancestrale du continent et l'autre à son histoire plus récente. Grâce à sa connaissance de l'histoire des pays dans la langue desquels il écrit, Gary sait comment adapter son discours au public auquel il s'adresse en ajustant ses effets pour qu'ils portent le mieux possible.

Plus variées, les coupes chez Malraux sont de différents ordres. Il y a d'abord la suppression de dix-neuf plans à la fin de *Sierra de Teruel*, soit environ trois minutes de film, dans la scène de la descente de la montagne, mais ce changement n'est pas de son fait et l'offusqua. Les monteurs qui repriront le film avant sa diffusion en 1945 avaient raccourci la scène sans tenir compte de ce qu'elle accordait le rythme auquel les plans se succèdent à celui de la musique de Darius Milhaud pour donner une tonalité lyrique à ce moment dramatique.

Il y a ensuite les ajustements structurels réalisés au moment de l'intégration d'*Antimémoires* au *Miroir des limbes*, c'est-à-dire la suppression de l'avertissement placé en tête de l'ouvrage et celle des titres donnés à chacune de ses parties. Le texte liminaire fut abandonné parce qu'il n'était plus d'actualité. Malraux y annonçait : « Ce livre forme la première partie des *Antimémoires*, qui comprendront vraisemblablement quatre tomes, et seront publiés intégralement après la mort de l'auteur¹⁴¹ » pour éviter que leur parution incommode des témoins encore vivants. La composition du *Miroir des limbes* étant très différente de celle qui avait été envisagée en 1967, la disparition de l'avertissement devenu obsolète s'imposait. Puisque le cycle multipliait en outre les différents niveaux de titre en faisant reparaitre des œuvres déjà données au public –

¹⁴¹ André Malraux, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967, p. 6. Reproduit dans les notes et variantes d'*Antimémoires*, *op. cit.*, p. 1164.

Hôtes de passage, Les chênes qu'on abat..., La Tête d'obsidienne et Lazare composant la seconde partie du *Miroir des limbes*, intitulée *La Corde et les Souris*, sans compter *Oraisons funèbres* en appendice –, il était nécessaire de supprimer le titre des cinq parties d'*Antimémoires* pour ne pas laisser penser que ce texte, comme *La Corde et les Souris*, était composé d'œuvres antérieures, en l'occurrence *Les Noyers de l'Altenburg, Antimémoires, La Tentation de l'Occident, La Voie royale* et *La Condition humaine*. Dans le même ordre d'idée, Malraux supprima également les épigraphes et la préface des *Chênes qu'on abat...* car ils auraient retardé l'entrée dans la quatrième partie de *La Corde et les Souris* : autant ces seuils facilitaient la lecture d'une œuvre publiée de façon autonome, autant ils l'entravaient une fois cette œuvre fondue dans un ensemble au sein duquel elle ne forme plus qu'une pièce parmi d'autres.

Il y a surtout les coupes que Malraux opère au sein des textes eux-mêmes, au fil de leurs rééditions ou à l'occasion de leur reprise au sein du *Miroir des limbes*. C'est ce dernier cas qui sera envisagé pour "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" et *Les chênes qu'on abat...* lorsque ces deux textes sont cités dans le cycle mémorial. Dès la parution originale d'*Antimémoires*, Malraux intègre de longs extraits de son récent discours sur le préfet martyr au début du chapitre trois de la cinquième partie. Alors que, dans le récit, il survole Anchorage, en Alaska, le ministre repense à la nuit de décembre qui précéda le transfert des cendres de Jean Moulin. Retranscrivant ses souvenirs, c'est là qu'il cite une grande partie de son discours, sans indiquer toutefois qu'il n'en retient pas la totalité. Les cinq premières pages du texte, dans lesquelles l'orateur évoque sa propre entrée dans la Résistance et surtout la mission assignée à Jean Moulin et le travail de ce dernier pour unifier les mouvements rivaux, ne sont pas reprises¹⁴². L'antimémorialiste passe ce long préambule pour se concentrer sur les moments de rupture qui auraient pu précipiter la fin de la Résistance et sur ceux qui ont favorisé son triomphe. C'est pourquoi il ne commence à citer le discours que lorsqu'il y évoque « le temps où les parachutes multicolores, chargés d'armes et de cigarettes, tombent du ciel [et] le temps des caves, et de ces cris désespérés que poussent les torturés », c'est-à-dire le moment où l'espoir de la victoire et la menace de la défaite se répondent, comme le résume la formule désormais isolée d'un saut de ligne : « La grande lutte des ténèbres a commencé »¹⁴³. Après cette entrée en matière dramatique, l'antimémorialiste coupe près d'une page du discours consacrée à l'arrestation de Jean Moulin suite à la trahison dont il fut victime, pour retenir uniquement le paragraphe qui

¹⁴² Voir André Malraux, "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 948-952.

¹⁴³ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 451. Reprise de "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 952.

décrit brièvement son martyre. Procéder ainsi permet de mettre en valeur le risque que courait la Résistance à ce moment-là. Il n'est donc plus nécessaire de reproduire le paragraphe suivant qui développe cette idée. Malraux passe donc immédiatement à la phrase qui annonce le dénouement de la guerre : « Mais voici la victoire de ce silence atrocement payé : le destin bascule¹⁴⁴. » Le propos n'est plus centré sur Jean Moulin mais sur la Résistance dans son ensemble, son chef n'apparaissant plus que comme le témoin auquel l'orateur peint les heurs et les malheurs des résistants. La dernière page et demi du discours est alors citée presque en entier. C'est le passage le plus lyrique qui voit le « peuple d'ombres » et « les clochards épiques de Leclerc » chasser l'occupant, puis Jean Moulin conduire son « terrible cortège »¹⁴⁵ jusque sous les voûtes du Panthéon. Les deux derniers paragraphes du discours sont cependant réduits à quelques lignes : Malraux reformule la période dans laquelle il mentionne *Le Chant des Partisans* et il supprime les deux passages dans lesquels, s'adressant à la jeunesse de France, il rapproche l'hommage rendu à Jean Moulin de la commémoration de la libération de Paris. Il ne conserve que les deux phrases qui placent le chef du C.N.R. dans le sillage de Carnot, Hugo et Jaurès, inscrivant ainsi la Résistance dans le droit fil des combats républicains menés par ces trois saints laïques. Les coupes opérées à la fin du discours tiennent à ce que le contexte du discours a changé : désormais intégré à *Antimémoires*, il n'a plus à être rattaché au cadre solennel dans lequel il avait été prononcé ni à l'événement avec lequel il était mis en regard. Ce n'est que lorsque Malraux publiera *Oraisons funèbres*, quatre ans après *Antimémoires*, qu'il rétablira le parallèle entre la libération de Paris et le transfert des cendres de Jean Moulin, en plaçant le premier discours en ouverture du recueil et le second en clôture pour qu'ils se répondent. L'analyse des passages abandonnés par l'antimémorialiste révèle finalement que l'écrivain a coupé la partie la plus narrative de son discours, les passages de contextualisation historique, au profit de la partie la plus lyrique, portée par le souffle épique qui, plus encore que dans le texte intégral, fait de Jean Moulin le symbole de toutes les victimes de la répression ennemie et de toutes les forces vives de la Résistance. En citant le moment le plus oratoire de son discours, Malraux célèbre le caractère mystique de la Résistance sans chercher à réécrire l'histoire.

Son objectif est un petit peu différent quand il intègre *Les chênes qu'on abat...* au *Miroir des limbes* car les coupes auxquelles il procède à ce moment-là ont un sens politique qui vise à magnifier l'image du général de Gaulle, plus encore que dans

¹⁴⁴ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 452. Reprise de "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 953.

¹⁴⁵ *Ibid.* Reprise de "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon", *op. cit.*, p. 954.

l'édition originale. La première coupe significative à cet égard intervient très tôt dans l'œuvre. Dès la troisième page, Malraux supprime deux passages dans lesquels il précisait la relation du grand homme à son pays :

~~Il est hanté par la France comme Lénine l'a été par le prolétariat, comme P'est Mao par la Chine, comme le fut Nehru par l'Inde. S'expliquera-t-il un jour ? Ce n'est pas lui qui a dit, le premier : la France est une personne ; c'est Michelet. Mais lorsque Michelet attaquait les derniers Bourbons, lorsqu'il outrageait Napoléon, il ne la mettait pas en cause. Le général de Gaulle l'a toujours mise en cause. Elle a existé pour lui comme l'Église pour ceux qui la défendaient — ou l'attaquaient. La première phrase de ses *Mémoires de guerre* lui est consacrée, et je crois que la France a toujours été moins simple dans son cœur que la princesse de légende dont il parle. C'est elle qu'il a épousée, avant Yvonne Vendroux. Si haut que soit son drame, il est parent de celui des chefs communistes qui se sont séparés du parti. Et le général de Gaulle est à mille lieues de penser que la France l'a trahi pour ses successeurs : elle l'a trompé avec le destin — et peut-être avec les Français¹⁴⁶.~~

Dans la version corrigée, la France apparaît comme une entité indivisible. Elle est personnifiée en tant qu'épouse et la relation entre de Gaulle et elle est plutôt apaisée en dépit de la séparation à laquelle elle a abouti. La trahison n'est évoquée à la fin que pour être contestée. Fidèle à l'homme qui se plaça au-dessus des partis et qui se distingua des politiciens, le Général ne saurait s'offenser d'avoir des successeurs puisque, par son caractère unique, il ne peut en avoir, même après avoir été évincé du pouvoir. Six ans après le décès du grand homme, l'hommage est sobre et dénué d'amertume.

Cinq ans plus tôt, le texte original était moins univoque. Si la personnification, inscrite dans le sillage de Michelet, était plus affirmée, c'était pour établir une différence entre la façon mystique dont l'historien romantique la concevait et l'appréhension plus pragmatique qu'en avait le premier des résistants. Contrairement à Michelet, écrit Malraux, de Gaulle ne faisait aucune concession, pas même à la France, qu'il ne ménageait pas quand il estimait qu'elle méritait d'être rudoyée. C'est la raison pour laquelle l'auteur à son tour incrimine le pays d'avoir trompé le Général avec le destin – c'est-à-dire avec la mort, ce qui a encore une dimension sublime – ou avec les Français, quand ceux-ci ont profité du référendum de 1969 pour l'écarter, ce qui est bien plus prosaïque. Lorsqu'il écrit en 1971, l'ancien ministre gaulliste éprouve toujours de la rancune pour ses concitoyens qu'il juge ingrats d'avoir provoqué le départ du premier président de la V^e République, ce qu'il présente explicitement comme une trahison.

¹⁴⁶ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, op. cit., p. 579. Les passages biffés sont ceux que Malraux a supprimés dans l'édition définitive. Dans l'édition originale (André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971), ils apparaissaient pages 24-25.

L'ouverture de l'œuvre a donc à cette date la valeur d'une charge contre les traîtres qui ont abattu le chêne que lui-même entreprend de célébrer. En supprimant les phrases les plus polémiques au moment d'intégrer *Les chênes qu'on abat...* au *Miroir des limbes*, Malraux substitue aux considérations politiques une vision plus large et moins acerbe car ce n'est plus le président déchu qu'il peint mais l'homme de l'histoire. S'il regrette encore que la France et de Gaulle se soient « séparés », il évacue l'idée de trahison et insiste sur l'attachement viscéral et mystique du Général à son pays, atténuant ainsi le poids des déceptions qui jalonnèrent leur histoire commune. Le temps écoulé entre les deux éditions et le fait que la seconde fasse de De Gaulle l'un des hommes de l'histoire auxquels *Le Miroir des limbes* est consacré incitent Malraux à se montrer plus mesuré.

À peu près au milieu de l'œuvre, plusieurs coupes apparaissent au cœur d'un échange sur les hommes de l'histoire que Malraux a beaucoup travaillé. Seul le passage central que l'écrivain a supprimé sera analysé ici parce qu'il théorise le rapport des grands hommes à l'histoire. Au fondement de la discussion, il y a cette phrase que l'écrivain cite au Général, sans en donner la source : « “Le frémissement d'une branche sur le ciel est plus important que Hitler”¹⁴⁷ ». Provocatrice, elle oppose l'homme qui incarne le mal absolu et la mort industrielle au mouvement le plus infime qui témoigne de l'éternelle vitalité de la nature. Ce pourrait être une autocitation apocryphe tant Malraux a écrit que l'indifférence de la nature ramenait l'homme à sa contingence et mettait en valeur le caractère négligeable de son action au regard de l'éternité représentée par le cycle naturel des arbres et des branches¹⁴⁸. De Gaulle, après avoir répondu qu'il aimait « les arbres » et « les bûcherons », réfute cette idée en affirmant : « La branche n'était pas plus importante que Hitler, pour nos compagnons des camps d'extermination »¹⁴⁹. Il poursuit en arguant que « [l]'action historique n'est pas seulement celle d'un homme¹⁵⁰ » parce qu'elle s'inscrit dans un ordre ancestral. Il en veut pour preuve que « la France dure depuis plus longtemps que la plus ancienne des branches du parc [de la Boisserie]¹⁵¹ », ce qui est une façon de faire du pays la somme des actions accomplies au fil des siècles par ses grands hommes. Le Général invite par

¹⁴⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 645.

¹⁴⁸ Thème structurant du *Miroir des limbes*, on trouve cette idée notamment au début d'*Antimémoires* (« La plénitude des arbres séculaires émanait de leur masse [...] ; le bois convulsé de ces noyers, au lieu de supporter le fardeau du monde, s'épanouissait dans une vie éternelle en leurs feuilles vernies sur le ciel et leurs noix presque mûres, en toute leur masse solennelle au-dessus du large anneau des jeunes pousses et des noix mortes de l'hiver. », p. 37) et plus loin dans *Les chênes qu'on abat...* (« Des branches de noyers se tordent sur le ciel éteint. Je pense à mes noyers d'Alsace, leur grande circonférence de noix mortes au pied du tronc – de noix mortes destinées à devenir des graines : la vie sans hommes. », p. 661-662).

¹⁴⁹ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 645.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 646.

conséquent à ne pas être « dupes de l'éternité – enfin, de la petite éternité des branches¹⁵² ». Pour lui, l'action historique permet à l'homme de prétendre à l'éternité. Il rapporte ensuite le dialogue entre Moltke et Bismarck à la suite duquel intervient la longue coupure opérée par Malraux. Elle est reproduite ici dans son intégralité et dans son contexte, en dépit de sa longueur :

« Vous connaissez le dialogue de Moltke – quatre-vingt ans – avec Bismarck ?
– Lequel, mon général ?

– “Après de tels événements, dit Bismarck, est-il encore quelque chose digne d’être vécu ? – Oui, Excellence, répond Moltke : voir grandir un arbre.” »

~~—Même d’un point de vue métaphysique ou religieux, délivrer les prisonniers d’un camp d’extermination n’est pas moins « important » que l’existence des arbres, et même des nébuleuses spirales. Malheureusement, l’histoire ne consiste pas qu’à délivrer...~~

~~À la branche, Dostoïevski opposait le Mal, et j’ai dit ce matin que le sacrifice ou l’héroïsme ne me paraissait pas moins profond que le mal. Mais il me semble que depuis vingt ans, pour le général, l’Histoire est un domaine dont tous les serviteurs se ressemblent. À mes yeux, il existe deux types d’hommes dans l’Histoire, qui ne se rejoignent que par leur survie. D’une part, les conquérants ; de l’autre, les libérateurs et ceux qui leurs sont obscurément liés : Philopœmen et Vercingétorix nous émeuvent sans doute comme libérateurs vaineux.~~

~~— Sans doute l’histoire ne consiste-t-elle pas qu’à délivrer, dit-il. Elle est l’affrontement. Avec l’ennemi, aussi avec le destin. Peut-être la grandeur ne se fonde-t-elle que sur le niveau de l’affrontement.~~

~~Il a toujours pensé en ces termes. Et sa pensée n’a pas changé, même s’il affronte la vie des arbres ou la dérive des nuages. Moi aussi, souvent. Mais il est enraciné dans la France, à l’égal de ses arbres. L’Histoire, pour lui, c’est l’action : les ombres des nuages se succèdent en se continuant sur cette vieille terre dont il contemple l’éternité. Pour moi, l’Histoire c’est d’abord leur succession incertaine, le cours héraclitéen du fleuve. Et partant, comme lui, je ne puis m’accorder à la branche. Plus qu’une leçon, elle me semble une accusation...~~

Il réfléchit, reprend :

« Les hommes de l’Histoire sont nécessairement des joueurs. [...] Saint Bernard n’était pas assuré d’écraser Abélard. Napoléon n’était pas assuré de la victoire au matin d’Austerlitz. À Borodino, il pense qu’il est vainqueur, puisque les Russes ont abandonné le terrain. “Combien de prisonniers ? – Sire, presque pas.” Il comprend qu’il a livré une fausse bataille, remporté une fausse victoire. [...] L’incertitude de la grande politique n’est pas très différente de l’incertitude militaire.

« Il serait temps d’analyser un facteur décisif de l’Histoire : le moment où *le courant passe*. Pour nous ou contre nous : la Wehrmacht de 40 et celle de 44, la Libération et Mai 68. Parfois, il s’en va aussi rapidement qu’il est venu. Je parle de ce qui donne une âme à un peuple, comme à une armée¹⁵³. »

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.* Le passage biffé est celui que Malraux a supprimé dans l’édition définitive. Dans l’édition originale (André Malraux, *Les chênes qu’on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971), il apparaissait pages 195-196.

Ce long passage mettant en rapport les arbres et les hommes de l'histoire renvoie de manière évidente au titre de l'œuvre consacrée à de Gaulle, ce chêne abattu. Si le Général affirme aimer les bûcherons pour signifier que les hommes peuvent agir sur la nature et ainsi démontrer qu'eux aussi peuvent viser l'éternité, l'analogie entre les arbres et les personnages historiques implique que ceux-ci peuvent également être fauchés, comme c'est le cas de l'homme de Colombey au moment où le livre paraît. Symbole de force et de longévité, l'arbre est l'image idéale pour soutenir une discussion sur la grandeur, la vieillesse et la mort. Malraux prend le soin de faire préciser l'âge de Moltke au Général parce que c'est celui auquel de Gaulle mourut et donc celui qu'il était près d'avoir au moment de l'entretien. Mais contrairement à son lointain homologue prussien, l'ancien chef de la France libre ne considère pas que l'action historique soit de moindre valeur que ce qui arrive sans le secours humain dans la nature ou dans l'univers. La libération des camps d'extermination en est pour lui la preuve. En prenant cet exemple, il répond une seconde fois à la citation provocatrice de son ancien ministre. Mais la nécessité de l'action historique n'implique par pour autant que son résultat soit certain, comme en témoigne la fin de l'extrait, où de Gaulle compare les personnages historiques à des joueurs, jamais sûrs de gagner la partie qu'ils engagent, d'autant moins que « *le courant* » peut leur être aussi bien favorable que contraire, comme il en a lui-même fait l'expérience à la Libération et en Mai 68. Président de la République, il a joué son mandat en liant son sort au résultat du référendum de 1969 et il a perdu, victime de ce qu'il appelle l'incertitude et l'âme du peuple français.

En mettant ainsi en scène la façon dont le Général pense l'histoire, l'auteur de l'édition originale ne tait pas ses différences de vue avec le grand homme. Outre leur divergence portant sur l'importance de l'action historique – même si Malraux finit par reconnaître que lui non plus ne peut « [s]'accorder à la branche », c'est-à-dire que lui non plus n'estime pas que le cycle éternel de la nature prime l'action humaine –, l'écrivain admet deux autres différends. D'une part de Gaulle considère que tous les hommes de l'histoire se ressemblent alors que Malraux oppose les conquérants aux libérateurs ; d'autre part le Général incarne l'enracinement tandis que le mémorialiste voit l'histoire comme une succession d'actions. Bien que l'auteur ne cite aucun conquérant et qu'il ne mentionne pas de libérateur victorieux, l'antithèse appelle évidemment à reconnaître en Hitler l'archétype du conquérant et en de Gaulle le modèle du libérateur. Celui-ci n'a pas seulement délivré la France et, si l'on suit le sous-entendu du texte, les survivants des camps d'extermination mais il a fondé sa grandeur sur son

affrontement avec le Führer et avec l'adversité qu'il a rencontrée au moment de son retour au pouvoir en pleine guerre d'Algérie et depuis.

Paradoxalement, ce long passage supprimé dans l'édition définitive des *Chênes qu'on abat...* est à la fois un éloge appuyé au général de Gaulle et l'un des rares moments du texte où le désaccord entre l'écrivain et son interlocuteur est marqué. En coupant les quatre paragraphes centraux dans lesquels il développe sa propre conception de l'histoire et des grands hommes, Malraux efface du texte les interventions qu'il s'était attribuées et donc la dissension avec le Général. Puisque ce dernier est le seul à prendre la parole dans la version remaniée, la discordance entre les deux hommes est bien plus dure à percevoir et Malraux semble cautionner l'exposé gaullien. Les coupes ont également pour effet de recentrer le propos sur l'histoire récente, c'est-à-dire sur la fin du mandat présidentiel du général de Gaulle plutôt que sur la période de la guerre. Il s'agit de montrer la hauteur de vue avec laquelle l'homme d'État analyse sa défaite, sans amertume, en la mettant en perspective avec d'autres situations incertaines. De Gaulle apparaît ainsi comme un théoricien et un stratège, un vieux sage qui tire les leçons de l'histoire. Pour ciseler l'hommage qui reparait dans *Le Miroir des limbes*, Malraux se livre encore à de nombreux ajouts qui portent surtout sur le volet politique de l'action du général de Gaulle.

3.4. Ajouter

Avant d'analyser ce qu'ajoutent Kessel et Gary à leurs œuvres quand ils les republient, il convient d'étudier les passages que Malraux inclut à la version définitive des *Chênes qu'on abat...* Cela donnera une idée de la façon dont l'antimémorialiste a retravaillé les textes qui composent *Le Miroir des limbes*, tout en s'attachant à des extraits consacrés aux événements et aux personnages historiques placés au centre du corpus, à la différence par exemple des additions également apportées à *Antimémoires* sur l'Inde, l'Indochine et le Japon¹⁵⁴.

En 1976, Malraux ajoute une trentaine de pages au récit de son dialogue avec le général de Gaulle. Cette addition est surtout constituée d'un ajout massif à la fin de l'œuvre qui revient sur les grands moments de la carrière du Général en évoquant la Résistance, la Libération, le R.P.F., son retour au pouvoir en 1958, la Constitution, l'opposition qu'il rencontra à l'Assemblée et dans la presse, ses rapports avec le Parti

¹⁵⁴ Ces additions sont indiquées dans la « Note sur le texte » composée par Marius-François Guyard. Elles concernent respectivement les chapitres III,3, IV,2, IV,3 et V,2.

communiste, la guerre d'Algérie et Mai 68¹⁵⁵. Malraux dresse en somme le bilan de son action et opère une mise au point politique corrigeant l'image, à ses yeux erronée, qui circule du président défunt¹⁵⁶. Le passage étant trop long à analyser intégralement, c'est surtout sur ses premières pages que l'étude sera concentrée. L'un des enjeux de ce texte est de définir les principes qui ont guidé l'engagement de De Gaulle et de ses adeptes. Malraux y précise donc la manière dont il faut entendre ce qu'est le gaullisme. Soucieux d'inscrire la Résistance dans les pas de la Révolution, il fait du Général le successeur de Saint-Just et l'antithèse exacte de ce qui anima les communistes français :

L'idéologie a joué un tel rôle dans notre Révolution, que, pour nous, le doctrinaire est l'auteur d'une doctrine, non son incarnation. Saint-Just ne se souciait pas d'appliquer les *Institutions* ; sa véritable doctrine était le Salut public. Le rival du *Manifeste* de Marx n'est pas une théorie gaulliste, c'est l'appel du 18 Juin¹⁵⁷.

Dans ce paragraphe, l'écrivain reproche aux communistes d'avoir fondé leur action sur un texte doctrinal, ce qui les a conduits à adopter une attitude dogmatique. De Gaulle au contraire ne marqua son engagement politique qu'en accomplissant un geste, en incarnant une attitude et en mettant ses efforts au service de la nation. Comme Saint-Just avant lui, le chef de la France libre privilégia la défense du pays à l'application d'une théorie. Ne cherchant à suivre aucune directive, il agit librement, conformément à ce qu'exigeait la situation. Malraux entérine le rapprochement entre le résistant et le révolutionnaire en ajoutant, un paragraphe plus loin : « Au 18 Juin, le général de Gaulle a posé des principes de Salut public¹⁵⁸. » Il ne subordonna donc pas son action à une pensée préétablie et il ne le fit pas plus quand émergea le mot dérivé de son nom qui servit à désigner ses partisans, comme le rappelle l'auteur dans le paragraphe placé entre les deux allusions à Saint-Just :

Les Français – et non pas moi, malgré la boutade du Général – ont inventé le mot gaulliste [...]. Le Général a voulu vainement l'écarter, parce qu'il suggérait une allégeance en face du mot pétainistes, et une doctrine, en face du mot communistes. Pourtant le fait gaulliste et les doctrines ne sont pas de même nature. Le mythe napoléonien n'est pas le produit du Code civil. Ce n'est pas le thomisme qui délivre Orléans, ce n'est pas l'Action française, ou le marxisme qui crée la France libre. Il n'y a pas de jeannerarquisme¹⁵⁹.

¹⁵⁵ L'ajout apparaît dans *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 663-687.

¹⁵⁶ Voir ci-dessus « Défense et illustration de l'action gaullienne », p. 401-420.

¹⁵⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, *op. cit.*, p. 663.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

Le refus de passer pour le créateur d'une doctrine explique la réticence du Général à accepter le mot *gaulliste*, qu'il voyait comme un nom sclérosant négligeant son action pour apparenter sa personne à une idéologie et à un système. Or de Gaulle n'a pas cherché à écraser toute contestation, comme Pétain, ou à définir une orthodoxie, comme les communistes. À l'image de Jeanne d'Arc, il s'est contenté d'agir dans l'intérêt de la France, il a combattu en essayant de rassembler et de susciter un élan qui se concrétise par l'action plutôt que par une théorie politique, comme le résume la formule trouvée par Malraux : « À la fin de la guerre, la 2^e D.B. exprimait le gaullisme mieux qu'aucun texte doctrinal¹⁶⁰. » Incompatible avec la posture, le gaullisme de guerre incarnait la libération en acte. Pour l'écrivain, il changea peu de sens en temps de paix. Une fois de Gaulle revenu au pouvoir en effet, l'action que le Général mit en œuvre s'inscrivait toujours en marge de l'affrontement idéologique qui déchirait la France en deux camps antagonistes :

Les intellectuels ne sortaient guère de leur dialogue de sourds entre : fascistes ! et : Guépéou ! Opposition de « doctrines » idiote, parce que le gaullisme, technique de sauvetage, réponse à la mise en question de la France, n'a rien de commun avec un système. [...] L'idée, le mot lui sont si contraires, qu'il a longtemps appelé le régime des partis : « le système »¹⁶¹.

Après son mentor, Malraux dénonce le caractère systématique de la pensée doctrinaire qui conduit à figer les positions adverses en un débat stérile qui se réduit à des injures stéréotypées. Pour de Gaulle, ce tableau est le produit inéluctable du parlementarisme. C'est pourquoi le gaullisme ne saurait se reconnaître comme une idéologie conduisant à cette impasse. Comme pendant la guerre, il est plutôt une pratique, une « technique », dont la visée pragmatique, le « sauvetage », répond à une urgence et à une nécessité.

Revoir *Les chênes qu'on abat...* six ans après la mort du général de Gaulle est l'occasion pour Malraux de préciser le portrait du grand homme. C'est un moyen pour celui qui a quitté la vie politique en même temps que le président démissionnaire de continuer à le servir, autrement et par-delà la mort, afin que son image ne soit pas ternie et que son héritage ne soit pas galvaudé. Fidèle à son engagement, Malraux entreprend également de mettre au clair ce qui l'a fait agir alors qu'il finit d'assembler le cycle mémorial qui doit lui survivre. Les passages ajoutés au texte qui constitue désormais la quatrième partie de *La Corde et les Souris* n'ont donc pas seulement une dimension testamentaire parce qu'ils sont consacrés au défunt chef de la France libre, mais parce

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 665.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 675-676.

qu'ils peignent aussi, une dernière fois, l'homme qui écrit. Procéder à ce long ajout permet à Malraux de décrire à nouveau son compagnonnage avec de Gaulle et le gaullisme, comme une façon de prendre congé de l'histoire après l'avoir revécue en esprit le temps de la raconter. Au-delà de son caractère politique, l'addition qui allonge *Les chênes qu'on abat...* a une dimension mémorielle qui se donne pour but de rendre inoubliable le mythe gaullien ainsi consolidé.

Les ajouts auxquels procède Kessel sont plus circonscrits. Plus rares encore que les coupes, ils n'interviennent que parce que le romancier fusionne deux textes existants ou parce qu'il présente plus clairement une situation à un public lointain qui la connaît mal. Dans l'édition définitive de *L'Équipage*, l'écrivain réunit enfin le roman original et la nouvelle ultérieure qu'il a inspirée ; dans la préface américaine de *L'Armée des ombres* il procède à des ajustements pour préparer la réception du récit outre-Atlantique alors que les résistants continuent de se battre en France pour la libération du pays.

En tête de la version augmentée de *L'Équipage*, Kessel explique que le roman de 1923 a suscité deux adaptations cinématographiques, l'une au temps du muet par Maurice Tourneur et l'autre au temps du parlant par Anatole Litvak. En travaillant au scénario de ce dernier film, l'auteur écrivit une scène inédite dont il tira une nouvelle publiée isolément en 1935 sous le titre *Le Repos de l'équipage*. En 1964, le romancier décida de fondre les deux textes¹⁶². À cette occasion, il amputa *Le Repos de l'équipage* de son chapitre augural parce qu'il résumait la première partie du roman et le début de la seconde. Il était donc inutile de le conserver dans l'édition définitive¹⁶³. Des quatre chapitres que comptait *Le Repos de l'équipage*, Kessel en intègre donc trois au milieu de la seconde partie de *L'Équipage*, dont un qu'il scinde en deux. Les nouveaux

¹⁶² Dans la « Notice » du roman et dans la « Note sur le texte » qu'il rédige dans la Pléiade, Thierry Ozwald date l'édition définitive de *L'Équipage* de 1969 (Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1674 et 1685). Les couvertures des collections « Blanche » et « Soleil » parues cette année-là portent effectivement la mention « Nouvelle édition revue et corrigée » et Yves Courrière cite une lettre de Kessel à son frère écrite en mai 1968 dans laquelle le romancier se plaint de ce que « les corrections des épreuves du nouvel *Équipage* » lui ont révélé que son livre était mal écrit, à l'exception notable « du *Repos de l'Équipage* – parce [qu'il l'avait] revu sans pitié pour la collection illustrée des œuvres soi-disant complètes » (Yves Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, *op. cit.*, p. 859-860). Or il se trouve que la fusion du roman de 1923 et de la nouvelle de 1935 a été réalisée en 1964 – et non en 1965 dans l'édition Lidis, comme l'indique Courrière en note –, lorsque Gallimard réunit plusieurs romans phares de l'auteur, *L'Équipage*, *Les Captifs*, *Belle de jour*, *La Passante du Sans-Souci*, *Le Lion*, avec trente-deux illustrations de Walter Spitzer, Guy Bardone, Bernadette Kelly, Michel Ciry et Yves Brayer (Joseph Kessel, *Romans*, Paris, Gallimard, 1964). Cette édition de luxe qui parut quelques mois après la réception de Kessel sous la Coupole pour mettre à l'honneur l'œuvre du nouvel académicien ne porte aucune mention de la révision du texte de *L'Équipage* sur sa couverture, mais une note de l'auteur ajoutée en tête du roman et reproduite dans toutes les éditions suivantes explique que *L'Équipage* et *Le Repos de l'équipage* ont été réunis pour la première fois. C'est à cette occasion qu'apparaissent les actuels chapitres VI à IX, auxquels Kessel n'apportera que des corrections de pure forme en 1969. Si l'édition définitive du roman date effectivement de 1969, la fusion du roman et de la nouvelle date, elle, de 1964.

¹⁶³ Ce chapitre est reproduit dans la section « *Autour de "L'Équipage"* », dans Joseph Kessel, *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 143-154.

chapitres VI à IX racontent le cantonnement de l'escadrille dans un village loin des lignes¹⁶⁴. Ils prolongent le chapitre V qui mettait déjà en scène la trêve accordée aux aviateurs qui, entre repos et désœuvrement, jouaient au poker des sommes considérables jusqu'à ce que les pertes de l'un d'eux causent sa mort. Les chapitres ajoutés entretiennent cette atmosphère de détente et de débauche, en introduisant un café qui sert de cadre au développement de l'intrigue amoureuse : Herbillon y reçoit Denise, venue le voir en prétextant qu'elle rendait visite à son époux, mais les amants se font surprendre ; croyant tirer profit de la situation, la jeune femme convainc l'aspirant de demander à être muté à l'arrière pour vivre avec elle, mais Herbillon refuse finalement d'abandonner ses camarades. Ces péripéties qui rendent plus intense le drame amoureux n'ont aucune incidence sur le récit de l'événement historique peint en toile de fond, puisque l'escadrille est éloignée des combats. Dans la mesure, en outre, où la préface de l'édition augmentée indique que la scène du *Repos de l'équipage* a été ajoutée au roman original, l'addition ne peut être clandestine. Non seulement le lecteur a conscience de son existence, mais il sait que son thème lui permettra de l'identifier. En réunissant deux textes vieux de trente-quatre et quarante-six ans, Kessel ne cherche pas à donner une nouvelle vision des combats aériens de la Première Guerre mondiale, pas plus qu'il ne cache à son public la modification qu'il apporte à son œuvre. Exceptionnellement, il procède à des changements qui n'ont d'autre but que d'assembler deux pièces naturellement complémentaires, comme leur titre original le suggère, ce qui n'est *a priori* le cas ni des nouvelles qui composent *Pour l'honneur* ni des reportages qui forment *Témoin parmi les hommes*. Kessel efface ainsi tardivement le « regret » qu'il avait de savoir ces deux textes « séparés »¹⁶⁵, comme il l'écrit dans la préface de 1964.

Il en va tout autrement dans la préface de l'édition américaine de *L'Armée des ombres*. Kessel y récuse d'abord, plus fermement encore que dans la préface de l'édition originale, tout recours à l'ornement littéraire pour ne pas risquer d'être accusé d'affabuler. Les premiers ajouts ont donc vocation à accentuer le caractère authentique et le ton documentaire du récit. « Les sources sont nombreuses et sûres¹⁶⁶ » devient ainsi « Les sources de ces études sont nombreuses et sûres¹⁶⁷ ». Plus loin le « récit [qui] attache à la réalité¹⁶⁸ » est corrigé en « récit véridique¹⁶⁹ ». Kessel présente son texte comme un travail de recherche : il a moins fait œuvre de romancier que d'historien.

¹⁶⁴ Joseph Kessel, *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 146-195.

¹⁶⁵ Joseph Kessel, préface de *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁶ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁷ Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁸ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁹ Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, *op. cit.*, p. 8.

Pour donner plus de chair à ses sources anonymes en s'excusant de ne pouvoir trahir leur identité, il dit regretter de n'avoir pu « raconter [leur] vie ou [leur] mort sous le nom, sous le visage qui ont existé¹⁷⁰ [sic] ». La relative finale, qui remplace l'adjectif « véritables¹⁷¹ », établit une gradation avec la leçon originale et propose une plus grande incarnation de ces figures évanescences. L'aspect accompli du passé composé et le sens du verbe *exister* suggèrent en effet que ces ombres ont eu une vie individuelle dont il faut avoir conscience, bien que le récit ne puisse en rendre compte. Pour incarner davantage ces figures abstraites, Kessel recourt paradoxalement aux noms qu'il a inventés aux personnages de son récit tout en s'investissant personnellement afin d'apporter une dernière caution de vérité à son propos, au moment d'achever son texte liminaire :

Tout ce qu'on va lire est vrai. Tout a été vécu par des gens de France.

J'ai eu la chance d'avoir en France pour amis des hommes comme Gerbier, Lemasque ou Félix la Tonsure. Mais c'est à Londres que j'ai eu les clartés les plus vives sur la Résistance française. La chose n'est surprenante qu'en apparence. Car l'obligation du secret, l'état de bête traquée, rendent sur le sol national toutes les rencontres difficiles et précaires. À Londres on se voit et on parle librement. À Londres passent tous les chefs de la Résistance qui survivent. Et cet extraordinaire va-et-vient entre la France et l'Angleterre y paraît tout naturel. Londres est le croisement, le carrefour des destinées les plus singulières de la France.

C'est ainsi que j'ai dîné avec « Saint-Luc ». C'est ainsi que, par un soir de printemps, contre les grandes baies d'un salon de Chelsea, j'ai entendu discuter dans le crépuscule trois condamnés à mort qui souriaient en regardant les arbres du jardin et qui allaient retourner en France pour reprendre le commandement de leur groupe et devenir de nouveau des ombres¹⁷²...

Seules les deux premières phrases apparaissent dans la préface originale, quoique sous une forme simplifiée : « Tout ce qu'on va lire ici a été vécu par des gens de France¹⁷³. » La redondance recherchée dans l'édition américaine a pour but de marteler le caractère véridique du récit. C'est d'autant plus important à l'instant où Kessel s'apprête à mêler fiction et réalité en usant des noms qu'il a créés pour désigner des hommes qu'il a effectivement côtoyés, en France et à Londres. Les révélations biographiques et génétiques que fait l'écrivain lui permettent d'authentifier son récit et d'expliquer à un public qui n'est pas initié au fonctionnement de la Résistance le paradoxe apparent qui consiste à mieux connaître et à mieux comprendre l'action des maquisards français

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁷¹ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷² Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷³ Joseph Kessel, préface de *L'Armée des ombres*, *op. cit.*, p. 9.

depuis l'Angleterre. En décrivant la place centrale et le rôle de carrefour que joue Londres, Kessel ne révèle rien que l'ennemi ne sache déjà, mais il donne au lecteur le sentiment de pénétrer à son tour dans un univers secret et nécessairement méconnu. L'auteur veut placer le lecteur dans la position qui était la sienne quand il écrivait son récit pour que le public se représente la Résistance le plus exactement possible. La préface remplit de la sorte l'une des fonctions qui lui est dévolue, celle de faire entrer le lecteur dans l'œuvre qu'il s'apprête à lire. C'est pourquoi elle lui donne l'occasion de fréquenter, comme à Kessel avant lui, les personnages qui vont évoluer sous ses yeux. Pour finir d'immerger le lecteur dans le contexte londonien qui présida à l'écriture du roman, l'auteur appose la mention suivante à la fin de son texte :

J. Kessel
Londres, Kinnerton Studio.
8 septembre, 1943¹⁷⁴.

La préface de l'édition française était dépourvue de toute signature de cet ordre. Seul le roman était, sobrement, situé et daté : « *Londres, septembre 1943*¹⁷⁵ ». La version américaine est plus précise là encore, puisque l'adresse et la date sont spécifiées :

Coulsdon, Ashdown-Park Hotel.
*2 septembre 1943*¹⁷⁶.

D'une part, la comparaison des dates révèle que Kessel rédigea la préface américaine en même temps qu'il mit la dernière main à l'édition originale de son roman. La diffusion à Alger et à New York est donc concertée et elle doit être simultanée. Ces mentions, d'autre part, loin d'être anodines, authentifient le récit en tenant compte de la situation particulière des lecteurs de chaque édition. Indiquer au public américain une adresse londonienne précise permet de lui certifier que Kessel y séjournait, ce que le public algérois et métropolitain sait par la presse clandestine.

Mais la plupart des ajouts que contient la préface de l'édition américaine visent surtout à décrire la France occupée à un public qui ne la connaît pas parce qu'il n'y vit pas. Une courte incise au début du texte prend en compte la distance qui sépare les lecteurs du monde qui va leur être présenté. Quand il évoque les « histoires qui sont en

¹⁷⁴ Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, op. cit., p. 12.

¹⁷⁵ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, op. cit., p. 253. C'est lui qui souligne

¹⁷⁶ Joseph Kessel, *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, op. cit., p. 262. C'est lui qui souligne.

France tellement familières que, là-bas, elles n'apprennent plus rien à personne¹⁷⁷ », Kessel ajoute en effet la locution adverbiale marquant l'éloignement géographique entre les États-Unis de la France. Plus tard, au moment de peindre en détail la vie des Français, il procède aux corrections suivantes :

~~Plus rien n'est valable de l'ordre imposé par l'ennemi et par le Maréchal. Plus rien ne compte. Plus rien n'est vrai.~~ On change de domicile chaque semaine, chaque nuit. On vit sous faux nom, fausse adresse, faux visages. Des fonctionnaires, des policiers, aident les insoumis. On trouve des complices jusque dans les ministères. On viole les règlements sans y penser. Prisons, exécutions, tortures, attentats, coups de main, coups de feu... on meurt et on tue avec naturel.

À la surface, Vichy continue de jouer un gouvernement. Mais la France vivante, ~~saignante,~~ elle, est toute dans les profondeurs. C'est vers l'ombre qu'est tourné son visage vrai et inconnu.

Où sont-ils, ces Français aimables, faciles à vivre et tellement satisfaits des fruits de leur terre et tellement civilisés qu'ils semblaient déjà comme embaumés dans leurs plaisirs et leurs arts délicats ? Ils peuplent les prisons, les camps, ils s'alignent devant les pelotons d'exécution, ils se laissent déchirer plutôt que de céder, de fléchir, de parler.

Et les innombrables femmes de tous les milieux, de tous les âges, ces femmes qui passaient pour les plus frivoles du monde, et qui forcent l'admiration de leurs bourreaux, les femmes agents de liaison, organisatrices d'évasions, d'exécutions, de coups de main¹⁷⁸ !

Dans le premier paragraphe, Kessel commence par supprimer la mention de l'ennemi pour renforcer le caractère héroïque et clandestin des résistants, puis il précise les sacrifices que ceux-ci consentent en jouant des répétitions, du rythme binaire et du rythme ternaire pour insister sur les efforts constants que demande la vie souterraine. S'il admet ensuite que les maquisards se sont mués en hors-la-loi, il rappelle les conditions dans lesquelles ce changement est advenu, en soulignant l'extrême violence qui fait leur quotidien. L'opposition entre la répression qu'ils subissent et la riposte qu'ils organisent repose sur un équilibre absent de la préface originale puisqu'aux trois façons de mourir répondent désormais trois manières de tuer. En remplaçant « évasions » par « exécutions » et en ajoutant « coups de feu », Kessel crée un balancement entre l'action résistante et les exactions ennemies qui annonce la chute du paragraphe et la rend d'autant plus spectaculaire qu'elle est inattendue. À deux reprises en quelques lignes, il a donc prévenu son lecteur du bouleversement des valeurs qui conduit les rebelles à adopter une conduite amoralisée et illégale pour défendre leur pays.

¹⁷⁷ Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 10. Les passages biffés sont ceux que Kessel a supprimés et les passages soulignés ceux qu'il a ajoutés dans cette édition.

Le deuxième paragraphe introduit la métaphore filée de l'abîme pour représenter la situation politique et pour opposer la résistance à Vichy, c'est-à-dire le pays réel qui vit dans les profondeurs et son gouvernement fantoche qui parade en surface. Cette phrase imagée est celle qui s'apparente le plus clairement à la propagande. C'est sans doute pourquoi Kessel l'a également ajoutée dans la version de la préface qu'il publia isolément dans le premier numéro de *L'Arche*, à Alger, en février 1944¹⁷⁹.

L'auteur a écrit en revanche les deux derniers paragraphes spécialement pour l'édition parue à New York. Reprenant la représentation stéréotypée des Français et des Françaises, il les met en regard avec ce qu'ils et elles ont dû devenir pour résister à l'occupant. Dans cette longue addition, Kessel célèbre l'admirable engagement de ces hommes et de ces femmes qui démentent les idées reçues et il discrédite la propagande ennemie en invalidant les causes prétendues de la défaite française, l'amollissement des Français et la frivolité des Françaises. À la place, il rend hommage au courage et à l'endurance de ces citoyens qui ont sacrifié leur vie simple et leurs plaisirs à un combat sans merci qui en conduit beaucoup à la mort, ainsi qu'à ces citoyennes que l'on jugeait futiles et qui se révèlent aussi dures au mal qu'indispensables organisatrices. Ces hommes et ces femmes de cœur et de tête n'ont rien des jouisseurs passifs et décadents que l'ennemi représente. Les registres épique et pathétique se mêlent pour exalter au contraire ceux et celles qui forment cette armée des ombres admirable.

Comme dans la préface originale enfin, mais de façon plus nette et plus marquée, Kessel insiste sur l'infériorité qu'il a ressentie face à son sujet. Cette posture convenue, appelée en rhétorique *l'excusatio propter infirmitatem*, lui permet de prévenir les critiques et de mettre l'accent sur l'importance de ce qu'il peint. Devant la gravité de la situation, l'écrivain affirme avoir conscience de ses limites. C'est pourquoi il s'excuse à trois reprises dans l'édition américaine :

[...] plus d'une fois, j'ai été sur le point d'abandonner la tâche. Pour continuer, j'ai dû sans cesse répéter en pensée : « Il faut que quelque chose soit dit de la Résistance française même si cela est dit pauvrement¹⁸⁰ ».

Et je sais que je n'ai pas eu le don de dire comme il le fallait cet unique état de grâce, ce passage de tout un peuple dans la pureté souterraine, comme les sources invisibles qui filtrent au flanc du coteau¹⁸¹...

¹⁷⁹ Parue sous le titre « Préface à un livre de guerre » (*L'Arche*, n° 1, février 1944, p. 69-72), cette préface comporte moins de changements que celle de l'édition américaine. Les plus significatifs sont généralement les mêmes que ceux que Kessel destine au public américain.

¹⁸⁰ Joseph Kessel, « Avertissement » de *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

Je n'ai pas eu l'ambition folle de peindre la Résistance. Tout ce que j'ai pu faire c'est de lever un coin du voile et laisser deviner ce qui frémit et ce qui souffre dans le combat¹⁸².

Assez descriptive, la première occurrence évoque le découragement qui assaillit l'écrivain et la persévérance dont il dut faire preuve pour mener à bien son projet. Mécontent de son travail, il l'estime pourtant nécessaire eu égard à la grandeur de la cause qu'il sert. À mesure qu'il approche de la fin de la préface, Kessel devient plus lyrique. Le deuxième extrait repose sur une comparaison bucolique qui lui donne une tonalité sublime. La grâce et la pureté ne laissent aucun doute sur les valeurs associées à l'action résistante, que l'image de la source présente en outre comme inexorable. Le dernier aveu d'humilité laisse le lecteur prendre sa place à l'instant où le discours d'escorte de l'auteur s'achève. Puisque la préface se termine, c'est effectivement à lui de « deviner » ce que le récit l'invite à comprendre au fil des pages puisque l'auteur a dû faire preuve de réserve pour de raisons de sécurité. La métaphore du voile dit que la suggestion a été préférée à la *mimesis* afin que la subtilité préside au récit du combat.

Mêlant présentation de la situation en France, protestation d'authenticité, propagande et confiance sur les conditions d'écriture du récit que le lecteur s'apprête à découvrir, la préface de l'édition américaine de *L'Armée des ombres* inscrit le roman dans le contexte guerrier dans lequel il a été écrit. Puisqu'elle vise les Français expatriés aux États-Unis, son enjeu est, comme les œuvres que Gary traduit, d'adapter le texte à un public auquel la situation qu'il décrit n'est pas familière. Ainsi, même loin de France, Kessel parvient à faire de son récit un livre de combat.

Chez Gary, les ajouts, comme les coupes, visent essentiellement à accorder l'œuvre à l'époque à laquelle elle reparait ou au nouveau public auquel elle est destinée. Avant d'envisager la façon dont les additions influencent la représentation de l'événement historique, il faut rappeler que la reprise d'un texte ou sa traduction d'une langue à une autre peut également être l'occasion pour l'écrivain de rendre hommage à l'un de ses modèles tout en se hissant à son niveau ou en l'égratignant tendrement. Dans « Malraux, conquérant de l'impossible » paru quelques mois après le décès de son ami, Gary ajoute une touche au portrait élogieux qu'il brosse de lui, considérant dans une incise ajoutée au paragraphe emprunté à *La nuit sera calme* que l'auteur de *La Condition humaine* le plaçait « à ses côtés d'égal à égal¹⁸³ » dans la conversation, ce qu'il n'avait osé écrire de son vivant. Dans *The Guilty Head*, c'est le tableau tout entier

¹⁸² *Ibid.*, p. 12.

¹⁸³ Romain Gary, « Malraux, conquérant de l'impossible », p. 97. Le passage apparaît dans *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 186. Voir ci-dessus « Faire passer de gros versements », p. 653.

que Gary greffe à la traduction anglaise de *La Tête coupable* en ajoutant un chapitre inédit qui met en scène le ministre toujours en exercice du général de Gaulle, mais dans une langue dont il sait que Malraux ne la lit pas, ce qui l'autorise à s'amuser de ses tics et de sa façon toute gaullienne de parler au nom de la France¹⁸⁴. Recourant à ces deux moyens très différents, il exprime son admiration et son attachement à un homme dont les Français connaissent les acrobaties verbales et dont les Américains ont pu apprécier les apparitions publiques lorsqu'il vint présenter la *Joconde* aux États-Unis en 1963. En se livrant à ces ajouts, Gary se présente directement ou indirectement comme un témoin privilégié du grand écrivain et donc comme un acteur de l'histoire, tantôt par son irrévérence tantôt par le respect qu'il affiche.

Les chapitres ajoutés à *Éducation européenne* ont une tonalité plus grave. Le premier, le chapitre 3 de l'édition définitive, commence par évoquer les méfaits de la division Das Reich, dont Gary ne pouvait connaître la sinistre réputation qu'après avoir publié la version originale du roman. Il l'exploite donc en 1960 quand il revoit le texte pour plonger d'emblée le lecteur dans une atmosphère sinistre à cause des méthodes abjectes de la division S.S. et du cynisme du *Gauleiter* Koch déjà évoqués¹⁸⁵. Alors que dans la version originale le sort des parents de Janek restait incertain, même si la mort de son père était suggérée à la fin du chapitre 2, ce nouveau chapitre explicite le sort de Mme Twardowski, appât destiné à faire « sortir le loup du bois¹⁸⁶ », comme le formule vulgairement le gouverneur nazi, après qu'elle a été enlevée et prostituée par les Allemands, ainsi que celui du docteur Twardowski, qui tomba en attaquant la villa dans laquelle son épouse était séquestrée. Le chapitre ajouté est aussi l'occasion d'introduire plus tôt le personnage de Zosia, compagne d'infortune de la mère de Janek, qui lutte néanmoins en harcelant les Allemands pour améliorer le sort des détenues et qui renseigne la résistance polonaise sur ce qu'elle apprend auprès des officiers ennemis. Au lieu d'apparaître seulement au chapitre 10, comme dans la version de 1945, la jeune fille est mentionnée plus tôt dans le roman et son entrée coïncide avec l'infortune des parents de Janek. Gary met en place de la sorte les deux pans de l'apprentissage de son héros, qui va subir les rigueurs de son époque en même temps qu'il va trouver le réconfort de l'amour auprès de Zosia. La noirceur du chapitre plonge le lecteur plus tôt et plus brutalement dans l'éducation européenne que peint le roman.

¹⁸⁴ Voir ci-dessus « Autoportrait de l'artiste en saltimbanque », p. 375-377.

¹⁸⁵ Voir ci-dessus respectivement « Une esthétique de l'excès » : l'exemple de la division Das Reich », p. 245-246, et « Quelques personnages individualisés », p. 450-451.

¹⁸⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op. cit.*, p. 18.

L'autre chapitre ajouté, le dernier avant l'épilogue, numéroté 32 dans la version en anglais et 33 dans l'édition définitive, après que Gary a rétabli le chapitre contenant la nouvelle intitulée « Les Environs de Stalingrad », fait le bilan de l'apprentissage de Janek et donne la leçon du roman. Le héros, qui sait désormais que son père n'est pas le Partisan Nadejda comme il l'espérait naïvement au début, fait sienne la sentence que le docteur Twardowski lui avait enseignée avant de le laisser seul en forêt et il reprend la définition amère de l'éducation européenne exposée par Tadek Chmura plus tôt dans le récit. Conscient que « son père ne lui avait pas menti, et que rien d'important ne mourait jamais¹⁸⁷ », Janek sait que la guerre l'a « mis à une bonne école¹⁸⁸ ». Pour montrer à ses camarades ce qu'il a appris, l'adolescent met au point une action d'éclat qu'il conduit seul. Après avoir gagné la confiance de la dizaine de soldats allemands qui tient un poste de contrôle, il fait sauter la mesure qu'ils occupent et exécute l'un d'eux, resté sans défense sur le fleuve gelé. Satisfait d'avoir mené à bien « une tâche patriotique » qui prouve qu'il a « enfin cessé d'être un enfant »¹⁸⁹, Janek regrette vite que la guerre l'ait conduit à tuer des hommes qui s'ébattaient sur une patinoire improvisée et qui l'avaient pris en affection. Si bien que, quand Dobranski le console en lui disant qu'il a fait son devoir et que, de la victoire, naîtra une Europe fraternelle, il n'en croit pas un mot. Devenu plus lucide que son aîné de dix ans, le jeune homme a achevé son éducation : s'il réprouve la guerre et les horreurs qu'elle conduit à accomplir, il n'a pas la naïveté de penser qu'un monde idéal adviendra une fois les armes déposées. Gary, en ajoutant ce chapitre, est fidèle à son refus constant du manichéisme, dans la mesure où il ne cantonne ni son héros ni l'ennemi à une représentation stéréotypée. Janek déplore avoir tué des hommes qui ne lui avaient rien fait mais qui avaient le tort d'appartenir à l'armée d'occupation. Acceptable en 1960-1961, une telle vision des choses était plus difficilement recevable en 1944-1945. Quinze ans après la fin de la guerre, Gary contrebalance cette démythification de la Résistance par l'invention du légendaire Partisan Nadejda. Or c'est dans cet ultime chapitre que le lecteur a enfin la confirmation de ce qu'il pressentait : ce chef invincible et insaisissable n'existe pas. Il a été imaginé par les maquisards pour tromper l'ennemi et pour soutenir le moral des troupes. Sa présence permet au romancier de soutenir la dimension humaniste du combat résistant, dans la mesure où il incarne l'idéal pour lequel il est mené¹⁹⁰.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 265.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹⁰ Sur le partisan Nadejda, voir ci-dessus « Prophètes de la Résistance », p. 190-193, « Prendre en charge la parole de l'ennemi », p. 457-458, et « *Phantasma* », p. 603-604.

Les ajouts auxquels Gary a procédé en révisant *Éducation européenne* confèrent donc au roman plus d'âpreté que dans la version originale. Ils présentent un mythe que les Français peuvent reconnaître – Nadejda ressemblant à bien des égards au général de Gaulle¹⁹¹ –, mais ils peignent la Résistance sans l'idéaliser et ils mettent en valeur l'apprentissage ambivalent que la guerre offre à Janek. Déjà présents dans la version originale, ces éléments sont exacerbés dans l'édition définitive, qui accentue en outre la dimension spirituelle et morale du combat, tout en ajoutant deux faits d'armes à un récit qui en était jusqu'ici relativement dépourvu. Mais l'efficacité et le bienfondé de ces attaques sont mis en question : le père de Janek se fait tuer dans une opération suicide et le héros lui-même réalise le caractère révoltant de son geste. Tous deux ont bien éliminé quelques Allemands, mais le docteur n'a pas libéré sa femme et l'adolescent qui rêvait de gloire a l'impression d'avoir perpétré un assassinat. Le lecteur est donc invité à tirer une sombre leçon de l'éducation européenne qui a été dispensée aux personnages. Quinze ans après la fin de la guerre, le romancier contresigne ce qu'il en avait écrit à l'époque.

The Dance of Genghis Cohn n'est postérieur, lui, que d'un an à la version française, mais la traduction tient compte des événements historiques qui se sont déroulés entre-temps : la guerre du Vietnam, qui s'est intensifiée, et la guerre des Six Jours, qui permit à Israël d'étendre son territoire, après que l'État hébreu eut attaqué l'Égypte, la Jordanie et la Syrie en représailles du blocus du détroit de Tiran. Bien que Gary n'ait pas inclus à l'édition française les passages ajoutés dans la version américaine¹⁹², il est important de les mentionner ici pour montrer comment l'écrivain tient compte de l'histoire immédiate quand il s'adresse à un nouveau public. Dans *The Dance of Genghis Cohn*, les références à la guerre du Vietnam, contre laquelle de plus en plus d'Américains protestent, sont plus nombreuses. Puisque Gary supprime dans le même temps certaines allusions historiques trop européennes¹⁹³, il s'adapte au contexte proprement américain. Il le fait si bien que son roman reçoit aux États-Unis – comme en Grande-Bretagne et en Israël – un très bon accueil¹⁹⁴, ce dont il se félicite d'autant plus

¹⁹¹ Voir ci-dessus « Des personnages clés », p. 369.

¹⁹² On peut supposer que Gary aurait repris certains changements apportés à l'édition américaine dans la nouvelle édition française qu'il avait en projet et pour laquelle il avait rédigé une préface, mais le livre ne fut pas républié car les 20 000 exemplaires du premier tirage n'avaient pas été écoulés. Rien n'indique cependant quelles modifications l'auteur aurait conservées. La « Préface à la nouvelle édition » est reproduite dans la « Note sur le texte », dans *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1422-1423.

¹⁹³ Voir ci-dessus « Supprimer », p. 706-709.

¹⁹⁴ David Bellos, *Romain Gary: A Tall Story*, *op. cit.*, p. 341.

que le livre fut incompris en France¹⁹⁵. Mais Gary fait plus. Au début de l'antépénultième chapitre, il renforce l'attachement de son personnage à ses origines juives polonaises. Il ne désigne plus la statue commémorative pour laquelle pose Cohn à l'emplacement du ghetto de Varsovie comme « le monument au Juif comique inconnu¹⁹⁶ » mais comme « le monument au héros juif inconnu, ancien comique, youpin méprisé pendant six siècles d'histoire polonaise¹⁹⁷ ». Plus neutre en français, le texte gagne en causticité dans la version corrigée en associant à l'héroïsme de cet humoriste tombé au champ d'honneur l'antisémitisme dont il a fait l'objet pendant des siècles en Pologne. Le rapprochement improbable entre l'héroïsme, le comique et les persécutions antisémites met en valeur à la fois le martyr vécu par les Juifs polonais et le courage avec lequel ils organisèrent l'insurrection du ghetto de Varsovie violemment réprimée. Il est probable que Gary adresse cette addition lourde de sens à la diaspora juive originaire d'Europe de l'Est qui a massivement émigré aux États-Unis.

C'est sans doute à son attention également qu'il cite la formule que le général de Gaulle utilisa au cours de sa conférence de presse du 27 novembre 1967 pour prendre ses distances avec Israël, six mois après la guerre des Six Jours. L'écrivain intègre cette phrase très commentée à deux reprises. D'abord, il corrige « je guillotine Louis XVI, je suis fait maréchal de l'Empire sur les cadavres¹⁹⁸ » en étoffant le passage ainsi :

[...] je guillotine de droite et de gauche, et sur ce, de Gaulle me place officiellement à côté de la France sur leur tapisserie historique, au milieu de leurs autres légendes dorées, en proclamant, le 17 novembre 1967 [sic] que les Juifs sont “un peuple d'élite, sûr de soi et dominateur”. Je crie “Vive l'Empereur”, je suis fait maréchal de France, tandis que les cadavres m'arrivent jusqu'au genou¹⁹⁹.

Quelques pages plus loin, au lieu de faire dire à Cohn : « j'ai payé assez cher, six millions, je veux ce qu'il y a de mieux²⁰⁰ », Gary répète la sentence gaulienne, assortie d'une remarque acerbe : « même de Gaulle m'a traité en égal, ou, selon ses propres

¹⁹⁵ Myriam Anissimov relève que « Gary nota dans des feuillets restés inédits que, contrairement aux critiques français, les journaux israéliens, dont *Maariv* et la presse yiddish des États-Unis, avaient compris qu'il œuvrait pour la mémoire de la Shoah » (*Romain Gary, le caméléon, op. cit.*, p. 561).

¹⁹⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn, op. cit.*, p. 325.

¹⁹⁷ “[...] the monument of the unknown Jewish hero, the formerly comical, despised *zyd-parch* of six centuries of Polish history [...]” (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn, op. cit.*, p. 227).

¹⁹⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn, op. cit.*, p. 307.

¹⁹⁹ “I guillotine right and left, and there-upon de Gaulle officially places me next to France on their historical tapestry, among their other golden legends, by proclaiming, on November 17, 1967, that the Jews are ‘people of the elite, self-assured and domineering’. I shout ‘Vive l'Empereur’, I'm made Marshal of France, standing knee-high in corpses.” (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn, op. cit.*, p. 213-214).

²⁰⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn, op. cit.*, p. 326.

mots, de “peuple d’élite, sûr de lui et dominateur”. Il semble qu’il ait quelque peu confondu Auschwitz avec Austerlitz²⁰¹ ». Le commentaire que fait Cohn après la citation peut s’expliquer de plusieurs façons : la proximité graphique et phonique entre les deux toponymes est évidente, mais elle n’est pas gratuite. Quelques semaines avant la conférence de presse incriminée en effet, de Gaulle avait visité Auschwitz, ce que Gary ne pouvait ignorer. Par l’intermédiaire de son personnage, il reproche donc au Général d’avoir oublié sa visite commémorative le jour de la conférence de presse et de n’avoir pas fait la part entre le peuple juif, exterminé à Auschwitz, et les Israéliens, dont les vellétés d’expansion et la victoire sur les armées arabes pourtant supérieures en nombre rappelaient le triomphe de Napoléon face aux Russes et aux Autrichiens à Austerlitz. Il est possible que ce rapprochement ait été inspiré à Gary par le dessin de Tim²⁰² paru dans *Le Monde* les 3 et 4 décembre 1967 qui représentait, au-dessus de la légende : « sûr de lui-même et dominateur », un déporté juif derrière des barbelés, la tête fièrement levée et la main glissée dans la chemise sous l’étoile jaune à la manière de Napoléon. Pour l’auteur de *The Dance of Genghis Cohn*, le manque de discernement dont de Gaulle fit preuve est scandaleux. Il confirme la fraternité contre-nature dont les Juifs faisaient l’objet dans l’édition originale en étant comptés au nombre des conquérants sanguinaires, Napoléon par exemple. Il est si insupportable à Gary qu’un peuple victime de génocide soit taxé de domination qu’il file l’identification de Cohn à un maréchal d’Empire qui apparaissait dans le texte français. Faire revendiquer cette ascendance au *dibbuk* qui symbolise les victimes de la Shoah met en évidence le caractère absurde et inacceptable d’une telle comparaison. Indigné par la maladresse de De Gaulle au moment où il traduit *La Danse de Genghis Cohn* en anglais, Gary prend à témoin son public américain pour qu’il s’offusque avec lui.

Une telle colère est cependant curieusement introuvable en français. Non seulement Gary n’a pas intégré les ajouts composés en anglais au texte original, mais les deux autres allusions à la formule employée par le général de Gaulle que l’on peut lire sous sa plume sont faites sur un ton léger et avec l’intention d’en atténuer, voire d’en supprimer, la dimension polémique. La première occurrence, toujours à l’adresse du public américain²⁰³, se trouve dans un article écrit sous forme de lettre ouverte à

²⁰¹ “[...] even de Gaulle has called me an equal, or, in his own words: ‘A people of the elite self-assured and domineering’. He seems to have somewhat confused Auschwitz with Austerlitz.” (Romain Gary, *The Dance of Genghis Cohn*, *op. cit.*, p. 228).

²⁰² Tim est le pseudonyme de Louis Mittelberg (1919-2002), dessinateur de presse, illustrateur et sculpteur français d’origine juive né Pologne. Prisonnier en 1941, il s’évada et gagna Londres. En 1993, il sculpta le monument *Buna-Monowitz-Auschwitz III et ses kommandos*, érigé au cimetière du Père-Lachaise.

²⁰³ Une traduction non signée d’une partie de ce texte a paru dans *France-Soir*, le 13 mai 1969, page 10, mais le passage évoquant la formule du général de Gaulle sur les Juifs n’y a pas été repris.

de Gaulle à l'occasion de la démission du Général après le référendum du 27 avril 1969. Publié dans *Life Magazine* le 9 mai, le texte fait le bilan de l'action politique du président battu. Gary y affirme qu'il ne connaît « pas d'homme qui soit aussi peu antisémite que [de Gaulle] » et il en veut pour preuve que le Général offrit « la totale citoyenneté aux Juifs d'Afrique du Nord venus en France ». Ce n'est qu'après ce préambule que l'auteur rappelle la fameuse phrase et qu'il la commente :

Votre discours de novembre 1967 au sujet des Juifs – ce « peuple d'élite, sûr de soi et dominateur » – a provoqué l'indignation. Et pourtant, lorsque parlant à la radio française en décembre, j'ai moi-même eu l'occasion de souhaiter une bonne et heureuse année à tous les Français – ce « peuple d'élite, sûr de soi et dominateur » –, nul n'a songé à protester. Les Français étaient contents²⁰⁴.

Gary recourt à une pirouette teintée d'humour pour suggérer qu'il a lui-même repris l'expression litigieuse que de Gaulle avait appliquée aux Juifs et qu'elle avait été prise pour un compliment par ses compatriotes. Jouant de l'image que se font les Américains de De Gaulle et des Français, l'auteur se moque de la vanité prétendue de ces derniers afin de faire passer la formule gaullienne pour inoffensive. Ce persiflage qui flatte la représentation des Américains, deux ans après les faits, a surtout pour effet de détourner l'attention des lecteurs, car Gary ne tient plus aucun compte du contexte de la conférence de presse qui servit de cadre au mot contesté du Général : ni la visite de celui-ci à Auschwitz ni la guerre des Six Jours ne sont évoquées. Il est sans doute plus facile ainsi de convaincre le lecteur que le propos était louangeur et qu'il fut donc mal interprété. La dernière occurrence de la fâcheuse déclaration apparaît dans *La nuit sera calme*, où Gary, quatre ans après la mort du Général, se montre plus critique, sans être cinglant pour autant :

J'étais alors au cabinet du ministre de l'Information et de Gaulle venait de tenir une conférence de presse où il a lâché cette fameuse phrase sur « le peuple juif, peuple d'élite, sûr de soi et dominateur ». C'était très flatteur, parce que, enfin, la France, ça a été pendant mille ans de son histoire un peuple d'élite, sûr de lui et dominateur et je l'ai d'ailleurs dit à la radio sans provoquer la moindre indignation. Mais lorsque le vieux a lancé la phrase, les « éléments composites » [en moi] se sont heurtés entre eux et l'un d'eux, élément juif, a exigé d'avoir des précisions. Je suis allé voir de Gaulle, au nom de mes « éléments disparates ». Je lui ai dit : « Mon général, il y avait une fois un caméléon, on l'a mis sur du vert et il est devenu vert, on l'a mis sur du bleu et il est devenu bleu, on l'a mis sur du chocolat et il est devenu chocolat et puis on l'a mis sur un plaid écossais et le caméléon a éclaté. Alors, est-ce que je pourrais vous demander quelques précisions sur ce que vous entendez par "peuple juif", et si cela veut dire que les

²⁰⁴ Romain Gary, « À mon général : adieu avec affection et colère », *op. cit.*, p. 61-62.

Juifs français appartiennent à un peuple différent du nôtre ? » Il a levé les bras au ciel et il a dit : « Mais Romain Gary, lorsqu'on parle du "peuple juif", on parle toujours de celui de la Bible. » C'était un renard²⁰⁵.

À la fable de l'allocution radiophonique qu'il reprend au texte de 1969 pour atténuer la charge contenue dans la formule, Gary ajoute celle de l'entrevue avec de Gaulle²⁰⁶ et celle du caméléon qu'il a plusieurs fois utilisée avec des variantes²⁰⁷. Le ton est moins vindicatif que dans la traduction anglaise de *La Danse de Gengis Cohn*, mais il n'est pas aussi badin que dans l'article de *Life*. La parabole du caméléon dit combien l'auteur a été heurté par la phrase du Général, au point d'avoir voulu lui en demander une explication. Pour la première fois, Gary fait part de la manière dont il a personnellement reçu la phrase controversée, ce qui l'amène à recentrer le propos sur le contexte français en envisageant sa réception par les Juifs de France. À l'image des autres membres de cette communauté en effet, Gary raconte s'être senti exclu du corps de la nation parce que de Gaulle semblait établir une distinction entre Juifs et Français. La parabole du

²⁰⁵ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 204.

²⁰⁶ Aucun biographe de Gary ne fait état de l'allocution radiophonique, que ce soit pour en confirmer ou pour en infirmer l'existence. Myriam Anissimov signale en revanche qu'elle n'a trouvé aucune trace de l'entrevue entre Gary et de Gaulle dans les archives de l'écrivain (*Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 604) et David Bellos juge son existence improbable (*Romain Gary: A Tall Story*, op. cit., p. 343). Il est donc permis de penser que Gary invente son intervention à la radio.

²⁰⁷ Gary donne plusieurs versions de cette histoire pour évoquer ses origines et pour dire que lui n'a pas éclaté ou qu'il n'est pas devenu fou, contrairement à l'animal. La parabole apparaît dans *La Promesse de l'aube* : « Tout le monde connaît l'histoire du caméléon de bonne volonté. On le mit sur un tapis vert, et il devint vert. On le mit sur un tapis rouge, et il devint rouge. On le mit sur un tapis blanc et il devint blanc. Jaune, et il devint jaune. On le plaça alors sur un tapis écossais et le pauvre caméléon éclata. Je n'éclatai pas, mais je fus bien malade tout de même. » (Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 121). Elle revient dans un entretien de 1977 où, après avoir rappelé son attachement à la France, ses « origines compliquées » et ses « différentes cultures », Gary donne « [sa] version de l'histoire bien connue du caméléon : sur un tapis rouge, il devient rouge, sur un tapis bleu, il devient bleu, sur un tapis jaune, il devient jaune, sur un kilt écossais, il devient... écrivain ! » (« Le nouveau romantisme. Entretien avec Jérôme Le Thor. 1977 », dans Romain Gary, *L'Affaire homme*, op. cit., p. 284-285). Dans un autre entretien, l'année suivante, « l'histoire du caméléon » devient : « On le met sur un tapis bleu, il devient bleu : on le met sur un tapis jaune, il devient jaune ; sur un tapis rouge, il devient rouge ; on le met sur un tapis écossais, il devient fou. Moi, je ne suis pas devenu fou, je suis devenu écrivain. Ma première couleur a été la Russie puis, après la révolution, ce fut la Pologne où je suis resté six ans. Puis ce fut le midi de la France, le lycée de Nice, l'aviation, dix ans d'Ajaccio, quinze ans de diplomatie, dix ans d'Amérique, bilingue français-anglais, correspondant de journaux... Voilà. Je suis le caméléon qui n'a pas explosé. » (« Vingt questions à Romain Gary. Entretien avec Caroline Monney. 1978 », *ibid.*, p. 300). Enfin, dans un entretien accordé à *Radio-Canada* en 1980, Gary évoque encore ses origines : « je lui parlais [au général de Gaulle] des changements de culture que j'ai subis et je lui ai raconté l'histoire du caméléon. On met le caméléon sur un tapis rouge, il devient rouge. On met le caméléon sur un tapis vert, il devient vert, on l'a mis sur un tapis jaune il est devenu jaune, on l'a mis sur un tapis bleu, il est devenu bleu, et on a mis le caméléon sur un tartan écossais multicolore et le caméléon est devenu fou. Le général de Gaulle a beaucoup ri et il m'a dit : "Dans votre cas, il n'est pas devenu fou, il est devenu un écrivain français." » (Romain Gary, *Le Sens de ma vie*, Paris, Gallimard, 2014, p. 17). Jean-François Hangouët a révélé que Gary empruntait cette histoire à Cocteau, qui écrivait dans *Le Potomak* : « Trop de milieux divers nuisent au sensible qui s'adapte. Il était (une fois) un caméléon. Son maître pour lui tenir chaud le déposa sur un plaid écossais bariolé. Le caméléon mourut de fatigue. » (Cocteau, *Le Potomak* [1913-1924], Paris, Passage du Marais, 2000, p. 58. Cité par Jean-François Hangouët, « Le tour de la citation », *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, p. 177).

caméléon et la façon dont la fable se termine dans cette version expriment l'idée que l'auteur, en tant que Juif français, est menacé de dislocation par la déclaration gaullienne. Gary parlera de « «déchirement»²⁰⁸ », dans la « Lettre aux Juifs de France » qu'il publiera le 9 mars 1970, dans *Le Figaro littéraire*, affirmant sans ambages, deux ans après Emmanuel Berl, dans *Nasser tel qu'on le loue*, et Raymond Aron, dans *De Gaulle, Israël et les Juifs*, qu'on ne saurait imposer un conflit de loyauté aux Juifs français en les sommant de choisir entre la France et Israël, quoi qu'ils pensent par ailleurs de la politique menée par l'État hébreu au Proche-Orient, sous peine de raviver le vieil antisémitisme français²⁰⁹. La réponse que Gary attribue au Général lui permet de dissiper le malentendu sur les intentions du président de la République, sans réhabiliter pleinement pour autant l'homme qu'il qualifie de « renard ». Si de Gaulle n'est pas antisémite, c'est un fin politique passé maître dans l'art de l'esquive.

En 1969, Gary se tirait d'embarras par une dérobade : ancien représentant de la France aux États-Unis, il ne pouvait y critiquer ouvertement de Gaulle dans *Life*. Déchargé de ses obligations diplomatiques en 1974, il n'est plus tenu à la même réserve. Il prête alors à de Gaulle lui-même une réponse qui le sorte de l'impasse, tout en marquant sa propre circonspection. Mais le décès du Général et les sept années écoulées depuis la conférence de presse atténuent la portée critique du texte le plus tardif, dans la mesure où de Gaulle – dont *France-Soir* avait photographié, le 8 juillet 1967, le bureau à l'Élysée alors que *La Danse de Gengis Cohn* y trônait²¹⁰ – n'aura jamais pu lire la réprobation de son fidèle admirateur, ni dans la traduction anglaise du roman en 1968, ni dans l'article destiné aux Américains en 1969, ni dans le texte autobiographique paru en français quatre ans après sa mort, en 1974.

Pour finir d'évoquer les ajouts auxquels Gary a procédé en revoquant ses œuvres, il reste à mentionner les éditions définitives de *La Promesse de l'aube* et des *Racines du ciel* parues en 1980, l'année de son suicide et de la publication des *Cerfs-volants*. Dans le premier texte, pratiquement aucune addition ne porte sur les événements historiques. L'ajout le plus conséquent est consacré au soupirant de Nina, M. Zaremba. Il s'agit du chapitre XXII, composé pour la version en anglais publiée sous le titre *Promise at Dawn* en 1961 à New York chez Harper and Brothers et en 1962 à Londres chez Michael Joseph. Dans le texte anglais, Gary avait apporté quelques

²⁰⁸ Romain Gary, « Lettres aux Juifs de France », *Le Figaro littéraire*, 9 mars 1970, p. 8. Reproduite dans Romain Gary, *L'Affaire homme*, op. cit., p. 221.

²⁰⁹ Explicitant les reproches qu'il adressa à de Gaulle, Aron écrit : « Je n'accusai pas le Général d'antisémitisme, je l'accusai de lui rendre des titres, sinon de noblesse, du moins de légitimité. » (Raymond Aron, *De Gaulle, Israël et les Juifs*, Paris, Plon, 1968, p. 516. Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 604).

²¹⁰ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 559.

modifications supplémentaires qu'il n'a ensuite pas reprises dans l'édition définitive, que ce soit l'atténuation des critiques envers la psychanalyse ou l'ajout d'une quatrième divinité malfaisante, Trembloche, dieu de « l'acceptation et de la servilité²¹¹ », aux côtés de Totoche, « dieu de la bêtise », Merzavka, « dieu des vérités absolues », et Filoche, « dieu de la petitesse, des préjugés, du mépris, de la haine »²¹². Signalant ces variantes, Jean-François Hangouët²¹³ relève encore une addition significative portant sur les valeurs de la France républicaine inculquées à Romain par sa mère : alors que l'édition française mentionne « le terrain vague, envahi par les orties, auxquelles [Gary dit avoir] livré les seuls combats victorieux de [s]a vie²¹⁴ », le passage est étoffé dans la version anglaise et devient :

[...] envahi par les orties, contre lesquelles, armé de mon sabre de bois, je combattais bravement au nom de la France, sous un drapeau « tricolore » qu'avaient fabriqué pour moi les filles de l'atelier, et où ma mère avait elle-même brodé en lettres d'or les mots *liberté, égalité, fraternité*²¹⁵ [...].

Il était sans doute plus efficace de jouer de ces clichés patriotiques aux États-Unis, où la devise et le drapeau français bien connus ont des équivalents que les Américains n'hésitent pas à afficher fièrement. Ce nationalisme naïf un peu voyant était inutile dans la version française, où il aurait été en outre redondant avec des passages du même ordre, dans lesquels Gary montre l'attachement aux symboles français et aux valeurs républicaines qu'il avait appris dans sa plus tendre enfance²¹⁶.

Les changements opérés dans la version définitive des *Racines du ciel* sont plus intéressants sur le plan de la représentation des événements historiques, dans la mesure où ils confirment l'acuité dont le romancier avait fait preuve en 1956 en s'intéressant à la protection de la nature et à la politique internationale²¹⁷. En plus des modifications apportées à la préface déjà signalées²¹⁸, l'édition de 1980, dans laquelle Gary ne supprime étonnamment pas les nombreuses redondances qui alourdissent le texte, insiste sur les motivations écologistes qui animent Morel et ses compagnons. Dans la

²¹¹ "Trembloche, the god of Acceptance and Servility [...]" (Romain Gary, *Promise at Dawn*, *op. cit.*, p. 6. Cité par Jean-François Hangouët, « Le don des langues », art. cit., p. 22. C'est lui qui traduit).

²¹² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 17-18.

²¹³ Jean-François Hangouët, « Le don des langues », art. cit., p. 21-22.

²¹⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 92.

²¹⁵ "Beyond was the woodshed, and a thick field of nettles against which, armed with my wooden sword, I fought bravely in the name of France, under a 'tricolor' flag specially made for me by the girls in the workroom, with the words *liberté, égalité, fraternité* lovingly embroidered in letters of gold by my mother herself." (Romain Gary, *Promise at Dawn*, *op. cit.*, p. 76. Cité par Jean-François Hangouët, « Le don des langues », art. cit., p. 21-22. C'est lui qui traduit).

²¹⁶ Voir ci-dessus « Romans d'apprentissage », p. 166-167.

²¹⁷ Voir ci-dessus « Trois écrivains engagés du bon côté qui refusent le roman à thèse », p. 230-231.

²¹⁸ Voir ci-dessus « Supprimer », p. 705-706.

préface à la nouvelle édition, Gary se félicite d'abord d'avoir écrit avec *Les Racines du ciel* « le premier roman “écologique”²¹⁹ », rappelant que ce mot méconnu était inusité en 1956. Il l'ajoute ensuite dans le corps du roman pour renforcer le caractère avant-gardiste de la croisade de Morel et de ses compagnons, au prix d'un anachronisme cependant puisque l'écologie n'apparaît dans le débat public que dans les années 1970, comme le rappelle Denis Labouret, qui relève dans l'édition définitive les occurrences de ce terme absent du texte de 1956²²⁰. Le mot est aussi bien employé par Waitari et ses hommes pour discréditer le combat du héros que par le narrateur pour louer l'engagement des défenseurs de la nature. L'indépendantiste en chef regrette que son action politique soit éclipsée par la campagne de Morel en faveur des éléphants, qu'il ne considère plus comme un « rideau de fumée humanitaire²²¹ » mais comme un « rideau de fumée écologique²²² ». L'un de ses lieutenants, N'Dolo, reproche pareillement à Morel et à ses camarades de se cacher derrière un « alibi “écologique” » pour avoir « la conscience tranquille » et ainsi ne pas penser qu'ils font « la besogne du colonialisme et du capitalisme »²²³. L'édition originale ne mentionnait ni l'écologie ni le capitalisme : le militant accusait à la place les amis de Morel de faire le jeu du seul colonialisme avec « [leurs] éléphants²²⁴ ». Dans le camp opposé, le naturaliste Peer Qvist n'est plus présenté comme un « vieil aventurier²²⁵ » mais comme un « vieil écologiste²²⁶ » et c'est lui qui apprend à Morel « le mot “écologie”, qu'il ne connaissait pas²²⁷ ». Le « magazine²²⁸ » pour lequel travaille le photographe Fields est devenu un « magazine écologique²²⁹ ». L'administrateur Saint-Denis, qui cache mal sa sympathie pour la cause défendue par Morel, s'amuse même de l'exaspération et de l'ignorance de ses supérieurs « qui se mettaient à chercher le mot “écologie” dans le dictionnaire²³⁰ ». Les emplois du mot *écologie* nombreux et réguliers renforcent le caractère structurant de la défense de la nature au sein du roman.

²¹⁹ Romain Gary, préface des *Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 11.

²²⁰ Denis Labouret, « Notice » des *Racines du ciel*, dans *Romans et récits*, t. I, *op. cit.*, p. 1292-1293.

²²¹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 124.

²²² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 140.

²²³ *Ibid.*, p. 300.

²²⁴ « Je vais vous dire ce que c'est, vos éléphants. C'est un truc pour vous débîner. Ça vous permet de vous sentir la conscience tranquille. Un rideau de fumée, vous comprenez ? Derrière lequel vous faites tranquillement la besogne du colonialisme... » (Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 267).

²²⁵ *Ibid.*, p. 358.

²²⁶ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 402.

²²⁷ *Ibid.*, p. 473. Cette proposition est un ajout de l'édition de 1980.

²²⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 348.

²²⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 391.

²³⁰ *Ibid.*, p. 153. Cette phrase est absente du récit de Saint-Denis dans l'édition originale (Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 136).

En dehors de ces ajouts sur ce thème très ciblé, une phrase apparue en 1980 confirme ce que Gary avait pressenti en 1956. Lorsqu'il fait dire au narrateur dès le début du roman que « [l]e colonialisme vivait ses dernières heures mais ne voulait pas le savoir²³¹ », le romancier entérine la situation que l'œuvre originale avait décrite en s'attachant à la fois aux luttes indépendantistes des pays africains²³² et à la mort des élites coloniales²³³. Cette addition, comme les précédentes, vise à souligner après coup que l'auteur avait vu juste sur le moment. En se livrant à cette relecture rétrospective de l'histoire, Gary confère à son roman une dimension prophétique.

La dernière correction notable qu'il y apporte ne consiste pas à confirmer une prémonition ancienne, mais à intégrer une formule employée à plusieurs reprises dans son dernier roman, ce qui renforce le lien entre *Les Racines du ciel* et *Les Cerfs-volants*, tous deux consacrés à l'engagement résistant de leur héros. Dans la troisième partie du roman, Forsythe déplore l'isolement qu'il ressent aux côtés de ses compagnons parce qu'il n'est pas aussi idéaliste qu'eux :

Il lui semblait que l'obstination de Morel, de Peer Qvist et de Minna sortait des limites humaines, que leur intransigeance, leur exigence commençaient à prendre quelque chose d'illimité et d'impossible, et qu'ils allaient se perdre complètement dans la poursuite du bleu, dans cette lutte pour atteindre des horizons qui n'avaient plus rien de terrestre²³⁴.

En 1956, le passage ne comportait pas l'allusion à « la poursuite du bleu », l'expression qui revient comme une antienne dans *Les Cerfs-volants* pour désigner l'idéalisme²³⁵ et qui rattache plus fortement encore que dans l'édition originale la lutte de Morel pour la protection de la nature à son engagement dans la Résistance. L'image peint en effet les rêveurs comme Ambroise ou Ludo qui, à l'instar des cerfs-volants s'élevant toujours vers le ciel malgré la ficelle qui les relie à la terre, ne se résignent pas à la triste réalité et refusent de s'avouer vaincus par elle. Tout comme Morel avant eux, ces personnages tirent leur force de leur foi inébranlable en un absolu pourtant inatteignable. Le fait que le romancier révise *Les Racines du ciel* l'année où il écrit *Les Cerfs-volants* l'incite à créer ce lien entre des personnages animés d'un même idéal et d'une même constance.

En revoyant *Les Racines du ciel* et *La Promesse de l'aube* en 1980, Gary veille à accorder les deux œuvres qui lui ont valu la plus grande notoriété avec son testament

²³¹ *Ibid.*, p. 66.

²³² Voir ci-dessus « Trois écrivains engagés du bon côté qui refusent le roman à thèse », p. 230-231.

²³³ Voir ci-dessus « Les anachronismes », p. 354-358.

²³⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 358.

²³⁵ Voir notamment Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 26, 107, 204, 324.

littéraire, *Les Cerfs-volants*²³⁶, dans lequel il exprime une dernière fois son attachement sans faille aux valeurs que la Résistance incarne et auquel il reprendra les derniers mots dans sa note de suicide : « car on ne saurait mieux dire²³⁷ ». Bien que les corrections apportées aux œuvres de 1956 et 1960 ne modifient guère l'image que donne Gary de la grande affaire de sa vie, les republier quand paraît son roman testamentaire consacre cet événement majeur et ce qu'il enseigne, de sorte que le Compagnon de la Libération n'a plus rien à ajouter.

En fin de compte, l'aperçu donné ici des révisions qu'opèrent Kessel, Malraux et Gary, les additions comme les coupures, révèle leur vision du monde à chacun et leur rapport à l'histoire. L'écrivain-reporter retouche peu le récit qu'il donne sur le moment pour lui conserver son caractère authentique. Son œuvre n'ayant rien du compte rendu factuel, elle n'est pas vouée à l'obsolescence et témoigne si bien de l'époque à laquelle elle a été produite qu'il n'y a qu'à la recontextualiser pour la donner à lire à un nouveau public. L'écrivain-ministre, lui, revoie son œuvre de manière à parachever l'édification du sanctuaire qu'il érige à de Gaulle et à son propre engagement gaulliste. Il polit donc le monument qu'il consacre à la Résistance et aux hommes qui l'incarnent, sans se départir d'une représentation politique de l'événement historique. Quant à l'écrivain-diplomate, il met à profit sa maîtrise des langues et sa connaissance de la sensibilité de ses différents publics pour adapter son propos à ses lecteurs et à l'époque à laquelle il s'adresse à eux. Soucieux de ne laisser ni la Résistance ni la Shoah sombrer dans l'oubli, il s'emploie à les évoquer en des termes qui les rendent mémorables.

Pour achever d'évaluer les effets qu'ont eus les rééditions sur le sens des textes du corpus, il reste à étudier la façon dont la mise en recueil de textes initialement parus isolément affecte leur sens, dans la mesure où l'adjonction d'une préface ou d'un titre et la collocation d'autres œuvres produisent une surimpression de significations dont le texte original était dépourvu.

3.5. Sur-imprimer

Dans la mesure où Gary préface rarement ses textes et où, dans le corpus, il n'en recueille aucun, il sera surtout question ici des œuvres de Kessel et de Malraux. La cohérence des recueils que tous deux composent est assurée avant tout par l'ajout d'un titre d'ensemble qui se surimpose aux titres originaux. Bien que ceux-ci soient

²³⁶ *Les Cerfs-volants* parut le 16 avril 1980. L'achèvement d'imprimerie des éditions définitives des *Racines du ciel* et de *La Promesse de l'aube* sont datés respectivement des 11 et 22 décembre 1980, soit neuf et vingt jours après le suicide de Gary.

²³⁷ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 369.

conservés, le nouveau titre infléchit le sens des textes rassemblés. Dans *Seuils*, Gérard Genette ne dit rien de cette pratique de surtitrage qui intervient quand sont recueillies des œuvres précédemment autonomes²³⁸. Les surtitres que sont *Pour l'honneur*, *Témoin parmi les hommes*, *Oraisons funèbres* et *Le Miroir des limbes* relèvent de l'écriture palimpseste car ils orientent la lecture de quiconque découvre ces textes en recueil en leur donnant un sens qu'ils n'avaient initialement pas.

Le surtitre donné aux nouvelles est énigmatique car, à s'arrêter aux titres seuls, rien n'indique pourquoi *Une Balle perdue* et *Les Maudru* ont à voir avec une action accomplie *pour l'honneur*. Le titre du recueil paru quelques mois après la réception de Kessel à l'Académie française engage donc à découvrir comment les nouvelles réalisent le programme narratif qu'il annonce. L'auteur profite de la distinction honorifique qu'il a reçue pour composer un ouvrage inédit à partir de deux nouvelles méconnues que le recueil révèle à un nouveau public. Il attire désormais l'attention sur l'honneur qui a conduit Alejandro et les Maudru père et fils à s'engager, plus que sur le destin individuel de chacun de ces personnages. En qualifiant moralement l'action du cireur catalan et celle des paysans normands, le surtitre les rend atemporelles et universelles sans les déprendre pour autant de leur ancrage historique. Kessel assure ainsi une pérennité à ces deux œuvres qui étaient restées associées à l'événement qui les avait fait naître.

Le titre de l'anthologie de reportages met en valeur le rôle central du reporter et sa capacité à se fondre dans le monde pour en rendre compte. Mais il y a un second niveau de surtitrage dans *Témoin parmi les hommes* car chaque volume de l'ensemble a un titre propre. Le premier, *Le temps de l'espérance (1919-1929)*, fait référence aux années d'insouciance qui ont suivi la Première Guerre mondiale. Le deuxième volume, dans lequel paraît "Les francs-tireurs de Barcelone", est intitulé *Les jours de l'aventure (1930-1936)* : l'aventure y est à la fois celle du reporter, parti sur la piste des chasseurs d'esclaves, et celle du monde, livré à lui-même au moment du krach de 1929 et de la montée du nazisme. Le troisième volume, *L'heure des châtiments (1938-1945)*, dans lequel figure "L'avertissement inutile", relit *a posteriori* des événements tragiques sous un angle moral, les châtiments venant punir l'insouciance mêlée d'espoir et d'aventure des deux décennies précédentes. La modification du titre du reportage sur la guerre

²³⁸ Il n'évoque qu'un cas, auquel il applique le nom de *surtitre*, celui « des ensembles à plusieurs volumes dont chacun porte un titre séparé [comme les] séries romanesques du type *Rougon-Macquart*, *Recherche*, *Hommes de bonne volonté*, etc. – *la Comédie humaine*, de rassemblement ultérieur et d'unité plus lâche, faisant encore un cas à part. » (Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 59). Les surtitres usités par Kessel et Malraux ressortissent précisément à ce cas à part, même si leurs recueils diffèrent en bien des points du cycle balzacien, composé de nombreuses sections qui proposent autant de titres intermédiaires.

d'Espagne est du même ordre. Simple constat en 1938, "La guerre est à côté" est remplacé en 1956 par une formule qui interprète l'événement à la lumière de celui qui l'a suivi et "L'avertissement inutile" implique que la France ne sut pas tirer les leçons de ce conflit dont elle se croyait préservée alors qu'il préluda à sa propre défaite en 1940, à *l'heure des châtiments*. En ajoutant ces titres au moment de compiler ses reportages, Kessel propose une lecture de l'histoire qu'il ne pouvait faire quand il en publiait les versions originales car il tire profit du temps écoulé depuis qu'ils ont paru pour en proposer une relecture téléologique²³⁹. Mettant ainsi les faits en perspective, il contribue à les rendre plus présents et plus aisément compréhensibles pour les lecteurs qui les découvrent des décennies après qu'ils ont eu lieu, non sans en orienter la perception.

Comme son aîné, Malraux use de plusieurs niveaux de titres dans *Le Miroir des limbes*. En donnant ce nom à l'ensemble du cycle, l'auteur relègue le mot qu'il avait forgé pour qualifier son projet novateur – *Antimémoires* – au rang de titre de la première partie du recueil. Le surtitre rend moins immédiatement perceptibles les intentions que l'auteur affichait en 1967 quand le néologisme définissait clairement les enjeux du livre grâce au préfixe qui permettait de comprendre que Malraux prenait le contrepied d'un genre ancien. Dès lors qu'*Antimémoires* ne désigne pas le cycle entier et que l'œuvre ne paraît plus seule, la portée de son titre est affaiblie et son sens est infléchi car les textes qui l'accompagnent confèrent à l'ensemble une dimension sépulcrale qu'il n'avait que sporadiquement, dans les scènes emblématiques reprises aux *Noyers de l'Altenburg* notamment, comme le suicide du père ou la scène de la fosse à char, qui justifiaient le surtitre que l'écrivain avait choisi à ce roman auquel il comptait donner une suite : *La Lutte avec l'ange*. Si l'antimémorialiste affirmait présenter au public le fruit du combat qu'il avait livré à la manière de Jacob, écrivant d'emblée que l'homme que l'on trouverait dans l'œuvre serait « celui qui s'accorde aux questions que la mort pose à la signification du monde²⁴⁰ », la mort restait en arrière-plan. Elle devient absolument omniprésente dans *Le Miroir des limbes*, jusqu'à donner son dernier mot au cycle.

C'est moins *La Corde et les Souris*, le titre choisi pour coiffer les œuvres réunies dans la seconde partie, qui réoriente le propos malrucien que le titre et le contenu de certaines de ces œuvres. *Les chênes qu'on abat...* et surtout *Lazare* sont en effet bien plus explicitement rattachés à la mort – sans parler d'*Oraisons funèbres*, recueil placé en appendice dont le titre fait lui-même office de surtitre pour chacune des pièces dont il

²³⁹ Voir ci-dessus « L'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur », p. 327-328.

²⁴⁰ André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 12.

est composé – que *La Corde et les Souris*, même si ce titre est associé à une épigraphe qui repose elle aussi sur la menace du trépas. Initialement placé en tête d'*Hôtes de passage*, quand ce texte parut en 1975, l'apologue qui ouvre la seconde partie du *Miroir des limbes* évoque un moment de suspens. Condamné par l'Empereur à être pendu, le Grand Peintre n'est soutenu que par ses deux gros orteils : avant de céder à la fatigue, il dessine sur le sable avec l'un d'eux des souris si vivantes que les rongeurs libèrent leur créateur avant le retour de l'Empereur²⁴¹. Cette fable annonce la place centrale dévolue dans la seconde moitié du cycle à ce que Malraux appelle le destin. Là comme dans *Lazare*, le protagoniste se retrouve suspendu entre la vie et la mort, dans un moment d'indécision. L'idée d'entre-deux prédomine, comme dans le titre donné au cycle, où les limbes désignent l'espace situé entre le paradis et l'enfer qui accueille le séjour des justes et des innocents morts avant d'avoir été sauvés par la Rédemption. Malraux désigne ainsi métaphoriquement l'état ambivalent dans lequel il s'est trouvé pendant sa « syncope [...] sans perte de connaissance²⁴² », ce « je-sans-moi²⁴³ » dont il fait le récit dans *Lazare*, et qui le conduit à relater ce qu'il a vécu chaque fois qu'il a été confronté au destin. Comme son illustre devancier, l'antimémorialiste prend donc le parti de délivrer une parole d'outre-tombe, mais il le fait dans une perspective différente, à cause du caractère novateur de son projet d'une part et de son expérience lazaréenne d'autre part. Bien qu'il récuse le genre pratiqué par Chateaubriand et qu'il préfère le miroir aux mémoires, Malraux, âgé et malade, se penche sur sa vie au soir de son existence. Toujours vivant, il tend un miroir au lecteur pour que celui-ci s'y mire à son tour, mais aussi pour donner à voir son propre reflet et accéder ainsi à l'immortalité grâce à la littérature car c'est par la création que Malraux, comme le peintre, échappe à la mort. De sorte que la continuité qu'il établit entre l'art et la vie se mue en une contiguïté entre la vie et la mort. À l'image des coupes et des ajouts déjà analysés²⁴⁴, les différents niveaux de titre qui apparaissent à l'occasion de la constitution du *Miroir des limbes* infléchissent le sens de chacun des textes qui composent le cycle, dans la mesure où ils se répondent désormais pour évoquer une expérience des confins qu'ils ne rapportaient pas tous.

La mise en recueil a également pour conséquence l'adjonction ou la suppression d'une préface. Dans la mesure où il a déjà été question de la typologie élaborée par

²⁴¹ André Malraux, *Le Miroir des limbes*, op. cit., p. 485.

²⁴² André Malraux, *Lazare*, op. cit., p. 787.

²⁴³ *Ibid.*, p. 838.

²⁴⁴ Voir ci-dessus « Supprimer », p. 709-716, et « Ajouter », p. 716-719.

Gérard Genette et des fonctions assignées à cet élément du paratexte²⁴⁵, il conviendra simplement de distinguer ici l'usage qu'en font Kessel et Malraux. Tandis que plusieurs des œuvres qui composent *Le Miroir des limbes* comportaient une préface originale au moment de leur parution autonome, elles la perdent toutes dès lors qu'elles sont réunies car ces textes liminaires avaient pour but d'avertir le lecteur que les livres qu'ils présentaient devaient prendre place dans un ensemble plus vaste encore en chantier. La « préface originale provisoire²⁴⁶ » d'*Antimémoires*, selon la terminologie genettienne, est obsolète puisque l'architecture de l'œuvre à venir qu'elle annonçait a été modifiée. Celle de *Lazare* est devenue inutile parce qu'elle indiquait seulement l'intégration de cette pièce dans le futur grand ensemble. Celle des *Chênes qu'on abat...* enfin, qui avait le même rôle et dans laquelle Malraux déplorait surtout qu'il n'existe « aucun dialogue d'un homme de l'Histoire avec un grand artiste²⁴⁷ », devait disparaître pour ne pas conférer à l'entretien une place qui l'aurait démarqué des autres parties du cycle. Fondre ces œuvres préexistantes dans un ensemble qui les dépasse et qui les lie amène à faire ces ajustements pour garantir la cohérence de l'ouvrage.

Malraux conserve uniquement la préface originale d'*Oraisons funèbres* dans *Le Miroir des limbes*. Placé en appendice du volume, le recueil de discours menace d'autant moins la cohérence de l'édifice qu'il se distingue visiblement des autres textes rassemblés par son genre clairement identifié et par le fait que Malraux y parle moins directement de lui. Il n'y a donc pas d'inconvénient à conserver la présentation de cette œuvre dont l'auteur s'emploie à justifier l'harmonie parce qu'il a conscience que tous les discours ne constituent pas « des oraisons funèbres au sens rigoureux²⁴⁸ ». L'orateur explicite à la fois l'homogénéité des discours et l'ordre dans lequel il les a disposés : ils « forment un ensemble qui [lui] avait échappé [mais] les cloches qui sonnent lorsque les cendres de Jean Moulin entrent au Panthéon semblent répondre à celles qui sonnaient lorsque les chars de Leclerc entraient à Paris²⁴⁹ ». En soulignant ainsi la parenté qui unit les deux événements auxquels il a consacré le premier et le dernier discours du recueil, Malraux met en valeur la composition et l'unité de ce dernier : placés en miroir au début et à la fin, "Commémoration de la Libération de Paris" et "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" encadrent légitimement tous les autres discours et peuvent à bon droit être considérés comme des oraisons funèbres, même si l'orateur n'avait pas cette

²⁴⁵ Voir ci-dessus « Les autres textes factuels », p. 117-119, en particulier la note 65.

²⁴⁶ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 203.

²⁴⁷ André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1971, p. 7. Reproduit en note dans *Les chênes qu'on abat...*, op. cit., p. 1239.

²⁴⁸ André Malraux, préface d'*Oraisons funèbres*, op. cit., p. 913.

²⁴⁹ *Ibid.*

dénomination en tête au moment où il les prononça, treize et sept ans avant de les recueillir. En rassemblant ces discours et en fondant le recueil dans *Le Miroir des limbes*, Malraux leur donne des sens qui se sur-impriment car outre que chacun se lit au regard des autres pièces d'*Oraisons funèbres*, celles-ci comme ceux-là résonnent également avec l'intégralité du cycle mémorial, au sein duquel tous les textes s'éclairent mutuellement, sans que la préface conservée constitue un obstacle à ces échos.

Avant d'écrire les parties qui allaient composer *Le Miroir des limbes*, l'écrivain s'était déjà servi de la préface pour commenter la première réception de deux de ses romans. La publication en feuilleton du *Temps du mépris* ayant suscité des critiques, sa parution en volume fut l'occasion d'y répondre et d'explicitier les intentions qui avaient présidé à ce projet pour que celui-ci soit bien compris. Protestation d'authenticité et exégèse à la fois, cette préface proposait ce que Genette appelle un « contrat de véridicité²⁵⁰ » et un guidage pour « obtenir une bonne lecture²⁵¹ », l'écrivain soutenant d'une part qu'il avait eu recours à une documentation fournie pour évoquer les camps et indiquant d'autre part « quelques idées » qui permettent de penser « [l]e monde d'une œuvre comme celle-ci »²⁵². Si le texte de l'originale avait très peu modifié celui de la pré-originale, l'enjeu était pour Malraux de déplacer le regard du lecteur afin de se prémunir de nouvelles accusations et de nouvelles erreurs d'interprétation. La préface favorise dans ce cas une meilleure lecture de l'œuvre.

Lors de la parution chez Gallimard des *Noyers de l'Altenburg* en 1948, l'auteur s'emploie de même à dénoncer un contresens que les premiers lecteurs du roman ont fait en 1945. Il consacre la moitié de la préface qu'il ajoute alors à démentir le fait que « [l]'appel au bonheur, qui bouleverse Vincent Berger lorsqu'il s'aperçoit qu'il est gazé [soit] la réponse aux questions posées dans [l]a première partie » car ce n'est qu'« une simple réaction psychologique »²⁵³. L'autre moitié du texte liminaire vise à présenter l'état d'avancement du projet dans lequel le roman doit s'inscrire. Comme dans les notes sur lesquelles s'ouvrent *Antimémoires*, *Les chênes qu'on abat...* et *Lazare*, Malraux informe son public de la structure globale qu'il a en tête mais, contrairement aux préfaces des œuvres finalement réunies dans *Le Miroir des limbes*, la préface des *Noyers de l'Altenburg* n'a pas été supprimée, même si l'ensemble dans lequel le roman devait prendre place ne vit jamais le jour. Laisser cette note en tête d'une œuvre inachevée revient à laisser un témoignage de ce projet et de son abandon. C'est une

²⁵⁰ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 192.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 194.

²⁵² André Malraux, préface du *Temps du mépris*, op. cit., p. 775.

²⁵³ André Malraux, préface des *Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 619.

façon pour Malraux de figer le texte dans l'état provisoire qu'il avait atteint. À l'inverse d'*Antimémoires*, des *Chênes qu'on abat...* et de *Lazare* dont la réunion influe sur le sens en créant des échos entre chacun de ces textes, l'inachèvement des *Noyers* invite à imaginer « “ce qui aurait pu être” », comme l'écrit Malraux, si le roman, auquel il prévoyait de donner une « forme définitive »²⁵⁴, avait formé avec la suite que l'écrivain imaginait la version complète de *La Lutte avec l'ange*. Le lecteur est ici clairement appelé à imaginer les textes possibles pour prolonger l'œuvre restée en gestation, d'autant que la réédition de 1948 ne sert finalement pas de transition entre l'édition originale vouée à se fondre dans le projet abandonné de *La Lutte avec l'ange* et l'édition définitive dans laquelle le roman devait prendre place après de profondes modifications. La préface témoigne donc de ce que le roman a été laissé dans cet état qui ne devait être que provisoire en même temps qu'elle révèle doublement « “ce qui aurait pu être” », *La Lutte avec l'ange* dont parle Malraux mais aussi le roman dont il ignore encore qu'il restera dans les limbes en dépit de ses efforts répétés pour lui donner naissance. À défaut d'avoir eu l'une des suites que l'écrivain projetait de lui donner, y compris lorsqu'il travaillait aux fragments inédits de « *Non* »²⁵⁵, *Les Noyers de l'Altenburg* a fini par connaître une seconde vie en figurant largement dans le cycle mémorial, d'*Antimémoires* à *Lazare*²⁵⁶.

L'usage que fait Malraux des préfaces est donc original. En dehors des fonctions convenues d'attestation de ses sources et d'explicitation de son propos, il accompagne ses œuvres de notes liminaires essentiellement pour informer son public de l'ensemble dans lequel il prévoit d'inclure ses livres, ce qui implique qu'il les fasse disparaître quand le recueil a été composé, suivant l'ordre initialement prévu ou non. La préface prépare donc le lecteur à différents textes possibles car il sait que l'œuvre qu'il découvre isolément aura une autre signification quand elle aura été intégrée au massif auquel l'auteur la destine.

La perspective est exactement inverse chez Kessel, qui ajoute systématiquement des préfaces aux textes qu'il réédite sous forme de recueil. Dans la mesure où il s'agit d'envisager ici comment une préface ultérieure influe sur le sens d'une œuvre republiée, les préfaces originales qui ont été conservées, comme celle de *L'Armée des ombres* ou du *Bataillon du ciel*, seront écartées.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Voir Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman. Genèse de « Non » d'André Malraux*, op. cit., p. 38 et suivantes.

²⁵⁶ Voir ci-dessus « Faire passer de gros versements », p. 654-658, en particulier la note 313, p. 654.

Les préfaces ultérieures remplissent avant tout chez l'écrivain-reporter l'une des fonctions cardinales de toute préface, à savoir expliquer le titre de l'œuvre. Dans *Pour l'honneur*, Kessel précise ce qu'il faut entendre par *honneur*, afin de faire comprendre l'action des personnages et de justifier le rapprochement des nouvelles recueillies :

L'honneur d'Alejandro, l'honneur de Tancrede et Désiré n'ont rien à faire avec le *point d'honneur*. De leur exigence singulière celui qui la porte et la nourrit est le seul témoin et le seul arbitre. S'il n'y satisfait pas, personne ne le sait et ne peut lui en faire honte ou reproche. Et quand il lui obéit, il n'y a personne qui puisse lui en faire éloge et renommée. Qu'importe. Il sait, lui, que, autrement, la vie ne serait plus rien qu'une coquille creuse, pourrie.

C'est là sa jauge, et son étalon. C'est l'honneur de soi, envers soi et par soi.

Aussi solitaire, mais plus fort que la mort²⁵⁷.

La notion reçoit ici une définition spécifique, à la lumière de laquelle il faudra lire les nouvelles. L'engagement du *desperado* anarchiste et celui des résistants taciturnes n'ont rien de la grandiloquence d'un honneur tapageur ou suranné et c'est justement cette discrétion qui les rend estimables et précieux. Pour chacune de ces nouvelles, le titre du recueil engage à découvrir le ressort qui détermine les personnages à agir comme ils le font.

L'éditeur qui rédigea la préface de *Témoin parmi les hommes* n'expliquant pas le titre qu'il a lui-même choisi parce qu'il considère comme transparent, ce sont les préfaces ultérieures écrites par Kessel en tête de chacun des reportages de l'anthologie qu'il faut lire car, comme celle du recueil de nouvelles, elles rappellent le contexte historique qui a présidé à l'écriture des textes présentés. C'est le signe que ceux-ci ont vieilli, parce que les événements qui en sont le centre ne sont plus d'actualité ou plus suffisamment présents dans la mémoire collective. La préface facilite donc la plongée du lecteur dans ce passé révolu, afin de le lui rendre présent à nouveau. Ce n'est pas évident dans la préface des "Francs-tireurs de Barcelone", qui ne donne au lecteur qu'une date, un lieu et un indice pour suggérer « la tragédie ou l'aventure²⁵⁸ » que le reporter rencontra à Barcelone le 3 octobre 1934, mais ce contre-exemple tient à ce que Kessel préserve le mystère pour faire vivre les faits comme il les a vécus lui-même, vacancier pris dans le tumulte d'une insurrection. C'est plus net dans la préface de "L'avertissement inutile", qui rappelle les étapes successives de la guerre civile espagnole : soulèvement franquiste et résistance républicaine, intervention de « [t]outes

²⁵⁷ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 9-10.

²⁵⁸ Joseph Kessel, préface des "Francs-tireurs de Barcelone", *op. cit.*, p. 253.

les dictatures d'Europe²⁵⁹ » et passivité coupable des démocraties, avancée inexorable des fascistes et défense acharnée des derniers bastions libres. C'est très clair également dans la préface de *Pour l'honneur*, où Kessel explique que la nouvelle catalane lui a été inspirée par une insurrection dont il a été témoin par hasard et la nouvelle suivante par la situation politique de la France de 1940 après la débâcle. Pour l'une, il évoque « l'instinct [du] vieux peuple [catalan qui n'a] jamais accepté [son] rattachement à l'Espagne », ce qui l'a conduit à prendre régulièrement « les armes pour s'en délivrer »²⁶⁰, comme en 1934 lorsque de jeunes gens furent promptement mis au pas tandis que des francs-tireurs « s'acharnaient [...] à un combat insensé et sublime²⁶¹ ». Pour l'autre, il rappelle les privations et la résignation ordonnées par l'occupant et le Maréchal « dans ce premier temps de la défaite²⁶² ». Une telle présentation des faits et des lieux qui servent de cadre aux récits republiés doit être comprise comme l'action de mettre au présent, c'est-à-dire de réactualiser, tant il est vrai que les préfaces recréent un présent pourtant devenu passé. Comme l'écrit Claudie Bernard, la « représentation [du passé] est aussi re-présentation, c'est-à-dire réactualisation, remise au *présent* de l'autrefois, auquel elle communique la contingence et l'urgence d'un *hic et nunc*²⁶³ ». Grâce aux préfaces en effet, Kessel met à jour des textes plus ou moins anciens et des époques révolues, pour rapprocher le temps de l'énonciation – la préface des "Francs-tireurs de Barcelone" et de "L'avertissement inutile" en 1956, celle de *Pour l'honneur* en 1964 – du temps de l'énoncé – le contexte qui a présidé à l'écriture des deux reportages et des deux nouvelles, vingt-deux, dix-huit, trente et vingt-trois ans plus tôt.

Cette actualisation vise à effacer la distance entre le moment de l'écriture et le moment de la lecture et à rendre les œuvres de Kessel lisibles à toutes les époques, puisque la préface donne au lecteur du présent les clés de l'événement passé. Ce faisant, la frontière temporelle est déplacée : ce n'est pas tant le lecteur qui est ramené à un événement passé que cet événement passé qui lui est rendu présent. Entretenu par la succession de publications et de rééditions, le présent retravaillé est véritablement continu²⁶⁴. Ainsi l'événement pris dans le temps court au moment de la publication du reportage catalan est-il étendu et réactualisé sur trente ans. Une première fois en 1935, quand le reportage de 1934 inspire à Kessel *Une Balle perdue*. Une deuxième fois en 1956, quand "Les francs-tireurs de Barcelone" est réédité dans *Témoin parmi les*

²⁵⁹ Joseph Kessel, préface de "L'avertissement inutile", *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁰ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 5.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

²⁶² *Ibid.*, p. 8.

²⁶³ Claudie Bernard, « Si l'histoire m'était contée... », art. cit., p. 23.

²⁶⁴ Voir ci-dessous « L'avènement du présent continu », p. 315-337.

hommes, accompagné d'une préface. Une dernière fois en 1964, quand la nouvelle, augmentée d'une préface ultérieure, est recueillie dans *Pour l'honneur*. La parution échelonnée dans le temps d'une même œuvre au hasard de sa reprise et de sa réédition lui confère ainsi plusieurs vies au présent – en 1934 et en 1956, en 1935 et en 1964, mais aussi chaque fois qu'on la découvre tout au long des années et des décennies qui suivent, dans la mesure où les préfaces continuent de remplir leur office.

Ainsi en va-t-il également de la préface de l'édition définitive des *Racines du ciel*. Comme les préfaces ultérieures de Kessel, elle rappelle les éléments de contexte indispensables à la compréhension de l'intrigue, aussi bien ce que la France libre doit à l'Afrique Équatoriale Française que l'extermination dont les éléphants du continent sont victimes. La réactualisation de la préface ne tient donc pas seulement à ce que Gary invite à mesurer en 1980 « le chemin parcouru » dans le combat pour la défense de la nature, qui paraissait si neuf que personne n'avait conscience que le prix Goncourt 1956 était « le premier roman "écologique" »²⁶⁵. Elle réside aussi dans le fait que l'écrivain, fidèle à son engagement résistant, rappelle dans une phrase elliptique qu'il a « vécu²⁶⁶ » en A.É.F., c'est-à-dire qu'il y a combattu pour la France. Il s'agit donc pour lui de ne pas laisser la Résistance – la sienne comme celle de Morel ou celle des héros des *Cerfs-volants*, écrit la même année que l'édition définitive des *Racines du ciel* – sombrer dans l'oubli. C'est tout le sens, chez Gary, de la re-présentation des événements liés à la Seconde Guerre mondiale. Là s'arrête la comparaison avec Kessel.

Pour ce dernier, la préface ultérieure est encore le lieu d'un discours génétique grâce auquel l'écrivain décrit les conditions dans lesquelles il a écrit le texte que le lecteur s'apprête à lire : des vacances avortées dans "Les francs-tireurs de Barcelone", un reportage commandé dans "L'avertissement inutile", une paisible villégiature dans *Une Balle perdue*. Le cas des *Maudru* est plus atypique et plus intéressant car le contexte dans lequel la nouvelle a été écrite renseigne autant sur l'époque que ce que l'auteur rappelle de celle-ci :

J'habitais, à l'époque, une petite maison bâtie sur un rocher rouge que battait le flot d'hiver. Je n'avais pas encore réussi à entrer en contact avec un réseau, un groupe de la Résistance. Il faisait très froid. J'étais coupé de tout, désœuvré, et empêché même, par le statut des Juifs, d'exercer mon métier.

Alors, comme on a recours à un exorcisme, j'ai écrit *Les Maudru*. J'ai écrit pour le seul bienfait de tracer un rêve sur une page blanche. Je ne cherchais rien d'autre. Il fallut, en effet, la Libération pour que le rêve fût publié²⁶⁷.

²⁶⁵ Romain Gary, préface des *Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 8.

La précision biographique est capitale puisqu'elle explique le délai qui sépare l'écriture de la publication. Le rappel du contexte de l'Occupation n'a pas pour seul but de présenter l'intrigue : il met en perspective ce que Kessel a vécu en tant que citoyen privé de ses droits et révèle que l'écriture de la nouvelle a été son premier engagement dans la Résistance.

Enfin, le regard rétrospectif porté sur le passé dans les préfaces ultérieures est l'occasion pour Kessel de recourir à de nouvelles analogies entre les faits dont il a été témoin. La préface est ainsi le moment de rapprocher des événements qui s'éclairent mutuellement, comme la guerre d'Espagne et l'Occupation dans "L'avertissement inutile". Le reporter note en effet la « similitude [...] hallucinante » entre les villes de Barcelone et de Madrid en 1938 et celles de Paris et de Marseille au début des années 1940²⁶⁸. La préface de *Pour l'honneur* établit le même type de rapprochement, dont Kessel dit qu'il lui est apparu « avec le recul du temps²⁶⁹ », entre l'ancrage historique d'*Une Balle perdue* et celui des *Maudru*, mais aussi entre l'insurrection catalane et la guerre d'Espagne :

Deux années avant la grande guerre civile d'Espagne, il y eut une insurrection dans Barcelone. Mais les rebelles, alors, n'avaient rien contre le régime de la République. Ce qu'ils voulaient c'était l'indépendance de la Catalogne²⁷⁰.

La relecture du soulèvement de 1934 à la lumière de la guerre civile de 1936-1939, impossible à la publication de la nouvelle en 1935, a pour but de recontextualiser l'événement méconnu par rapport à un repère majeur, notamment pour préciser ce qui différencie les intentions des insurgés catalans de celles des franquistes. Kessel s'assure de la sorte que le lecteur ait toutes les clés pour appréhender un texte vieux de trente ans. La présentation d'un événement historique sur le temps long nécessite que l'auteur se préoccupe de la réception de son texte tout au long du processus de création : au moment de l'écriture, lors de la première publication et, dans la réédition, grâce à l'adjonction d'une préface. En ayant été si attentif à toutes ces étapes, Kessel n'a pas laissé ses textes pourtant fortement inscrits dans le présent devenir obsolètes. Il a même su tirer profit des événements survenus entre l'édition originale et l'édition définitive de

²⁶⁸ Pour une analyse plus précise de ce rapprochement, voir ci-dessus « L'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur », p. 328.

²⁶⁹ Joseph Kessel, préface de *Pour l'honneur*, *op. cit.*, p. 9.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

ses œuvres pour donner à celles-ci ce surcroît de sens qui émane, chez Malraux, de l'édification de son cycle mémorial.

À la manière dont les résistants entendent relever le pays et le faire renouer avec son passé républicain à la faveur de leur action souterraine, les trois écrivains pratiquent plusieurs formes de narration clandestine pour rendre compte de l'histoire telle qu'elle se déroule au moment où ils écrivent ou pour ériger des monuments qui en rappellent le cours. Bâisseurs et chroniqueurs sur le temps long, Kessel, Malraux et Gary tirent parti de leur implication dans les événements et de leur recul sur les faits pour raconter l'histoire au plus près de ce qu'ils ont vécu, tout en la rendant présente à leurs nouveaux lecteurs. Si bien que piéger le récit ou le saboter leur permet de jouer avec les attentes d'un public qu'ils égarent pour mieux lui révéler les enjeux de situations complexes, tandis qu'écrire les textes qu'ils reprennent à l'encre sympathique au fil de rééditions palimpsestes les conduit à accorder au public ou à l'époque le récit retouché, de manière à mettre en valeur à la fois son caractère historique et sa dimension universelle pour empêcher les œuvres ainsi construites d'être frappées d'obsolescence à mesure que le temps passe.

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

« Lorsque toutes les corrections qu'il était nécessaire d'apporter à un numéro spécial du *Times* avaient été rassemblées et collationnées, le numéro était réimprimé. La copie originale était détruite et remplacée dans la collection par la copie corrigée. [...] Jour par jour, et presque minute par minute, le passé était mis à jour. [...] L'Histoire tout entière était un palimpseste gratté et réécrit aussi souvent que c'était nécessaire¹. »

(George Orwell)

Parce qu'ils rendent compte de l'histoire immédiate en l'inscrivant sur le temps long, Kessel, Malraux et Gary s'ingénient à actualiser le passé pour le rendre intelligible à leurs nouveaux lecteurs, ce qui les conduit à réimprimer leurs œuvres après y avoir apporté des corrections. Celles-ci peuvent avoir une dimension politique dans la mesure où elles exaltent l'action qu'ils ont menée, le chef qu'ils ont suivi ou l'interprétation qu'ils ont donnée d'un événement. Mais si les trois écrivains mettent à jour le passé en grattant le texte ou en le récrivant sur le modèle du palimpseste, les retouches qu'ils y font ne sont pas continuelles et elles n'ont pas pour but de falsifier l'histoire, bien qu'elles puissent comporter une part de propagande. Contrairement au travail auquel se livrent les faussaires à la solde de *Big Brother* dans le roman d'Orwell en effet, Kessel, Malraux et Gary n'ont aucune intention malveillante. Ils ont trop longtemps combattu les régimes totalitaires pour en reproduire les méthodes. Faux-monnayeurs plutôt que faussaires, ils ne manipulent leurs textes que pour y faire passer en contrebande des éléments qui leur confèrent un surcroît de vérité et davantage de sens. Les modifications qu'ils apportent à leur récit de l'événement ont pour conséquence de le rendre atemporel et de permettre à tout lecteur d'en tirer une leçon. C'est pourquoi le cryptage auquel ils recourent est moins une façon d'obscurcir la relation des faits qu'un moyen de l'éclairer d'une autre lumière. En écrivant l'histoire en maquisards, les trois auteurs parviennent à combiner une retranscription fidèle de l'événement, puisqu'ils le rapportent comme leurs personnages pratiquent la clandestinité, et une mise en perspective du passé qui le rende accessible des décennies plus tard. Kessel, Malraux et Gary réalisent de la sorte l'opération exactement inverse de celle qu'accomplissent les fonctionnaires orwelliens car, sous leur plume, le passé revisité n'est ni obsolète ni effacé. Qu'ils cherchent à édifier le lecteur, à célébrer les grands hommes ou à instruire les générations futures, tous trois laissent la possibilité à quiconque de comparer les états successifs de leurs œuvres. En les conservant, ils invitent le lecteur à pénétrer dans la fabrique de l'écriture

¹ George Orwell, *1984* [1949], trad. fr. A. Audiberti, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 58.

en même temps qu'ils le convient à entrer dans la fabrique de l'événement pour qu'il en ait une meilleure compréhension.

CONCLUSION

« Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le "sujet profond" de mon livre. C'est, ce sera sans doute, la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons¹. »

(André Gide)

Les œuvres du corpus posent la question ancestrale de la *mimesis*. Dans la mesure où Kessel, Malraux et Gary ont entrepris de représenter le monde et de rendre compte des événements historiques dont ils ont été les acteurs, les témoins, les observateurs ou simplement les contemporains, tous trois ont eu à envisager le problème soumis à l'écrivain et à l'historien, bien que les intentions et les outils de ces derniers divergent : comment raconter les faits ?

Cette question induit en littérature une réflexion sur le rapport à la fiction, que le mot désigne l'affabulation ou qu'il renvoie à la construction du récit. Comme le personnage de romancier des *Faux-Monnayeurs* met en regard le monde réel et la représentation qu'on s'en fait, les trois auteurs ont appréhendé cette rivalité en choisissant à chaque fois une façon de conduire le récit pour rendre le compte le plus précis possible des événements. Ce faisant, ils ne se sont pas toujours départis de leur engagement partisan puisqu'il leur est arrivé de recourir au mythe pour magnifier un homme ou une situation. Le souci qui les habitait de proposer une interprétation des faits les a parfois conduits à s'écarter de la stricte vérité – qui est, elle, le seul objet de l'historien de métier. Mais, en dépit de leur propension à trouver quelques arrangements avec la réalité historique, tous trois se sont astreints à proposer au public une réflexion sans lui asséner un discours car, même dans leurs œuvres les plus politiques, ils n'ont jamais fait allégeance à quelque doctrine que ce soit.

Parce que leur lecture des événements était pertinente et parce qu'ils n'ont pas restreint leur propos à une propagande sans nuance, ils ont préservé leurs textes de l'obsolescence, alors que le passage du temps condamne ceux qui restent cantonnés aux querelles de leur époque à l'oubli. Non contents d'avoir conféré à toutes leurs œuvres, même aux textes factuels apparemment les plus périssables, une littéarité qui les arrachait au temps de leur production, Kessel, Malraux et Gary ont, chacun à leur manière, inscrit leur analyse sur le temps long. En révisant leurs œuvres sur le mode du palimpseste, ils les ont rendues atemporelles sans altérer pour autant leur caractère documentaire. Cette propriété renforçait une tendance déjà présente au moment de

¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 255.

l'écriture, tous trois ayant souvent fondu leur récit de l'événement dans l'histoire de France ou dans l'histoire universelle grâce à des comparaisons ou à des analogies qui abolissaient les frontières entre les époques. Les trois écrivains ont aussi brouillé les frontières entre les genres, au point de les effacer quelquefois, parce que rendre compte des événements ou les mettre en fiction peut se faire d'un même mouvement, avec les mêmes ressources. C'est pourquoi ils ne se sont pas privés de faire voyager des pages ou de transposer des techniques d'écriture d'un genre à un autre.

La combinaison du mélange de genres et de l'enchevêtrement de temporalités auxquels se sont livrés Kessel, Malraux et Gary explique que, en dépit de leurs différences, ils aient saisi l'histoire immédiate et son écriture sur le temps long en maintenant la tension entre le figement et l'évolution pour marier deux pratiques *a priori* contradictoires. Même lorsqu'ils étaient plongés au cœur des événements, ils n'en ont pas donné une vision myope. Par conséquent, ils sont parvenus à rattacher ce qui se produisait sur le moment aux structures plus profondes qui animent l'humanité. Chroniqueurs et historiens des mentalités à la fois, tour à tour hérauts et témoins, ils n'ont jamais cessé de raconter l'histoire à hauteur d'hommes, aussi bien celle des chefs et des héros que celle des anonymes et des victimes, celle qui célèbre les grandes figures comme celle qui entretient les légendes noires, celle qui accorde une place à l'ennemi et celle qui met en garde les vainqueurs contre les dangers du succès, celle qui exalte les comportements les plus nobles autant que celle qui flétrit les conduites les plus viles. En inscrivant ainsi la relation des événements historiques au cœur du combat éthique qui anime la condition humaine, les trois écrivains ont raconté l'histoire au prisme de valeurs universelles, ce qui assurait à leurs œuvres une forme de pérennité, dans la mesure où il leur a suffi de les contextualiser pour qu'elles restent lisibles des décennies après avoir été composées. C'est vrai pour les romans et les nouvelles, mais cela vaut également pour les textes factuels. Les reportages de Kessel, les discours de Malraux comme les articles de Gary ont beau avoir été écrits pour témoigner de faits précisément situés historiquement et géographiquement, ce ne sont pas de simples textes de circonstances. Les premiers ont été conçus dès l'origine comme un matériau réutilisable pour la création d'une nouvelle ou pour la composition d'une anthologie, les suivants ont ressuscité un genre prisé par les Anciens et par les Classiques, les derniers ont été adressés à un public étranger. Pour toutes ces raisons, chacun s'éloignait du contexte particulier qui l'avait vu naître en faisant signe vers un autre genre, une autre époque ou un autre public, de sorte qu'ils visaient tous une forme d'universalité et de postérité que les nouvelles et les romans ont plus naturellement en partage.

Le traitement duel de l'histoire prise à la fois sur le temps court et sur le temps long construit donc le sens des événements à la faveur d'un brouillage des genres, d'un feuilletage des temps et d'un travail de réécriture et de recomposition du matériau textuel qui conduit les auteurs à faire passer clandestinement des fragments de leurs œuvres ou des œuvres entières d'un genre à un autre, d'un temps à un autre, de la réalité au mythe. Cette écriture maquisarde non dénuée de souffle épique et d'un caractère prosélyte permet aux textes de traverser les époques et de survivre au temps, ce qui contribue à maintenir vivace le souvenir des luttes racontées et des combattants représentés. En cela, la dimension documentaire des œuvres du corpus a également à voir avec le désir de rappeler les événements majeurs du siècle à la mémoire du lecteur. Soucieux de saluer héros et victimes, les trois écrivains ont été très attentifs à la façon de les peindre fidèlement. La commémoration et la volonté de conjurer l'oubli ont pris des proportions telles chez Gary qu'il était hanté par ses compagnons abattus en vol et par les Juifs exterminés par les nazis.

Outre leur façon d'aborder l'événement en s'attachant aux hommes qui le font, Kessel, Malraux et Gary ont encore en commun de s'être trouvés du bon côté de l'histoire tout en évitant les compromissions. Qu'ils aient été dans le camp des vaincus ou dans celui des vainqueurs en effet, leur engagement a toujours été mû par leur sens de la justice et du bien commun. Même quand ils ont cédé à la tentation épique en versant parfois dans la propagande, ils n'ont jamais été des idéologues. Tous trois ont en outre démythifié le quotidien au front, les combats ou la pureté habituellement prêtée aux vainqueurs. Informés des iniquités commises dans leur propre camp, bien qu'ils ne les aient pas systématiquement rapportées, ils se sont gardés de tout manichéisme, ce qui témoigne de l'acuité de leur vision et de leur lucidité, même lorsqu'ils étaient plongés au cœur de l'action.

Ces points communs ne sauraient gommer cependant les différences qui existent entre les trois auteurs. Kessel s'est toujours tenu éloigné des cercles du pouvoir et des instances dirigeantes : c'est le moins politique des trois. À l'inverse, Gary et Malraux ont défendu de Gaulle avec constance, aussi bien dans le cadre de leurs fonctions officielles qu'à titre plus personnel. Avant même d'avoir été ministre, Malraux s'est montré le plus pragmatique, capable de prôner l'union sacrée derrière les communistes en Espagne au nom de l'efficacité ou de chanter la Résistance trente ans après la Libération pour convaincre de la légitimité du Général à rester à la tête du pays à une époque où les Français se lassaient du résistancialisme et du gaullisme. Plus enclin à voir le monde au prisme de son imaginaire, Gary non plus n'a jamais cessé de défendre

l'engagement résistant dans le sillage de De Gaulle. Il ne le fit cependant pas au nom d'une *praxis* mais en vertu d'un idéalisme dont il avait conscience des limites.

Les trois auteurs se distinguent également dans leur rapport personnel à l'action. Malraux y voyait, avec l'organisation, la composante essentielle du combat. C'est la raison pour laquelle il a raconté avec force détails ses propres faits d'armes ainsi que les hauts faits de ceux qu'il appelait les hommes de l'histoire. C'était pour lui un critère définitoire de l'engagement historique. Kessel, lui, s'est moins appesanti sur ce qu'il a accompli que sur l'action conduite par ceux dont il a fait les héros de ses récits. En bon reporter, il s'est considéré comme un témoin plutôt que comme un acteur de l'histoire. Il est donc naturel qu'il ait romancé son engagement dans l'aviation de guerre et qu'il ait préféré conter les exploits des résistants dont il recueillait les récits à Londres. Passeur par vocation, il a fait de son écriture, romanesque aussi bien que journalistique, un moyen d'exalter avant tout l'action des autres. Plus détaché encore, Gary s'est toujours refusé à tirer des récits de sa guerre et de celle de ses camarades. L'action et le sacrifice des aviateurs du groupe Lorraine lui paraissaient si sacrés que les exploiter serait revenu à les profaner. C'est pourquoi il s'est contenté de les évoquer avec une nostalgie qui contraste avec le ton badin, voire carrément bouffon, qu'il employait pour minimiser ses propres exploits afin de ne pas y être constamment ramené. Si pour Malraux l'action était la marque de quelques hommes d'exception, elle apparaissait à Kessel comme le signe d'élection de nombreux combattants, des plus humbles aux plus célèbres, alors que pour Gary elle ne devait pas effacer les valeurs au nom desquelles la lutte était menée.

L'analyse de la bibliographie complète des trois écrivains révélerait d'autres points communs et d'autres divergences. Plutôt que d'envisager cette tâche colossale, le travail réalisé ici sur une vingtaine de leurs œuvres gagnera à être prolongé par une comparaison systématique de tous les états successifs des textes étudiés, des manuscrits quand ils sont disponibles à toutes les versions imprimées. La fabrique du texte et celle de l'événement n'en apparaîtront que plus clairement. À cet égard, la consultation du fonds Kessel constitué récemment et conservé à La Rochelle s'avérera particulièrement féconde. Les nombreuses prépublications des romans de Kessel et de Malraux parues dans la presse ainsi que les fréquentes auto-traductions des romans de Gary permettront d'examiner plus complètement encore leur histoire éditoriale et les spécificités réservées à différents publics. Les œuvres écartées du corpus pourront également faire l'objet du même traitement puisque nombre d'entre elles se fondent sur un événement historique, que l'on songe aux *Conquérants* et à *La Condition humaine* qui traitent de la révolution

chinoise, à *Chien blanc* qui évoque conjointement Mai 68 et les émeutes raciales aux États-Unis, aux *Mangeurs d'étoiles* qui s'attache au règne d'un dictateur sud-américain ou au *Tour du malheur*, le cycle romanesque qui occupa Kessel plusieurs décennies durant et dans lequel il revient sur les deux guerres mondiales et sur la guerre d'Espagne notamment. Les perspectives de travaux futurs ne manquent donc pas. Mais c'est une autre histoire.

ANNEXE 1 – RÉSUMÉ DES ŒUVRES DU CORPUS

L'ÉQUIPAGE (1923 ; 1969), Joseph Kessel – roman.

L'aspirant Jean Herbillon intègre l'escadrille commandée par le capitaine Gabriel Thélis au cours de la Première Guerre mondiale. Il apprend la tâche de mitrailleur avant de former un équipage avec le lieutenant Claude Maury, chargé du pilotage. L'amitié entre les deux hommes est mise à l'épreuve quand ils comprennent que Denise, la maîtresse d'Herbillon, n'est autre qu'Hélène Maury, l'épouse de Claude. À la fin du roman, Maury pardonne à son ami, qui trouve la mort dans un combat aérien.

Publication en 1923 aux Éditions de la « Nouvelle revue française ». À l'occasion de l'adaptation du roman au cinéma par Anatole Litvak en 1935, Kessel écrit des chapitres dans lesquels Denise visite le cantonnement de l'escadrille près des lignes. Ce récit a d'abord paru de façon autonome sous le titre *Le Repos de l'équipage* – en feuilleton dans *Gringoire* (en cinq livraisons, du 8 juin au 6 juillet 1934), puis en volume chez Gallimard (1935) –, avant d'être fondu, avec quelques ajustements, dans le roman original en 1964, ce dernier étant ensuite lui-même retouché, pour former l'édition définitive de *L'Équipage* en 1969.

"LES FRANCS-TIREURS DE BARCELONE" (1934 ; 1956), Joseph Kessel – reportage.

Reportage improvisé sur l'insurrection avortée contre le pouvoir central de Madrid en octobre 1934. Pour préparer la déclaration d'indépendance de la Catalogne, de jeunes nationalistes organisent une grève générale : elle se fait sans les ouvriers, anarchistes donc internationalistes, mais avec la bénédiction du gouvernement de Catalogne et de la police. Manquant d'organisation et de ferveur, les insurgés sont rapidement écrasés par l'armée. Les légionnaires du Tercio sont envoyés sur les toits pour mater la résistance acharnée des francs-tireurs dont le courage est salué par le reporter. L'insurrection aura duré du vendredi 5 au dimanche 7 octobre 1934.

Publication dans *Le Matin* (sept articles, du 7 au 14 octobre 1934) et dans *Marianne* (quatre articles, du 17 octobre au 7 novembre 1934). Partiellement recueilli en 1956 dans le tome II de *Témoin parmi les hommes*, « Les jours de l'aventure (1930-1936) », le reportage est précédé d'une préface rédigée pour l'occasion.

Dans *Le Matin* : « La Catalogne république libre » (7 octobre), « Le gouvernement de la république catalane a capitulé après de sanglants combats à Barcelone » (8 octobre, en une), « Vingt-quatre heures tragiques à Barcelone » (8 octobre, en page 3), « Les escarmouches entre les révoltés et la troupe n'ont pas cessé hier » (11 octobre), « Le calme renaît en Espagne » (11 octobre), « À Barcelone, le général Batet n'est pas un homme de répression à outrance » (12 octobre), « Le dramatique conseil de guerre de Barcelone » (14 octobre).

Dans *Marianne* : « Orage sur Barcelone » (17, 24, 31 octobre et 7 novembre).

Dans *Témoin parmi les hommes* : « Le cireur de Gérone », « Grève générale », « Historique », « Les grévistes forcés », « Le commandant Perez Farras », « Le balcon de la généralité », « Le cadran nocturne », « Un matin de dimanche », « Les guérilleros », « La casemate de Montjuich ».

UNE BALLE PERDUE (1935 ; 1964), Joseph Kessel – nouvelle inspirée du reportage catalan.

Barcelone. La grève générale contraint les touristes à rester dans leur hôtel, au grand dam de Helen Moore. Alejandro, un jeune anarchiste, suit son ami Vicente, chef de groupe pendant l'insurrection, mais n'y prend part lui-même que lorsque tout est perdu. Il rejoint les francs-tireurs sur les toits que les légionnaires du Tercio s'emploient à liquider. Touché à mort, Alejandro succombe en abattant Helen Moore qu'il admirait tant quand il comprend qu'elle observe la répression comme un spectacle. La presse conclut à une balle perdue.

Prépublication en neuf livraisons dans *Marianne*, du 26 juin au 21 août 1935. Publication en 1935 aux Éditions de France. En 1964, la nouvelle forme avec *Les Maudru* un recueil appelé *Pour l'honneur*, paru chez Plon, qui est assorti d'une préface rédigée pour l'occasion, dans laquelle Kessel présente le contexte d'écriture des deux nouvelles et donne une définition toute particulière de l'honneur. Retravaillé stylistiquement, le récit est allégé de plusieurs passages introspectifs et le récit est plus sec.

LE TEMPS DU MÉPRIS (1935), André Malraux – roman.

Kassner assume de hautes responsabilités dans le parti communiste allemand qui lutte contre le régime nazi. Pour sauver son réseau clandestin, le militant tombe volontairement dans une souricière mais il n'est pas identifié avec certitude lors de son arrestation. Emprisonné dans un camp de concentration, il en est libéré grâce à un camarade inconnu qui se fait passer pour lui. En quittant Berlin clandestinement par avion, Kassner affronte un violent orage duquel il réchappe par miracle. Arrivé à Prague, il assiste à un meeting de réfugiés allemands qui le convainc de poursuivre son combat contre les nazis et de sacrifier sa vie et la douceur du foyer qu'il vient de retrouver.

Prépublication en trois livraisons dans *La Nouvelle Revue française* en mars, avril et mai 1935, puis parution en volume chez Gallimard en mai 1935 avec une préface dans laquelle Malraux répond aux critiques suscitées par la publication du roman en feuilleton.

LA PASSANTE DU SANS-SOUCI (1936), Joseph Kessel – roman.

Elsa Wiener a fui l'Allemagne nazie où son mari, Michel Guttmann, est interné en camp de concentration. Elle vit à Paris avec Max, un orphelin juif qu'une émeute antisémite a rendu boiteux. Le narrateur, écrivain et journaliste, se prend d'amitié pour eux. Malgré sa déchéance dans le monde interlope de Pigalle, Elsa parvient à sauver Michel après une nuit d'amour avec Ruppert von Legaart, le chef de la Gestapo parisienne. Ayant perdu l'amour de son mari, elle déguise son suicide en accident.

Prépublication en douze livraisons dans *Gringoire*, du 27 septembre au 13 décembre 1935. Publication en 1936 chez Gallimard, assortie de quelques révisions par rapport au texte du feuilleton. Réédition en 1968, assortie de révisions plus substantielles : corrections stylistiques, suppression de redondances ponctuelles et de passages trop mélodramatiques. Les sentiments du narrateur pour Elsa par exemple sont présentés de façon plus subtile.

L'ESPOIR (1937), André Malraux – roman.

Polyphonique, le roman peint la défense de la République espagnole entre le coup d'État fasciste du 18 juillet 1936 et la victoire républicaine de Guadalajara en mars 1937. Face à l'attaque franquiste, la première résistance est héroïque mais désorganisée. Il est impératif d'agir avec pragmatisme : plutôt qu'être – comme les anarchistes –, il faut faire – comme les

communistes. À cette fin, Manuel est formé par Ximénès pour devenir un chef et Magnin recrute pour renforcer l'escadrille internationale qu'il dirige et dont font partie Gardet, Scali, Leclerc, Jaime ou encore Attignies. Toutefois le manque criant de matériel et le retard de l'aide internationale empêchent le siège de l'Alcazar de réussir. L'escadrille internationale est dissoute et intégrée à l'aviation espagnole, puis elle est fondue dans les Brigades internationales : celles-ci repoussent les Maures jusqu'au Manzanares alors que Madrid était sous le feu fasciste. Les franquistes poursuivent le bombardement de la ville, faisant de nombreuses victimes civiles dans les quartiers pauvres, conformément aux ordres de Franco, qui sont dénoncés à la presse par Garcia, le chef des renseignements militaires républicains. Dans la sierra de Guadarrama, l'avancée fasciste est maîtrisée, malgré la campagne de démoralisation organisée par des phalangistes infiltrés. Les avions russes arrivent enfin et l'aviation républicaine fait fuir les bombardiers ennemis qui menaçaient la capitale. Les républicains remportent la bataille de Guadalajara contre les Italiens qui tentaient d'isoler Madrid. Dans la sierra de Teruel, Magnin et ses hommes bombardent un champ d'aviation clandestin, mais perdent un appareil qui s'abîme dans la montagne : ramenés au village, les aviateurs ont gagné le respect des paysans. Manuel, Ximénès, Magnin et Garcia dressent le bilan de ces huit mois de guerre. Une fois seul, Manuel prend la mesure de son évolution.

Les conférences américaines que Malraux prononça pour lever des fonds en faveur de la République espagnole lui servirent à esquisser son futur roman, dont plus de la moitié parut en feuilleton dans *Ce soir*, du 3 novembre au 7 décembre 1937. Certains dialogues au cours desquels les principaux personnages exposent leurs conceptions politiques, stratégiques et philosophiques parurent dans *La Nouvelle Revue Française* en novembre 1937 et des extraits du siège de l'Alcazar de Tolède et de la bataille de Guadalajara furent publiés dans *Vendredi* en novembre et en décembre 1937. Le roman parut en volume le 18 décembre 1937 chez Gallimard.

"L'AVERTISSEMENT INUTILE" (1938 ; 1956), Joseph Kessel – reportage.

Reportage sur la guerre d'Espagne conduit en dix jours à Barcelone, Valence et Madrid, alors que la Catalogne est coupée du reste du pays après deux ans de combats. Kessel visite le front de Madrid, assiste au départ des volontaires engagés dans les Brigades internationales, tout juste dissoutes, mais il se concentre surtout sur les civils qui subissent la faim, la pénurie de tabac et les bombardements des alliés de Franco. Il admire les anonymes qui, malgré les privations, continuent de danser, raconte l'aventure des livreurs d'orange qui essuient les attaques aériennes et brosse le portrait de quelques figures, comme Ramón Ortega, torero devenu chauffeur militaire, ou Juan Telleria, compositeur malgré lui de l'hymne de la Phalange, qui écrit des airs martiaux pour les soldats républicains.

Publication dans *Paris-Soir* (dix articles, du 27 novembre au 8 décembre 1938) sous le titre "La guerre est à côté". Recueilli intégralement en 1956 dans le tome III de *Témoin parmi les hommes*, « L'heure des châtiments (1938-1945) », le reportage change de titre et il est précédé d'une préface rédigée pour l'occasion.

Dans *Paris-Soir* : « Barcelone : une ville de trois millions d'âmes s'est changée en catacombes » (27 novembre), « C'est une chose de sang » (28 novembre), « Une boîte de cigarettes jetée à une chanteuse arrache un cri à la foule » (29 novembre), « La croix en tête : des prêtres en habits sacerdotaux précèdent le convoi d'un officier » (30 novembre), « Des couples enlacés cheminaient tendrement le long du front invisible... » (2 décembre), « Dans une voiture à âne, un Rubens allait orner une cantine » (4 décembre), « Ramón Ortega ne sera pas exécuté. Le taureau l'a sauvé » (5 décembre), « Deux frères commandant chacun une

armée se sont trouvés face à face » (6 décembre), « Allô ! Une loge pour Paris-Minuit ! » (7 décembre), « Au banquet de la mort cent quarante convives riaient... » (8 décembre).

Dans *Témoin parmi les hommes* (où il arrive que le texte d'un article original soit redistribué dans deux articles définitifs) : « L'âge des catacombes », « La faim qui s'avoue », « La prière basque », « Les combattants sans patrie », « Le chemin de Madrid », « Ce n'est pas du pain qu'ils attendent ! », « Petites histoires madrilènes », « Le front », « Le banquet de la mort », « L'épopée des oranges », « Les joueurs de boules ».

ESPOIR – SIERRA DE TERUEL (1939 ; 1945), André Malraux – film.

Un comité républicain de Teruel prépare l'arrivée des troupes gouvernementales pour reprendre la ville aux fascistes. Le village voisin de Linas est menacé par l'avancée des Maures. Dans une rue de Teruel, les républicains sont abattus par un tireur caché sur un toit alors qu'une troupe fasciste passe. Les survivants attaquent le rempart avec une voiture-bélier, qui emporte le canon et crée une brèche dans laquelle s'engouffrent les républicains, rejoints dans la ville par les ouvriers au son des sirènes d'usines. À Linas, les paysans repoussent les Maures et parviennent à immobiliser un tank grâce à des bombes improvisées, formées par des cloches bourrées de dynamite. Les aviateurs internationaux, qui manquent d'avions en état de voler, attaquent un champ d'aviation clandestin signalé par un paysan. Sur le chemin du retour, l'escadrille est attaquée et l'un des avions est descendu dans la montagne. Les paysans organisent les secours pour aller chercher les aviateurs tués et blessés. La scène de descente de la montagne est entrecoupée de plans de la prise de la caserne de Teruel par les républicains. Lorsque le convoi d'aviateurs et de paysans arrive à Teruel, il est salué par les habitants qui lèvent le poing en silence. Magnin reçoit l'ordre de faire repartir ses avions. Le film se clôt sur une foule portant les objets qu'elle a récupérés dans les monts-de-piété dont le gouvernement vient d'ordonner l'ouverture.

Tournage de *Sierra de Teruel* d'août 1938 à janvier 1939. Premières projections privées en juillet 1939 à Paris devant le gouvernement espagnol en exil. Exploitation interdite en septembre 1939 sur pression du maréchal Pétain, ambassadeur de France à Madrid. Pendant l'Occupation, une copie échappe à l'ordre de destruction de la censure allemande. Première projection publique en juin 1945 sous le titre *Espoir* : la scène de la descente de la montagne a été raccourcie, les cartons et les sous-titres ont été refaits et la présentation d'Édouard Corniglion-Molinier a été remplacée par un prologue de Maurice Schumann.

LES NOYERS DE L'ALTENBURG (1943 ; 1948), André Malraux – roman.

Le narrateur, prisonnier français au camp de Chartres en juin 1940, rapporte la vie du camp ainsi que son expérience de tankiste. Mais l'essentiel du récit porte sur son père, Vincent Berger, qui servit l'Allemagne puis les Jeunes-Turcs comme agent secret, qui participa en 1914 au colloque de l'Altenburg consacré à « la notion d'homme » et qui fut mobilisé dans l'armée allemande sur la Vistule pendant la Première Guerre mondiale.

Publication en 1943 à Lausanne, aux Éditions du Haut-Pays, sous le titre *La Lutte avec l'ange. Roman. x. Les Noyers de l'Altenburg* : l'œuvre devait comporter trois autres parties qui n'ont jamais été écrites. Republication en 1948 chez Gallimard sous le titre *Les Noyers de l'Altenburg*, assortie d'une note affirmant que la suite de *La Lutte avec l'ange* a été détruite par la Gestapo et que *Les Noyers de l'Altenburg* sera refondu totalement, mais le roman est resté en l'état (la réédition chez Skira en 1945 corrigeait la plupart des coquilles mais elle ne comportait aucune révision d'auteur, tout comme les rééditions chez Gallimard en 1951 et chez Lidis en 1962). La scène du camp a paru à New York dans *Twice a Year* en 1942 sous le titre « The Camp of Chartres », à Genève dans *La Semaine littéraire* en 1943 et à Alger dans *Fontaine* en 1943 sous le titre « Camp de Chartres ». La scène de la fosse à char a paru à Buenos Aires dans *Lettres françaises* en 1941 sous le titre « La fosse à tanks », puis à New York dans *Twice a Year* en 1942 sous le titre « Tank Trap » et enfin sous forme de feuilleton dans *Combat* du 1^{er} au 6 octobre 1944. Les scènes du colloque alsacien, de l'attaque aux gaz sur la Vistule de 1915 et de la fosse à chars de 1940 ainsi que la généalogie des Berger sont reprises dans *Antimémoires* en 1967 et dans *Le Miroir des limbes* en 1976.

L'ARMÉE DES OMBRES (1943 ; 1945), Joseph Kessel – roman.

Évadé d'un camp de concentration, le gaulliste Philippe Gerbier élimine le traître qui l'avait dénoncé puis il monte une opération pour conduire Luc Jardie, le grand patron, en Angleterre, avec le soutien d'une famille de paysans. Revenu de Londres, Gerbier se cache et prend en notes les actions d'éclat de ses camarades dans la France occupée : Mathilde, Félix, le Bison, Lemasque et Jean-François. De nouveau arrêté, Gerbier est sauvé sur le champ de tir où il devait être abattu grâce à une opération montée par Mathilde. Quand celle-ci est prise par les Allemands, Gerbier et Jardie décident de l'éliminer car elle en sait trop.

Publication de nombreuses pré-originales : « L'évasion » (chapitre 1) dans *France*, du 12 au 22 juillet 1943, « Ces gens-là sont merveilleux » (chapitre 4) dans *La France libre*, le 16 août 1943, « Le champ de tir » (chapitre 7) dans *Fontaine*, au début de l'automne 1943, deux extraits des « Notes de Philippe Gerbier (chapitre 5) dans *Horizon*, en octobre et en novembre 1943 et « L'exécution » (chapitre 2) dans *La France libre*, le 15 novembre 1943. Le roman parut ensuite en volume en novembre 1943 chez Charlot à Alger, alors capitale de la France libre, et il fut republié en 1945 chez Julliard, en accord avec Edmond Charlot. Exceptionnellement, le roman est assorti d'une préface dès l'édition originale : Kessel y explique les précautions qu'il a prises pour n'attenter à la sécurité d'aucune de ses sources.

LES MAUDRU (1941 ; 1945), Joseph Kessel – nouvelle.

Après que son avion a été abattu par les Allemands en mai 1940, Désiré Maudru rentre à la ferme familiale dans le Pas-de-Calais. Son père, Tancrede, refuse l'idée d'une alliance avec l'Angleterre qu'il déteste depuis la lointaine et brève aventure de Margot, sa femme, avec un étudiant anglais et depuis le bombardement de la flotte française à Mers el-Kébir, qui a coûté la vie à son second fils. Ayant rallié l'Angleterre, Désiré est envoyé en reconnaissance au-dessus de son village natal pour identifier des signaux de fumée. Ils sont l'œuvre de Tancrede, revenu de son admiration pour l'occupant depuis que celui-ci a révélé sa vraie

nature : le vieux pêcheur indiquait le dépôt de munitions allemandes à détruire, mais l'avion de son fils fut abattu avant qu'il ait compris. À nouveau réunis, les deux hommes partent en Angleterre pour revenir en avion afin de le faire sauter.

Écrite en 1941, la nouvelle, dont le manuscrit resta caché jusqu'à la Libération, fut publiée en 1945 chez Julliard. En 1964, elle forme avec *Une Balle perdue* un recueil appelé *Pour l'honneur*, paru chez Plon, qui est assorti d'une préface rédigée pour l'occasion, dans laquelle Kessel présente le contexte d'écriture des deux nouvelles et donne une définition toute particulière de l'honneur.

ÉDUCATION EUROPÉENNE (1944 ; 1945 ; 1960 ; 1961), Romain Gary – roman.

Hiver 1942 : caché dans la forêt polonaise et sans nouvelles de son père, partisan tué par les Allemands, le jeune Janek rejoint un groupe de résistants au milieu duquel il fait son apprentissage. Il tombe amoureux de Zosia, qui se prostitue pour recueillir des informations auprès de l'occupant, et il devient l'ami d'Adam Dobranski, auteur de nouvelles écrites entre les combats et regroupées sous le titre *Éducation européenne*. Alors que la guerre touche à sa fin, Janek achève son service d'officier dans l'armée polonaise et s'apprête à commencer des études de musique. Au cours de l'ellipse de trois ans qui sépare le dernier chapitre de l'épilogue, il a eu un fils avec Zosia et s'est acquitté de sa promesse à Dobranski de terminer et de faire publier *Éducation européenne*.

Écrit en français sous le titre *La Forêt engloutie* en 1943, le roman parut d'abord dans une traduction en anglais intitulée *Forest of Anger* en 1944 à Londres chez Cresset Press, puis en français sous le titre *Éducation européenne* en 1945 chez Calmann-Lévy, avec des modifications à chaque fois pour adapter le texte au public et au contexte historique. Gary reprit lui-même son texte en anglais en 1960 pour le publier à Londres sous le titre *Nothing Important Ever Dies* chez Cresset Press et à New York sous le titre *A European Education* chez Simon and Schuster. Il inventa à cette occasion le légendaire Partisan Nightingale, supprima la nouvelle « Les Environs de Stalingrad » (actuel chapitre 32) et ajouta des épisodes sentimentaux entre Janek et Zosia, ainsi que deux chapitres : l'un consacré à l'opération « Loup-du-Bois » (actuel chapitre 3), l'autre à l'assassinat par le héros d'un soldat allemand patinant sur la glace (actuel chapitre 33). Dans les parties qui ne subirent aucune modification, il reprit le texte de *Forest of Anger* presque à la lettre. Le texte définitif, qui fait la synthèse du texte de 1945 et de la version anglaise de 1960, parut en français en 1961 au Club des libraires de France sous le titre *Éducation européenne* : les épisodes supprimés en 1960 furent rétablis, les passages ajoutés furent conservés et le Partisan Nightingale devint le Partisan Nadejda. Il n'existe qu'une seule pré-originale : l'actuel chapitre 16 contenant la nouvelle « Les Bourgeois de Paris » (alors chapitre 15) parut sous le titre « Le continent englouti » dans *La France libre*, le 15 juillet 1944.

LE BATAILLON DU CIEL (1947), Joseph Kessel – roman.

Sous le commandement du capitaine Férane et du colonel Bouvier, un bataillon de parachutistes français s'entraîne en Écosse au printemps 1944. Des binômes sont parachutés dans la nuit du 5 au 6 juin en Bretagne pour désorganiser la défense allemande avant le Débarquement. Le reste du bataillon est parachuté dans la nuit du 6 au 7 juin pour harceler l'occupant et ralentir sa remontée vers la Normandie. La rivalité entre Quérec et Drobel aboutit à l'attaque du P.C. qui coûte la vie à Férane et à ses hommes. Bien que décimé, le bataillon continue de participer à la libération du pays.

Ayant recueilli le témoignage du colonel Bourgoïn et de ses hommes, Kessel prépare un film avec Marcel Rivet, dont il écrit le scénario avec le réalisateur en 1946. À partir de ce canevas, l'écrivain charge son neveu, Maurice Druon, d'adapter ce texte écrit pour le cinéma sous forme romanesque parce que lui-même veut terminer son cycle romanesque intitulé *Le Tour du malheur*. Le roman est publié en 1947 chez Julliard, en même temps que le film sort sur les écrans. Rééditions sans révision chez Fayard en 1950, puis chez Gallimard en 1961 et en 1974.

LES RACINES DU CIEL (1956 ; 1980), Romain Gary – roman.

Parti en croisade contre les chasseurs d'éléphants en Afrique Équatoriale Française, Morel est recherché par les autorités coloniales qui redoutent que son combat pour la défense de la nature cache une volonté de servir la lutte des indépendantistes africains. De fait, Morel s'associe avec leur chef, Waïtari, qui croit pouvoir le manipuler, mais sa tentative de récupération politique échoue. Morel, qui a forgé sa détermination en camp de concentration, est soutenu par plusieurs marginaux qui le suivent dans la brousse : Minna, une Allemande victime de son amour pour un officier russe ; Forsythe, un major américain abandonné par son pays pendant la guerre de Corée ; Fields, un photographe américain dont la famille est morte en déportation ; Qvist, un naturaliste danois défenseur des animaux. Après avoir été séquestrés par Waïtari qui ne tenait pas à ce que le combat de Morel éclipse son engagement nationaliste, chacun d'eux regagne son pays pour sensibiliser l'opinion publique mondiale à la préservation de la nature, tandis que Morel, qui a déjoué la surveillance d'une administration coloniale peu encline à l'arrêter, prévoit de se faire oublier un temps avant de reprendre sa lutte de façon spectaculaire.

Publication en 1956 chez Gallimard, assortie d'une note de l'auteur dans laquelle Gary associe protection de la nature et humanisme. Édition définitive en 1980 chez Gallimard, assortie d'une préface qui actualise la note originale en insistant sur la portée écologique du roman, accentuée dans le corps du roman par de nombreux ajouts comportant le terme-clé. Cette version compte également, outre plusieurs corrections stylistiques, un chapitre de plus après la scission du très long chapitre XXVIII.

LA PROMESSE DE L'AUBE (1960 ; 1961 ; 1980), Romain Gary – autobiographie romancée.

Parvenu à l'automne de sa vie, Romain Gary raconte avec humour et autodérision son enfance, passée de Wilno à Varsovie, son adolescence, entre Nice et Paris, et son engagement dans la Seconde Guerre mondiale, de l'Angleterre au Tchad. Tout ce temps, il a été guidé par sa mère et, bien qu'elle soit morte avant qu'il ait accompli ses prédictions, il s'est employé à remplir le programme qu'elle lui avait fixé par ses succès militaires et amoureux et par sa carrière de romancier et de diplomate.

Publication en 1960 chez Gallimard. L'édition définitive publiée en 1980 compte un chapitre supplémentaire. Consacré au soupirant de Nina, M. Zaremba, le chapitre XXII avait été composé pour la version en anglais parue en 1961 à New York chez Harper and Brothers et en 1962 à Londres chez Michael Joseph sous le titre *Promise at Dawn*. Traduite par Gary sous le pseudonyme de John Markham Beach, cette version comportait d'autres changements qui n'ont pas été repris dans l'édition définitive en français : les dieux ennemis de l'enfant y sont quatre et plus trois, les valeurs de la France républicaine sont présentées plus explicitement et la critique de la psychanalyse est atténuée. Deux extraits ont paru en revue quelques semaines avant l'édition originale : le chapitre XI, sous le titre « J'ai mangé mon soulier », dans *Les Œuvres libres*, n° 166, mars 1960, p. 17-22, et les chapitres XXII-XXIV (les chapitres XXIII-XXV de l'édition définitive), sous le titre « Débuts dans la vie », dans *La Revue de Paris*, mai 1960, p. 82-92.

LES MAINS DU MIRACLE (1960), Joseph Kessel – récit biographique.

Après sa formation avec le docteur Kô, Félix Kersten devient un masseur réputé qui soigne les grandes fortunes d'Allemagne et des Pays-Bas et qui aspire à une paisible vie bourgeoise. Par l'intermédiaire de l'un de ses patients, il rencontre Himmler qui souffre de terribles maux d'estomac : d'abord réticent, Kersten accepte de soigner le Reichsführer. Les séances de massage sont pour lui l'occasion d'apprendre ce que les nazis réservent aux pays vaincus et à leurs populations civiles. Grâce à son emprise sur Himmler, Kersten parvient à faire revenir le Reichsführer sur certaines de ses décisions, comme la déportation du peuple hollandais ou celle des Témoins de Jéhovah. Quand la défaite allemande se profile, Kersten organise une entrevue entre Himmler et un représentant du Congrès juif mondial pour négocier le sort des déportés. Malgré les menaces et les pièges de Heydrich et de Kaltenbrunner qui se méfiaient de lui, Kersten a sauvé des millions de vie.

Prépublication dans *France-Soir* en quatorze livraisons, du 28 juillet au 12 août 1959, sous le titre « L'incroyable aventure du docteur Kersten, le masseur d'Himmler ». Parution en volume chez Gallimard en 1960. Le récit est précédé d'une préface rédigée par un historien et d'un prologue dans lequel Kessel révèle les circonstances de sa rencontre avec Kersten ainsi que l'existence de nombreux documents attestant de la véracité du récit pourtant invraisemblable qui s'annonce.

ANTIMÉMOIRES (1967 ; 1972 ; 1976), André Malraux – texte mémorial.

L'ouvrage est écrit par le ministre des Affaires culturelles en exercice après son voyage de 1965 à travers l'Orient. Malraux refuse d'emblée la filiation avec les confessions ou les mémoires et son récit mêle ses réflexions sur l'homme, la vie, la mort, l'art et ses souvenirs personnels : sur son passé en Indochine et sur la révolution chinoise ; sur ses missions aux Antilles et sur sa rencontre avec le général de Gaulle après la guerre ; sur son enrôlement fantasmé dans les chars et sur son engagement dans la Résistance ; sur ses dialogues avec de Gaulle, Mao ou Nehru et sur sa rencontre à Singapour avec l'un des

modèles de Clappique, personnage de *La Condition humaine* ; sur le contexte de son oraison funèbre en hommage à Jean Moulin et sur les camps d'extermination. Dans l'édition originale, le titre de quatre des cinq parties est celui d'un roman de l'auteur, qui reprend en outre quelques phrases du *Temps du mépris* et de *L'Espoir*, mais également plusieurs passages de deux romans dont la diffusion est restée confidentielle jusqu'alors : *Les Noyers de l'Altenburg* et *Le Règne du Malin*, dont la part diminue au fil des rééditions.

Publication en 1967 chez Gallimard, accompagnée d'un avertissement indiquant que ce volume sera suivi de trois autres « après la mort de l'auteur » car ils sont « d'ordre historique ». Comme pour *Les Noyers de l'Altenburg*, ces volumes ultérieurs ne verront jamais le jour. Édition revue et augmentée en 1972 : les très nombreux remplois du *Règne du Malin* supprimés sont essentiellement compensés par la création de soixante-dix pages consacrées à deux nouveaux personnages avec lesquels Malraux s'entretient, Méry et le Bonze. Nouvelle révision, autour de ces deux mêmes personnages, en avril 1976 en « Folio » alors qu'*Antimémoires* devient la première partie du *Miroir des limbes*, qui paraît en octobre dans la Pléiade. L'œuvre comporte de nombreux remplois, principalement des *Noyers de l'Altenburg* mais aussi, plus marginalement, du *Temps du mépris*, de *L'Espoir* et de certains discours, comme le "Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon".

LA DANSE DE GENGIS COHN (1967), Romain Gary – roman.

1966 : la ville de Licht connaît à la fois le miracle allemand et la montée des néonazis. Alors que des meurtres en série sont commis et que Lily, la femme du baron von Pritwitz, a disparu, le commissaire Schatz mène l'enquête. Il est habité par un *dibbuk* (un esprit), le Juif Gengis Cohn qu'il a fait exécuter à Auschwitz, qui lui rappelle constamment son passé d'ancien SS avec un humour acerbe. Lily s'est enfuie avec Florian, le garde-chasse, qui tue les amants qui ne la satisfont pas, ce qui explique que tous les morts soient des hommes et qu'ils portent une expression d'extase sur le visage. Le couple est l'allégorie de tous les meurtres de masse que l'humanité a connus et que l'histoire de l'art a réduits à des chefs-d'œuvre : le plaisir sexuel, la mort et l'art sont ainsi confondus. C'est pourquoi l'art est l'objet d'une violente diatribe car, en sublimant la beauté, il réduit les horreurs de la guerre et de la mort, contribuant à l'oubli qui menace les victimes dont Cohn est l'image, lui qui refuse d'être « fraternisé », c'est-à-dire d'être considéré comme les autres hommes au mépris de son destin particulier de Juif exterminé. Au fil du récit, la voix narrative se brouille : Cohn n'est plus certain d'occuper l'esprit de Schatz car celui-ci occupe à son tour l'esprit de son *dibbuk* ; puis tous deux prennent conscience qu'ils sont manipulés par une instance supérieure, qu'ils occupent « le subconscient d'un auteur juif » ; c'est alors cet écrivain qui parle à la première personne. À la fin du roman, Gary met en scène son propre évanouissement devant le Musée de l'Insurrection du ghetto de Varsovie.

Publication en 1967 chez Gallimard. Traduction en anglais par Camilla Sykes, revue par Gary, qui modifia en outre le texte original. La version américaine, dans laquelle la mention de son évanouissement disparaît, compte moins d'allusions ironiques à Israël et de provocations sexuelles, alors que les allusions à la guerre du Vietnam et à la culpabilité allemande sont plus nombreuses et que la formule employée par de Gaulle sur le peuple juif, « peuple d'élite, sûr de lui-même et dominateur », est plusieurs fois brocardée. *The Dance of Genghis Cohn* parut en 1968 à New York chez World Publishing et en 1969 à Londres chez Jonathan Cape. Les changements apportés au texte anglais n'ont pas été repris dans la version française.

LES CHÊNES QU'ON ABAT... (1971 ; 1974 ; 1976), André Malraux – entretien.

Le livre rapporte librement la dernière entrevue de Malraux avec Charles de Gaulle à Colombey le 11 décembre 1969 alors que le Général avait quitté le pouvoir après le référendum perdu en avril. Le dialogue aborde les grands moments de la carrière des deux hommes qui, parlant d'eux, parlent surtout de la France. L'entretien recomposé mélange les propos réellement tenus ce jour-là, des digressions de l'auteur et des citations plus ou moins fidèles des écrits du Général.

Publication en 1971 chez Gallimard, assortie d'une préface qui relie ce texte à *Antimémoires* et qui rapporte l'enterrement de Charles de Gaulle. Reparution en 1974 avec d'abondantes corrections de détail. Édition définitive quand le texte est intégré au *Miroir des limbes* en 1976 avec d'importantes transformations, dont la plus significative est l'addition d'une trentaine de pages consacrées au parcours politique du Général placées après le finale des éditions précédentes.

ORAISONS FUNÈBRES (1971 ; 1976), André Malraux – recueil de discours.

"Commémoration de la Libération de Paris" (24 août 1958). Discours prononcé au nom du général de Gaulle devant la gare où fut signée la reddition des troupes allemandes de Paris.

"Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon" (19 décembre 1964). Discours prononcé sur la place du Panthéon en hommage à Jean Moulin et à la Résistance.

"Inauguration du monument à la mémoire des martyrs de la Résistance" (2 septembre 1973). Discours prononcé sur le plateau des Glières en hommage au maquis des Glières.

"Trentième anniversaire de la Libération des camps de déportation" (10 mai 1975). Discours prononcé sur le parvis de la cathédrale de Chartres en hommage aux résistantes déportées.

Le recueil comporte également, entre les deux premiers discours : "Hommage à la Grèce" (28 mai 1959), "Pour sauver les monuments de Haute-Égypte" (8 mars 1960), "Centenaire de l'Alliance israélite universelle" (21 juin 1960), "Funérailles de Georges Braque" (3 septembre 1963), "Commémoration de la mort de Jeanne d'Arc" (31 mai 1964), "Funérailles de Le Corbusier" (1^{er} septembre 1965).

Publication en 1971 chez Gallimard rassemblant alors huit discours précédés d'une préface dans laquelle Malraux expose ses rapports à l'oraison funèbre. Republication en 1976 en appendice du *Miroir des limbes* : le recueil est augmenté des deux derniers discours, prononcés après la parution de l'édition originale.

"DISCOURS POUR LA COMMÉMORATION DES MAQUIS À DURESTAL (DORDOGNE)" (13 mai 1972), André Malraux – discours.

Discours prononcé à Durestal en hommage aux maquis français, en particulier à ceux de Dordogne qui formèrent la Brigade Alsace-Lorraine qui libéra Dannemarie et Strasbourg.

Publication en 2010 dans le tome VI des *Œuvres complètes* de Malraux dans la Pléiade.

LAZARE (1974 ; 1976), André Malraux – récit autobiographique.

Récit de l'hospitalisation pour troubles neurologiques de Malraux à la Salpêtrière en 1972. L'auteur mêle des images et des souvenirs, dont plusieurs sont empruntés à des textes antérieurs (l'attaque au gaz de Bolgako dans *Les Noyers de l'Altenburg*, mais aussi des scènes de *La Condition humaine*, de *L'Espoir*, d'*Antimémoires* ou des *Chênes qu'on abat...* et même une scène écrite pour le projet de roman intitulé « *Non* »). Dans les passages situés à l'hôpital, Malraux s'interroge sur la maladie, la mort, le suicide, l'homme et le rapport entre la religion et la science, notamment au cours d'un entretien avec son ami médecin, inspiré de son psychiatre, Louis Bertagna. À la fin du récit, le malade, revenu des morts après l'évanouissement qui le fit vivre un « je-sans-moi », raconte qu'à ce moment il avait, paradoxalement, « senti la mort s'éloigner ».

Publication en 1974 chez Gallimard. En 1976, le récit est repris avec quelques variantes en clôture du *Miroir des limbes*, en « Folio » et dans la Pléiade. Près d'un quart du texte est constitué de remplois des *Noyers de l'Altenburg*, auxquels s'ajoutent des souvenirs d'autres textes antérieurs (*Le Temps du mépris*, *L'Espoir*, *Antimémoires*, *Les chênes qu'on abat...*) et la scène inédite de « *Non* » qui fait se succéder une discussion sur la poésie résistante, l'arrestation de Violette et le délire de Camaret.

LES CERFS-VOLANTS (1980), Romain Gary – roman.

Doué d'une mémoire exceptionnelle, Ludovic Fleury est un jeune Normand élevé par son oncle Ambroise, dont les cerfs-volants ont fait la renommée. Il tombe amoureux de Lila, une jeune aristocrate polonaise, qui est également courtisée par Hans, son cousin allemand. Quand la France est occupée, Ludo devient agent de liaison, alors que Hans est officier dans la Wehrmacht, malgré son aversion pour Hitler, et que Lila devient la maîtresse de plusieurs gradés allemands pour protéger sa famille. Dans la Résistance, Ludo bénéficie des renseignements de Mme Julie, une mère maquerelle qui se fait appeler la Comtesse Esterhazy, et de l'aide plus ambiguë du chef étoilé Marcellin Duprat, qui résiste en continuant à faire marcher son restaurant dans lequel ne viennent plus que des Allemands. Quant à Ambroise, il met ses cerfs-volants au service de la dénonciation des atrocités commises par l'occupant : il proteste contre la rafle du Vél' d'Hiv' en faisant voler des pièces en forme d'étoile jaune, il se rend au Chambon-sur-Lignon pour aider à sauver des enfants juifs et quand il est déporté à Auschwitz, il continue à fabriquer des cerfs-volants pour soutenir le moral de ses codétenus, ce qu'il ne cessera plus de faire à son retour à Cléry. Pendant toute la guerre, Ludo supporte le dévoiement de son pays et celui de son amante en conservant l'image de la France éternelle et celle de la pure jeune femme qu'il a connue grâce à sa mémoire. À la Libération, il épouse Lila, bien qu'elle ait été tondue.

Publication en 1980 chez Gallimard. Reprise à l'identique en 1983.

ODE À L'HOMME QUI FUT LA FRANCE (1997 ; 2000), Romain Gary – recueil d'articles.

« Ode à l'homme qui fut la France » (« Ode to The Man Who Was France », *Life Magazine*, 20 novembre 1970). Article écrit pour la mort de De Gaulle (9 novembre 1970).

« L'homme qui connut la solitude pour sauver la France » (« The Man Who Stayed Lonely to Save France », *Life Magazine*, 8 décembre 1958). Article écrit pour la fondation de la V^e République (4 octobre 1958).

« La colère qui transforma des généraux en desperados » (« The Anger That Turned Generals into Desperados », *Life Magazine*, 5 mai 1961). Article écrit à l'occasion du putsch des généraux à Alger (23 avril 1961).

« À mon général : adieu avec affection et colère » (« To My General: Farewell, with Love And Anger », *Life Magazine*, 9 mai 1969). Article écrit après la démission du général de Gaulle (27 avril 1969).

« À la recherche du “je” gaullien » (*Le Figaro littéraire*, 26 octobre 1970). Article écrit à l’occasion de la parution du premier tome des *Mémoires d’espoir : Le renouveau* (octobre 1970).

« Les Français libres » (*Bulletin de l’association des Français libres*, octobre 1970).

« Malraux, conquérant de l’impossible » (Catalogue de l’exposition Malraux organisée à la Chancellerie de l’ordre de la Libération. Publié simultanément dans *Le Monde*, 18 novembre 1977, sous le titre « André Malraux ou l’honneur d’être un homme »).

Publication en 1997 chez Calmann-Lévy de quatre de ces articles (« Ode à l’homme qui fut la France », « À mon général : adieu avec affection et colère », « L’homme qui connut la solitude pour sauver la France » et « Malraux, conquérant de l’impossible »). Republication en 2000 chez Gallimard, augmentée des trois autres textes.

« *NON* » (2013), André Malraux – fragments de roman.

Les éditeurs scientifiques de l’ouvrage ont regroupé les notes et les scènes rédigées du projet de roman que Malraux souhaitait consacrer à la Résistance et auquel il a pensé épisodiquement entre 1944 et 1976. Ces documents figurent dans deux dossiers de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet – « Non, 1971 » et « Anti II – en cours, Morceaux Maquis » –, qui témoignent de l’intention de Malraux d’en intégrer certains à *La Corde et les Souris*, qui forme la suite d’*Antimémoires* dans *Le Miroir des limbes*. De fait, une scène rédigée pour « *Non* » a été reprise dans *Lazare*. L’ordre de présentation adopté repose sur des indications manuscrites et, à défaut, sur des hypothèses à partir du texte. Les trois parties qui structurent l’ouvrage n’ont ainsi jamais été mises en forme par Malraux. Chaque scène ou chaque ensemble de notes est présenté par les éditeurs en quelques phrases. Seuls quelques personnages sont esquissés parmi lesquels Gardet, l’un des aviateurs de *L’Espoir*, et Berger, auquel Malraux donne le nom de guerre qu’il s’était lui-même choisi en référence aux *Noyers de l’Altenburg*. Les discours de Malraux sur la Résistance ont été ajoutés en appendice car de nombreux motifs et des phrases entières circulent d’un texte à l’autre.

Publication en 2013 chez Gallimard, assortie d’un avant-propos et d’une postface d’Henri Godard, qui détaille le processus de composition de l’ouvrage et en donne les premières interprétations.

ANNEXE 2 – PROLOGUE D’*ESPOIR* – *SIERRA DE TERUEL* (1945),
PAR MAURICE SCHUMANN

“HONNEUR *et* PATRIE”

*Voici le porte-parole
de la France Combattante*

MAURICE
SCHUMANN

Le génie d’André Malraux avait confronté le drame espagnol avec la paix et la nature. Cette alternance constamment évoquée, ce dialogue entre le rythme du monde et la tragédie d’une nation, ce duel entre la terre des hommes et la guerre des hommes prenait à l’écran un saisissant relief. Sous nos yeux se découpait et revenait comme un leitmotiv le sens profond d’une atroce bataille acceptée par un peuple fier et torturé qui voulait être libre de goûter les joies simples et de lever les yeux vers un beau ciel. Le film n’a point changé, mais le recul des années terribles lui donne l’accent des prophètes de l’Écriture : chaque visage et chaque image, chaque regard et chaque coup de feu, tout nous dit : « Le drame de l’Espagne, c’était déjà notre drame, la guerre de l’Espagne, c’était déjà notre guerre et ces hommes que nous allons voir mourir mouraient déjà pour nous. » Est-ce par hasard que le monarchiste Bernanos, après avoir écrit *Les Grands cimetières sous la lune*, soit devenu dès 1940 le polémiste du refus de l’armistice de la honte ? Est-ce par hasard que le catholique François Mauriac, après avoir jeté l’anathème sur Franco, soit devenu l’auteur clandestin du *Cahier noir* ? Est-ce par hasard qu’Édouard Corniglion-Molinier, qui fut avec André Malraux l’auteur combattant de ce film héroïque et vrai, ait répondu, l’un des tout premiers, à l’appel du général de Gaulle et porté la croix de Lorraine sur tous les ciels de bataille ? *Espoir [sic]*, c’est ainsi que naguère Malraux intitulait le roman de l’Espagne. Ce titre paraissait un défi : où l’espoir se distinguait-il de l’absurde pour un peuple assailli par tous les dictateurs et trahi par tous ceux que les dictateurs attaquaient à travers lui ? Mais nous savons, nous voyons maintenant que l’espoir du peuple espagnol, c’était le sentiment irrésistible que sa cause était entre les mains de tous les peuples comme celle de tous les peuples avait été d’abord entre ses mains nues, l’instinct que notre victoire un jour serait la sienne comme sa guerre avait été la nôtre. Est-ce par hasard, enfin, qu’André Malraux, lui-même volontaire aujourd’hui comme en 1936 et volontaire de la même volonté, commande la brigade Alsace-Lorraine dans la boue d’un hiver glorieux ? Regardez ces va-nu-pieds sans armes et reconnaissez-vous. Regardez cette flamme allumée dans les yeux d’hommes intrépides par les feux d’une terre calcinée et reconnaissez-vous. Regardez Teruel et reconnaissez Paris.

**ANNEXE 3 – DIFFÉRENTES VERSIONS DE L’ANECDOTE DES BOMBES ENNEMIES
SABOTÉES PAR LES OUVRIERS PORTUGAIS**

<p>Les alentours de la route avaient été abondamment bombardés par les avions fascistes. À droite et à gauche étaient des bombes qui n’avaient pas éclaté. Manuel, à deux mains, en ramassa une, dévissa le percuteur, et trouva un papier dactylographié qu’il tendit à Ximénès qui lut, en portugais : « Camarades, cette bombe n’éclatera pas. C’est tout pour le moment. »</p> <p align="right">André Malraux, <i>L’Espoir</i>, <i>op. cit.</i>, p. 148.</p>	
<p>Un jour, passant avec un camarade sur la route de Talavera, j’aperçus des quantités de bombes lancées par les avions fascistes, et qui n’avaient pas éclaté. Des camarades enlevaient les détonateurs, mais ils avaient découvert que ces bombes étaient inoffensives. C’étaient des bombes expédiées du Portugal aux troupes de Franco. À l’intérieur des bombes, les camarades portugais travaillant aux munitions, au lieu de mettre des explosifs, avaient mis ce message : « Cette bombe n’éclatera pas. »</p> <p align="center">Allocution de Montréal (3 avril 1937), reproduite dans <i>Le Canada</i>, 5 avril 1937, p. 3. Cité par Robert S. Thornberry, <i>op. cit.</i>, p. 119.</p>	<p>L’aide la plus forte qui ait été apportée au peuple espagnol, je ne l’ai pas directement connue. Elle était d’une autre nature. Nous nous trouvions avec quelques camarades sur la route, l’aviation ennemie venait de bombarder très longuement plusieurs centres : des bombes d’avions étaient de l’autre côté de la route, non éclatées.</p> <p>Étonnés, mon camarade et moi, nous en ouvrimmes une et presque en même temps nous trouvâmes à l’intérieur de ces bombes, envoyées d’Allemagne à travers le Portugal, un papier sur lequel était écrit ceci : « Camarades, cette bombe n’éclatera pas ».</p> <p align="center">Allocution de Madrid (début juillet 1937), reproduite dans <i>Commune</i>, n° 49, septembre 1937, p. 43. Cité par Robert S. Thornberry, <i>op. cit.</i>, p. 119.</p>
<p>‘I was in Talavera,’ said another. ‘We were being bombarded by their planes as we had never been before. Around Saragossa there are holes like those in the valley of the moon; here there were twenty-five-pound bombs all over the place – unexploded. During the bombardment only one out of ten went off. It was an amazing sight. The Fascists were bombarding almost entirely with light bombs. No doubt they had no heavy ones left. The bombs came out of their holes like handfuls of grain, fell right on us, and here and there one of them would burst, as if by accident. It was as if the Fascists were bombarding us with enormous darts. On the embankment of the road where our trucks passed they must have bombarded us fifteen times, in small squadrons of five to nine; on both sides the bombs were piled up as if they were there ready to be carted away. They had fallen on top of each other and had not exploded.</p> <p>It was rather odd. When a few don’t explode it’s more or less natural; but with so many it was uncanny. Some of our men had been aviation mechanics; they had often helped with loading the bombs on their planes. They began to</p>	<p>« J’étais à Talavera, dit un autre. Nous avons été bombardés par leurs avions comme jamais nous ne l’avions été. Autour de Saragosse, il y a des trous comme dans la vallée de la lune ; ici, il y avait des bombes de onze kilos dans tous les coins. Intactes. Pendant le bombardement, il en éclatait une sur dix. C’était étonnant à voir. Les fascistes ne bombardaient presque qu’avec des bombes légères. Sans doute n’en avaient-ils plus de lourdes. Les bombes sortaient de leurs trous comme des poignées de grains, nous arrivaient sur la gueule, et il en éclatait çà et là comme par accident. On aurait dit que les fascistes nous bombardaient avec d’énormes fléchettes. Sur le talus de la route où passaient nos camions, ils ont bien bombardé une quinzaine de fois, par petites escadrilles de cinq ou neuf ; des deux côtés, les bombes étaient amoncelées comme si elles devaient être bientôt emportées. Elles étaient tombées les unes sur les autres et n’avaient pas éclaté.</p> <p>« C’était assez bizarre. Quelques-unes qui n’éclatent pas, ça va ; tant que ça, ça devenait troublant. Il y avait avec nous des anciens mécaniciens d’aviation ; ils avaient souvent aidé à mettre les bombes sur leurs avions. Ils</p>

<p>unscrew the percussion fuses to examine the bombs. The first one turned round, excited as a windmill, holding out a little slip of typewritten paper to show to the second one who, no less excited, was holding a similar slip. It was the message of the Portuguese workers: "This bomb will not explode."</p> <p>« This is War » (29 mai 1937), dans <i>The Civil War in Spain</i>, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 261-262. Cité par Robert S. Thornberry, <i>op. cit.</i>, p. 119.</p>	<p>commencent à dévisser les percuteurs pour visiter les bombes. Le premier se retourne, agité comme un moulin à vent, tenant un petit papier dactylographié sur le second non moins agité qui tient le même petit papier. C'est le message des ouvriers portugais : "Cette bombe n'éclatera pas." »</p> <p>« C'est la guerre » (29 mai 1937), appendice de <i>L'Espoir</i>, <i>op. cit.</i>, p. 446.</p>
---	---

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- GARY Romain, *Éducation européenne* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 281 p.
- GARY Romain, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1980 : éd. définitive], 494 p.
- GARY Romain, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1980 : éd. définitive], 390 p.
- GARY Romain, *La Danse de Gengis Cohn* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 352 p.
- GARY Romain, *Les Cerfs-volants* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 368 p.
- GARY Romain, *Ode à l'homme qui fut la France* [1997], édition établie par Paul Audi, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 161 p.
- KESSEL Joseph, *L'Équipage* [1923], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, 220 p.
- KESSEL Joseph, "Les Francs-tireurs de Barcelone" [1934], dans *Témoignage parmi les hommes*, t. II, « Les jours de l'aventure (1930-1936) », Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2010 [1^{ère} éd. : 1956], p. 251-302.
- KESSEL Joseph, *Une Balle perdue* [1935], dans *Pour l'honneur* [1964], Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 11-151.
- KESSEL Joseph, *La Passante du Sans-Souci* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 215 p.
- KESSEL Joseph, "L'avertissement inutile" [1938], dans *Témoignage parmi les hommes*, t. III, « L'heure des châtiments (1938-1945) », Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2010 [1^{ère} éd. : 1956], p. 7-79.
- KESSEL Joseph, *L'Armée des ombres* [1943], Paris, Presses Pocket, 1972, 253 p.
- KESSEL Joseph, *Les Maudru* [1945], dans *Pour l'honneur* [1964], Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 153-252.
- KESSEL Joseph, *Le Bataillon du ciel* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, 218 p.
- KESSEL Joseph, *Les Mains du miracle* [1960], Paris, J'ai lu, 1973, 308 p.
- MALRAUX André, *Le Temps du mépris* [1935], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 773-838.
- MALRAUX André, *L'Espoir* [1937], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1-433.

- MALRAUX André, *Espoir-Sierra de Teruel* [1939-1945]. Réalisation : André Malraux, scénario : André Malraux et Denis Marion, musique : Darius Milhaud, production : Édouard Corniglion-Molinier, Paris, Les Documents cinématographiques, 2003.
- MALRAUX André, *Les Noyers de l'Altenburg* [1943], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 617-767.
- MALRAUX André, *Antimémoires* [1967], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 3-484.
- MALRAUX André, *Les chênes qu'on abat...* [1971], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 577-690.
- MALRAUX André, *Oraisons funèbres* [1971], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 911-969.
- MALRAUX André, "Discours pour la commémoration des maquis à Durestal (Dordogne)" [13 mai 1972], dans *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 606-609.
- MALRAUX André, *Lazare* [1974], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 787-879.
- MALRAUX André, « Non ». *Fragments d'un roman sur la résistance*, édition établie par Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2013, 131 p.

Autres éditions consultées

- GARY Romain, *Éducation européenne*, Paris, Calmann-Lévy, 1945, 178 p.
- GARY Romain, *A European Education*, New York, Simon and Schuster, 1960, 248 p.
- GARY Romain, *Nothing Important Ever Dies*, Londres, The Cresset Press, 1960, 230 p.
- GARY Romain, *Éducation européenne*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 1-182.
- GARY Romain, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1956, 443 p.
- GARY Romain, *The Roots of Heaven*, Londres, Michael Joseph, 1958, 413 p.
- GARY Romain, *Les Racines du ciel*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 183-610.
- GARY Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1960, 374 p.
- GARY Romain, *Promise at Dawn*, New York, Harper and Brothers, 1961, 337 p.
- GARY Romain, *La Promesse de l'aube*, dossier et notes d'Olivier Rocheteau, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009, 489 p.
- GARY Romain, *La Promesse de l'aube*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 615-889.
- GARY Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1967, 276 p.
- GARY Romain, *The Dance of Genghis Cohn*, New York, The World Publishing Company, 1968, 244 p.

- GARY Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 1041-1247.
- GARY Romain, *Les Cerfs-volants*, dans *Romans et récit*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 1161-1418.
- GARY Romain, *Ode à l'homme qui fut la France*, édition établie par Paul Audi, Paris, Le Grand Livre du mois, 1997, 151 p.
- KESSEL Joseph, *L'Équipage*, Paris, Éditions de la « Nouvelle revue française », 1923, 217 p.
- KESSEL Joseph, *Le Repos de l'équipage*, Paris, Gallimard, 1935, 169 p.
- KESSEL Joseph, *L'Équipage*, dans *Romans*, Paris, Gallimard, 1964.
- KESSEL Joseph, *L'Équipage*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, 216 p.
- KESSEL Joseph, *Une Balle perdue*, Paris, Les Éditions de France, 1935, 214 p.
- KESSEL Joseph, *Une Balle perdue*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, p. 985-1072.
- KESSEL Joseph, *La Passante du Sans-Souci*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1936, 253 p.
- KESSEL Joseph, *La Passante du Sans-Souci*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, p. 1075-1222.
- KESSEL Joseph, *L'Armée des ombres. Chronique de la résistance*, New York, Pantheon Books, 1944, 264 p.
- KESSEL Joseph, *L'Armée des ombres*, dans *Romans et récit*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, p. 1239-1405.
- KESSEL Joseph, *Les Mains du miracle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, 402 p.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

I. ÉTUDES SUR ROMAIN GARY ET SUR SON ŒUVRE

1. Romain Gary

- AMSELLEM Guy, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008, 283 p.
- ANISSIMOV Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006 [2004], 1050 p.
- ANISSIMOV Myriam, *Romain Gary : l'enchanteur*, Paris, Textuel, 2010, 189 p.
- AUDI Paul, *La fin de l'impossible : deux ou trois choses que je sais de Gary*, Paris, Christian Bourgois, 2005, 151 p.
- AUDI Paul, HANGOUËT Jean-François (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, 2005, 362 p.
- AUDI Paul, *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*, Paris, Christian Bourgois, 2007, 284 p.
- BAYARD Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 127 p.
- BELLOS David, *Romain Gary: A Tall Story*, Londres, Harvill Secker, 2010, 528 p.
- CATONNÉ Jean-Marie, *Romain Gary : de Wilno à la rue du Bac*, Arles, Actes Sud, 2009, 293 p.
- CATONNÉ Jean-Marie, *Romain Gary, Émile Ajar*, Paris, Belfond, 1990, 255 p.
- COQUANT Valéry, *Romain Gary, l'homme face à l'action*, Paris, France-Empire, 2012, 272 p.
- DARGENT Raphaël, « Romain Gary, fidélité au mythe », *Espoir*, n° 144, 2005, p. 45-55.
- DECOUT Maxime, « Des faux papiers en règle. À propos de Gary-Ajar », *Raison présente*, n° 208, 2018/4, p. 103-114.
- DESMARAIS Benoît, *Romain Gary : l'impossible dérobade*, Toronto, Becker Associates, 2014, 268 p.
- HANGOUËT Jean-François, *Romain Gary : à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2007, 127 p.
- KESSEL Joseph, « Romain Gary », dans *Des Hommes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 42-44.
- KOHLY Philippe, *Romain Gary ou le roman du double*, Ethan Production-France 2-Arté-INA, 2010, 61 mn.
- LARAT Fabrice, *Romain Gary : un itinéraire européen : essai biographique*, Chêne-Bourg, Georg, 1999, 187 p.
- *Le Magazine littéraire*, « Romain Gary retrouvé », n° 487, juin 2009.
- *Le Magazine littéraire*, « Romain Gary. Ses faces cachées », n° 577, mars 2017.
- *Le Plaid*, n° 1-14, novembre 1997-janvier 2006.

- SACOTTE Mireille (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 185 p.
- SACOTTE Mireille (dir.), *Romain Gary, écrivain-diplomate*, Paris, ADPF, 2003, 135 p.
- SALFATI Loïc, *Romain Gary*, webdocumentaire réalisé par l'Institut français de Lituanie, 2014, [consulté le 12/07/2014].
URL : <http://www.institutfrancais-lituanie.info/webdoc/#D%C3%A9but>
- SCHOOLCRAFT Ralph, *Romain Gary: The Man Who Sold His Shadow*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2002, 214 p.
- SPIRE Kerwin, *Romain Gary écrivain politique*. Thèse : Littérature française : Paris-3 Sorbonne-Nouvelle : 2014.

2. Études sur le corpus

- ABDEJAOUAD Firyel, *Les Racines du ciel de Romain Gary*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2009, 238 p.
- ALLAMAND Carole, « L'auteur est dans l'escalier. Une relecture de "La Promesse de l'aube" de Gary », *Les Lettres Romanes*, vol. LXI, n° 3-4, 2007, p. 335-348.
- ANDRÉ Marie-Odile, FAERBER Johan (dir.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, 234 p.
- BAYARD Pierre, « Les éléphants sont-ils allégoriques ? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary », *Europe*, n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 34-47.
- BÉLANGER David, « "Rien d'important ne meurt" : l'art pour remède à la réalité dans *Éducation européenne* de Romain Gary », *Chameaux*, n° 3, automne 2010, p. 128-138.
- BELLOS David, « Le malentendu. L'histoire cachée d'*Éducation européenne* » [en ligne], [consulté le 14/01/2013]. Repris dans une version abrégée dans Paul Audi, Jean-François Hangouët (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, 2005, p. 150-168.
URL : <http://www.princeton.edu/~dbellos/Le%20Malentendu.ht>
- BELLOS David, « Quelle *Éducation européenne* ? », *Roman 20-50*, n° 36, décembre 2003, p. 143-147.
- BELLOS David, « Twice-Told Tales : La répétition chez Romain Gary » [en ligne], [consulté le 19/02/2014].
Url : https://www.academia.edu/5776052/La_Repetition_chez_Romain_Gary
- BOISEN Jorn, « Un autre genre d'antimémoires : mémoire et oubli chez Romain Gary », *Revue romane*, vol. 45|2, 2010, p. 234-246.
- BRENOT Philippe, *Romain Gary, de Kacew à Ajar : histoire d'un manuscrit inédit*, Le Bousquat, L'Esprit du temps, 2014, 202 p.
- DECOUT Maxime, *Album Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, 242 p.
- *Europe*, n° 1022-1023, juin-juillet 2014, « Romain Gary », sous la direction de Julien Roumette et Maxime Decout.
- GARY Romain, « Matta a donné sa vie pour les éléphants, j'y crois », dans *Paris-Match*, n° 578, 7 mai 1960, p. 115-130.

- GARY Romain, AJAR Émile, *Légendes du je*, édition établie et présentée par Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, 1418 p.
- GELAS Nicolas, *Romain Gary ou L'humanisme en fiction : s'affranchir des limites, se construire dans les marges*, Paris, L'Harmattan, 2012, 312 p.
- *Hors série NRP collègue*, « La Promesse de l'aube de Romain Gary », n° 39, novembre 2009, 31 p.
- KAUFFMANN Judith, « La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 71-94.
- KLEIN Judith, « Von jenseits des Todes. "La Danse de Gengis Cohn" von Gary », dans *Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Vienne, Böhlau, 1992, p. 127-143.
- *Littératures* n° 70, 2014, « Les irréguliers : un autre après-guerre. Gary, Guilloux, Malaquais... » [en ligne], sous la direction de Julien Roumette, [mis en ligne le 15/12/2014], [consulté le 16/03/2018].
URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/271>
- MORANGE Anne, « Éducation européenne : écriture et expérience du souffle », dans *Le Plaid*, n° 8, janvier 2002, p. 17-38.
- MOURLAN Lou, « La forêt dans *Éducation européenne*, un espace humaniste : de l'esthétique à l'éthique », *Voix plurielles*, 16/2, 2019, p. 22-36.
- NACHIN Claude, « L'art de la cachette. Crypte et création littéraire dans l'œuvre de Romain Gary », *Cahiers Confrontation*, n° 18, automne 1987, p. 85-94.
- PÉREZ Christophe, *Romain Gary, la comédie de l'absolu*, Paris, Eurédit, 2009, 386 p.
- POIER-BERNHARD Astrid, « La Danse de Gengis Cohn – von und "in" Romain Gary. Mit Blick auf zwei Passagen, die dem deutschsprachigen Lesepublikum vorenthalten wurden » [en accès libre], [consulté le 12/12/2011].
URL : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDQQFjAA&url=http%3A%2F%2Femile.uni-graz.at%2Fpub%2F05s%2F2005-05-0144.DOC&ei=5Tb0ULDFJeW10QW964GwBw&usg=AFQjCNHb5ACp0IDCoWK4aQmqi hw8VdqjKg&sig2=t9x6NhB7Bjdfx_oylh3kTQ&bvm=bv.1357700187,d.d2k&cad=rja
- RASSON Luc, « "Je ne peux pas être de salut public" : Romain Gary engagé », dans Jean Kaempfer, Sonia Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 89-99.
- RIVAS Daniel, « Gary, Romain : *Les Cerfs-volants* », *The French Review*, vol. 55, février 1982, p. 156-157.
- *Roman 20-50*, n° 32, décembre 2001, « Romain Gary – Émile Ajar, *Éducation européenne* et *La Vie devant soi* », sous la direction de Paul Renard.
- ROUMETTE Julien, *Étude sur La Promesse de l'aube*, Paris, Ellipses, 2006, 156 p.
- ROUMETTE Julien, « Le sourire de Prométhée : Romain Gary et la gestation de la notion de "Puissance", de *La Promesse de l'aube* à *La Comédie américaine* », *Modernités*, n° 29, 2009, p. 345-366.
- ROUMETTE Julien (dir.), *Romain Gary I : « Le jeu des générations : jeune chien, vieux chien »*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2010, 204 p.

- ROUMETTE Julien (dir.), *Romain Gary 2 : « Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2014, 235 p.
- ROUMETTE Julien, SCHAFFNER Alain et SIMON Anne (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018, 239 p.
- ROUMETTE Julien, « Romain Gary ou l'inconfort idéaliste face à la révolution. "Une révolution qui triomphe c'est encore une révolution de foutue." », dans Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse, Patrick Marot (dir.), *L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes : regards croisés*, Bonn, Cultures européennes – Identité européenne, 2020, p. 91-98, [consulté le 10/10/2020].
URL : https://www.romanistik.uni-bonn.de/bonner-romanistik/personal/herold/Ce2_Toulouse%20final.pdf#page=91
- SACOTTE Mireille, *La Promesse de l'aube de Romain Gary*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006, 259 p.
- SCHOOLCRAFT Ralph, « L'œuvre de Romain Gary. Notre folie n'est jamais celle que nous racontons », *Journal français de psychiatrie*, n° 48, 2019/2, p. 54-66.
- SIMONIN Anne, « L'éléphant français libre. Babar, Romain Gary et la France libre », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 112, octobre-décembre 2011, p. 70-82.

3. Romain Gary, l'histoire, le gaullisme et la judéité

- DAYAN-ROSENMAN Anny, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles : la judéité paradoxale de Romain Gary », *Les Temps Modernes*, vol. 49, n° 568, 1993, p. 30-54.
- GARY Romain, « Gaulliste inconditionnel », *Le Monde*, 23-24 juin 1968, p. 6.
- GARY Romain, « Journal d'un irrégulier : De Gaulle est à nous, Français libres, et cette fois pour toujours », *France-Soir*, 27 novembre 1970, p. 7.
- GRITLI Dhia, *L'affaire homme : la Deuxième Guerre mondiale dans l'œuvre de Romain Gary*. Thèse : Littérature française : Paris-3 : 2010.
- LARAT Fabrice, « Gaulliste romanesque », *Espoir*, n° 120, novembre 1999, p. 31-38.
- LÉVY Clara, « Les œuvres de Romain Gary à l'aune de la judéité. Littérature et contexte social : le poids de la variable ethnico-religieuse », *Études de lettres*, n° 258, 2001, p. 51-74.
- *Littératures*, n° 56, 2007, « Romain Gary : l'ombre de l'histoire », sous la direction de Julien Roumette.
- ONDOA NDO Sylvie Marie Berthe, *La réécriture de l'histoire dans les romans de Romain Gary et d'André Malraux*, Paris, L'Harmattan, 2010, 156 p.
- PÉREZ Christophe, « Romain Gary et le gaullisme pionniers de l'imaginaire », *Espoir*, n° 146, 2006, p. 85-92.
- ROUMETTE Julien, *Romain Gary ou Le deuil de la France libre : d'Éducation européenne à La Promesse de l'aube*, Paris, Honoré Champion, 2018, 314 p.
- SPIRE Kerwin, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) » [en ligne], *Diasporas*, n° 22, octobre 2013, p. 216-225, [mis en ligne le 01/09/2013], [consulté le 12/01/2015].

URL : <http://journals.openedition.org/diasporas/240>

- SUNGOLOWSKY Joseph, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary, de l'ambiguïté à la transparence symbolique » [en ligne], *Études littéraires*, vol. 26, n° 1, 1993, p. 111-117, [consulté le 12/01/2013].

URL : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1993/v26/n1/501035ar.pdf>

- WARDI Charlotte, « Le génocide des Juifs dans la fiction romanesque française, 1945-1970. Une expression originale : *La Danse de Gengis Cohn de Gary* », *Digraphe*, n° 25, printemps 1981, p. 215-225. Repris avec quelques modifications dans Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 55-68.

4. L'écriture de Romain Gary

- ASSOULINE Pierre *et al.*, *Lectures de Romain Gary*, Paris, Gallimard / Éditions des Équateurs / Musée des lettres et des manuscrits / *Le Magazine littéraire*, 2010, 238 p.

- AUDI Paul, « De la création romanesque (au sujet de Romain Gary) », dans Paul Audi, *Créer*, La Versanne, Encre Marine, 2005, p. 210-221.

- BOISEN Jørn, « La conception du temps chez Romain Gary », *Revue romane*, vol. 29, n° 1, 1994, p. 51-70.

- BOISEN Jørn, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*, 401 p. Thèse : Littérature française : Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 : 1996.

- GELAS Nicolas, « La France de Romain Gary : de l'origine d'un mythe à l'éthique d'une écriture », dans Marie-Odile André, Marc Dambre, Michel Schmitt (dir.), *La France des écrivains : éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 61-71.

- LORANDINI Francesca, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 25-44.

- MORANGE Anne, *Le dépassement des limites : expérience de soi, expérience de l'écriture dans les récits d'apprentissage de Gary-Ajar*, 1126 p. Thèse : Littérature française : Université Charles de Gaulle – Lille 3 : 2006.

- OBERGÖKER Timo, *Écritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Francfort, Peter Lang, 2004, 398 p.

- PÉREZ Christophe, « Mémoire et mythologie dans l'œuvre de Romain Gary », dans Danièle Bohler, Gérard Peylet (dir.), *Le temps de la mémoire : soi et les autres*, Pessac, Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, 2007, p. 107-116.

- ROSSE Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Paris, Nizet, 1995, 196 p.

- ROUMETTE Julien, « Romain Gary ou l'événement à tout prix », dans Pierre Glaudes, Helmut Meter (dir.), *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 231-254.

- ROUMETTE Julien, « Romain Gary et ses personnages », dans Étienne Calais (dir.), *Petite histoire des personnages de roman : le romancier et ses personnages*, Paris, Ellipses, 2008, p. 223-233.

- ROUMETTE Julien, « Les premiers récits de Romain Gary : la fiction au risque du discours moral » [en ligne], [mis en ligne le 30/10/2010], [consulté le 12/01/2013].

URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1321.php>

- ROUMETTE Julien, « “La hausse des cris” : Romain Gary et l’irrespect carnavalesque » [en ligne], *Littératures*, n° 65, 2011, [mis en ligne le 29/07/2016], [consulté le 02/11/2018].

URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/457>

- THER Céline, *La magie dans l’œuvre romanesque de Romain Gary et d’Émile Ajar*, 390 p. Thèse : Littérature française : Université d’Avignon et des Pays du Vaucluse : 2009.

5. L’humour chez Romain Gary

- BONDY François, « Gary ou la provocation de l’humour. Le moment de vérité : entretien avec Gary », *Preuves*, n° 73, mars 1957, p. 2-7.

- KAUFFMANN Judith, « Littérature, humour et expérience des limites. Réflexions sur *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary », *Humoresques*, n° 9, 1998, p. 89-99.

- KAUFFMANN Judith, « Horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur la représentation littéraire de la Shoah », *Humoresques*, n° 14, 2001, p. 207-217.

- KAUFFMANN Judith, « L’humour (juif), arme des désarmés » [en ligne], *Imaginaire & Inconscient*, n° 15, 2005|1, [consulté le 12/11/2012].

URL : <http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2005-1-page-93.htm>

- MORIN Christian, *L’humour avec soi : analyse sémiotique du discours humoristique et de la supercherie chez Gary-Ajar*, Québec, Nota Bene, 2006, 186 p.

- PÉPIN Jean-François, *L’humour de l’exil dans les romans de Romain Gary et d’Isaac Bashevis Singer*, Paris, L’Harmattan, 2003, 321 p.

- RINN Michael, « L’humour pathétique de Romain Gary. Sémio-pragmatique des figures de la véhémence », *Protée*, vol. 37, n° 2, automne 2009, p. 79-89.

II. ÉTUDES SUR JOSEPH KESSEL ET SUR SON ŒUVRE

- ASSÉO André, *Rêver Kessel*, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Documents », 2004, 207 p.
- BOUQALLAL Nadia, *Le mythe de l'aviation dans la littérature de l'entre-deux-guerres (1920-1940), Kessel, Saint-Exupéry*. Thèse : Littérature française : Paris 10 : 1985.
- BRUNET-DEBAINES Marie, *Kessel, un lion*, coproduction ARTE France-Camera Lucida-INA, 2017, 53 mn.
- CONFOLANT Anne, *Joseph Kessel : l'œil d'un journaliste et romancier sur l'entre-deux-guerres*, 128 f. Mémoire de maîtrise : Histoire : Paris 1 : 2004.
- COURRIÈRE Yves, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris, Plon, 1985, 960 p.
- DANIELS Graham, *L'Équipage de Joseph Kessel*, Paris, Hachette, 1974, 79 p.
- EYRIES Alexandre, *L'imaginaire de la guerre dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, Le Manuscrit, 2008, 289 p.
- HAILLANT Jean-Marie, MILES Bernard, « Lecture suivie et dirigée d'*Une Balle perdue* », dans *L'École des Lettres. 1^{er} cycle*, n° 4 à 7, année 1981-1982.
- HEURÉ Gilles, *Album Kessel*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, 254 p.
- KERSTEN Arno, AMARA Emmanuel, *Felix Kersten. Le dernier des Justes*, Paris, Patrick Robin Éditions, 2006, 218 p.
- KESSEL Joseph, *Reportages, romans*, édition établie par Gilles Heuré, Paris, Gallimard, « Quarto », 2010, 1280 p.
- KESSEL Joseph, *Première Guerre mondiale*, édition de Pascal Génot, Postface de Pascal Génot et Olivier Weber, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, 120 p.
- LEFEBVRE Michel, *Kessel, Moral, deux reporters dans la guerre d'Espagne*, Paris, Tallandier, 2006, 191 p.
- *Le Magazine littéraire*, « Kessel, journalisme et littérature », n° 32, septembre 1969.
- NUCÉRA Louis, « Kessel, Jules Roy. La mort venue du ciel », *Le Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, p. 79-80.
- RENARD Paul, « *Les Maudru* de Joseph Kessel. Un épisode de la Résistance entre Boulogne et Calais », *Nord'*, n° 34, décembre 1999, p. 95-99.
- SIMONIN Anne, « La Résistance sans fiction ? *L'Armée des ombres* (1943) », dans Bruno Curatolo et François Marcot (dir.), *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 233-253.
- TASSEL Alain, « L'écriture du portrait dans les romans kesseliens », *Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995, p. 437-446.
- TASSEL Alain, « La satire dans les romans de Kessel », *Essays in French Literature*, n° 33, 1996, p. 116-131.
- TASSEL Alain, « La transfiguration mythique de l'histoire dans le roman kessélien », *Travaux de littérature*, n° 9, 1996, p. 253-268.

- TASSEL Alain, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, 1997, 463 p.
- TASSEL Alain (dir.), *Présence de Kessel*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de narratologie, 1998, 287 p.
- TASSEL Alain, « Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative » [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n° 13, [mis en ligne le 11/09/2006], [consulté le 14/01/2013].
URL : <http://narratologie.revues.org/356?&id=356>
- TASSEL Alain, « Poétique du reportage dans *Témoin parmi les hommes* (1956-1969) de Joseph Kessel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, 2008, p. 913-929.
- TASSEL Alain, « Le "centaure du métal" ou la figure de l'aviateur dans l'œuvre de Kessel », *Studi francesi*, vol. 55, n° 164, 2011, p. 292-299.
- WEBER Olivier, *Kessel, le nomade éternel*, Paris, Arthaud, 2006, 181 p.
- WEBER Olivier, *Dictionnaire amoureux de Joseph Kessel*, Paris, Plon, 2019, 1088 p.

III. ÉTUDES SUR ANDRÉ MALRAUX ET SUR SON ŒUVRE

1. André Malraux

- BOYER-WEINMANN Martine, JEANNELLE Jean-Louis (dir.), *Signés Malraux : André Malraux et la question biographique*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 359 p.
- BRINCOURT André, *Malraux le malentendu*, Paris, Grasset, 1986, 260 p.
- CAZENAVE Michel (dir.), *André Malraux*, Paris, L'Herne, 1982, 492 p.
- CHANUSSOT Jacques, TRAVI Claude, *Dits et écrits d'André Malraux : bibliographie commentée*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016 [1^{ère} éd. : 2003], 813 p.
- DOUDET Sophie, *Malraux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographie », 2016, 293 p.
- *Esprit*, « Interrogation à Malraux », n° 149, octobre 1948.
- FRIANG Brigitte, *Petit tour autour de Malraux*, Paris, Éditions du Félin, 2001, 218 p. (Version revue et augmentée d'*Un autre Malraux*, Paris, Plon, 1977).
- GEFFRAY Marie, *André Malraux : un combattant sans frontières*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2011, 199 p.
- GÉNOT Pascal, « Entre aventuriers : André Malraux et Joseph Kessel », *Revue André Malraux review*, vol. 38, mars 2011, p. 118-125.
- LACOUTURE Jean, *André Malraux : une vie dans le siècle*, Paris, Le Seuil, 1996 [1^{ère} éd. : 1973], 446 p.
- LARRAT Jean-Claude, *André Malraux*, Paris, Librairie générale française, 2001, 284 p.
- LARRAT Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire André Malraux*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 1215 p.
- LARRAT Jean-Claude (dir.), *Sans oublier Malraux*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 419 p.
- *Le Magazine littéraire*, « Malraux », n^{os} 79-80, septembre 1973.
- MALRAUX Clara, *Apprendre à vivre (Le Bruit de nos pas, t. I)*, Paris, Grasset, 1963, p. 268-283.
- MALRAUX Clara, *Nos Vingt Ans (Le Bruit de nos pas, t. II)*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1992 [1^{ère} éd. : 1966], 271 p.
- MALRAUX Clara, *Les Combats et les jeux (Le Bruit de nos pas, t. III)*, Paris, Grasset, 1969, 245 p.
- MALRAUX Clara, *Voici que vient l'été (Le Bruit de nos pas, t. IV)*, Paris, Grasset, 1973, 287 p.
- MALRAUX Clara, *La Fin et le commencement (Le Bruit de nos pas, t. V)*, Paris, Grasset, 1976, 230 p.
- MALRAUX Clara, *Et pourtant j'étais libre (Le Bruit de nos pas, t. VI)*, Paris, Grasset, 1979, 262 p.
- MAURIAC Claude, *Et comme l'espérance est violente (Le Temps immobile, t. III)*, Paris, Grasset, 1976, p. 7-258.
- PICON Gaëtan, *Malraux par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1953, 190 p.

- STÉPHANE Roger, *Portrait de l'aventurier : T. E. Lawrence, Malraux, von Salomon*, Paris, Grasset, 2004 [1^{ère} éd. : 1950], 194 p.
- STÉPHANE Roger, *Fin d'une jeunesse*, Paris, La Table ronde, 2004 [1^{ère} éd. : 1954], p. 53-86 et 98-99.
- STÉPHANE Roger, *André Malraux : entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, 169 p.
- STÉPHANE Roger, *André Malraux, premier dans le siècle*, Paris, Gallimard, 1996, 119 p.
- TODD Olivier, *André Malraux : une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1^{ère} éd. : 2001], 984 p.
- VILLETARD Xavier, *André Malraux, l'épreuve du pouvoir*, coproduction ARTE France-Siècle Productions, 2017, 54 mn.

2. *L'Espoir* et la guerre d'Espagne

- AUROY Carole, *L'Espoir d'André Malraux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2009, 256 p.
- BRENU Lison, *La guerre d'Espagne à travers L'Espoir de Malraux et Le Palace de Simon*, 109 p. Mémoire de Master 2 : Lettres modernes : Université Stendhal – Grenoble 3 : 2010.
- BROCHIER Jean-Jacques, « L'Escadrille André Malraux », entretien avec Julien Segnaire, dans *Le Magazine littéraire*, n° 11, octobre 1967, p. 8-31.
- BROYER Jean, *Malraux, L'Espoir : 40 questions, 40 réponses, 4 études*, Paris, Ellipses, 1997, 63 p.
- CABASINO Francesca, « Le mythe révolutionnaire entre dialogue et monologue dans "L'Espoir" de Malraux », *Mots, les langages du politique*, n° 54, 1998, p. 53-68.
- CAMPION Pierre, « Écrire l'événement : *L'Espoir* de Malraux dans la guerre d'Espagne », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 4, juillet-août 2001, p. 1233-1253.
- CARRARD Philippe, *Malraux ou le récit hybride : essai sur les techniques narratives dans L'Espoir*, Paris, Lettres modernes, 1976, 293 p.
- CARRARD Philippe, « Malraux et l'inscription de l'art : les images plastiques dans *L'Espoir* », *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 4, 1978, p. 55-72.
- CHELLI Moncef, « *L'Espoir* de Malraux », dans Moncef Chelli, *L'évolution des idées dans la culture occidentale*, Paris, Ellipses, 1987, p. 125-141.
- DUCHET Claude, « La manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologie dans *L'Espoir* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, 1986, p. 107-131.
- GERLAUD Danielle, « *L'Espoir*, reportage ou poème de la guerre ? », *Bulletin de l'association des professeurs de lettres*, n° 100, décembre 2001, p. 24-28.
- GUÉRIN Jeanyves, « Propagande et information dans *L'Espoir* », dans Jean-Claude Larrat (dir.), *André Malraux 13 : « Malraux et la question des genres littéraires »*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 103-118.
- HALSALL Albert, « Spécularité et rhétorique dans le roman historico-didactique. *Vérité* de Zola et *L'Espoir* de Malraux », *Neophilologus*, vol. 71, n° 1, janvier 1987, p. 42-54.

- HALSALL Albert, « Le reportage “factuel”, le paradoxe spéculaire et l’allégorie dans le roman historico-didactique. *Jean Barois, L’Espoir, Vérité* », dans Albert Halsall, *L’art de convaincre : le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 313-343.
- HERAS-DIEZ F., « La présence d’Unamuno dans “L’Espoir” », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. XIV, n° 2, automne 1982, p. 16-27.
- LANTONNET Évelyne, « Malraux et la guerre d’Espagne : le romancier face à l’Histoire. De la transcription à la transfiguration » [en ligne], *Amitiés internationales André Malraux*, [mis en ligne le 12/05/2014], [consulté le 02/08/2014].
URL : <http://www.andremalraux.com/?p=2595>.
- LARRAT Jean-Claude, « Écriture farfelue et roman à thèse. Le cas de “L’Espoir” de Malraux », dans Carole Dornier (dir.), *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 171-186.
- LEFEBVRE Michel, « Zoom. Malraux et son escadrille », *Le Monde hors-série*, mai-juillet 2016, p. 80-81.
- LOEHR Joël, « La répétition dans *L’Espoir*, lieu de passage du sens », *Littérature*, n° 116, 1999, p. 109-126.
- LOEHR Joël, « *L’Espoir* de Malraux : récit à suspense et récit à répétition », *French Forum*, vol. 26, n° 1, 2001, p. 53-66.
- LOEHR Joël, « *L’Espoir* ou le chant du coq », *Roman 20-50*, n° 31, 2001, p. 95-105.
- LOEHR Joël, « *L’Espoir* de Malraux, épopée ou opéra ? », *Littérature*, n° 127, septembre 2002, p. 40-70.
- LOEHR Joël, « Le local et l’universel dans “L’Espoir” », dans Jean-Claude Larrat et Domnica Radulescu (dir.), *André Malraux 12 : « Malraux et la diversité culturelle »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 137-170.
- LOEHR Joël, « La référence picturale dans “L’Espoir” ou “la fécondité du signe” », dans Moncef Khémiri (dir.), *Écriture et peinture au XX^e siècle*, Tunis / Paris, Sud Éditions / Maisonneuve et Larose, 2004, p. 111-138.
- LOEHR Joël, « La répétition dans *L’Espoir* : un principe de coordination », dans Yves Moraud (dir.), *Ordre et désordre : schème fondamental dans la vision et l’écriture d’André Malraux*, Crozon, Les Éditions Buissonnières, 2005, p. 119-127 et 324-325.
- LOEHR Joël, « “L’Espoir” de Malraux, une “antihistoire” de la guerre d’Espagne ? », dans Paul Carmignani, Jean-Yves Laurichesse et Joël Thomas (dir.), *La Méditerranée à feu et à sang, poétique du récit de guerre*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p. 161-170.
- LOEHR Joël, « *L’Espoir* : un roman d’apprentissage politique ? », dans Jeanyves Guérin (dir.), *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 51-60.
- MOATTI Christiane, « Les personnages de *L’Espoir* ou les hommes “matière des incendies” de l’histoire », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 81, n° 2, mars-avril 1981, p. 190-212.
- MORAUD Yves, « *L’Espoir* de Malraux ou la négation de l’histoire », *Les Cahiers du C.E.R.F. XX^e*, n° 2, 1986, p. 85-106.

- NOTHOMB Paul, *Malraux en Espagne*, Paris, Phébus, 1999, 156 p.
- *Revue André Malraux review*, « De l'«escadrille España» à *L'Espoir*. Essais sur Malraux et la guerre civile espagnole », vol. 19, n^{os} 1-2, printemps-automne 1987 et vol. 20, n^o 1, printemps 1988.
- *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 81, n^o 2, mars-avril 1981.
- ROMEISER John, « L'évolution de la réception critique : *L'Espoir*, 1937-1987 », dans Christiane Moatti, David Bevan (dir.), *André Malraux : unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 349-353.
- ROMEISER John, « His master's voice: leadership lessons in *L'Espoir* », dans Geoffrey Harris (dir.), *André Malraux across boundaries*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 117-140.
- SAINT-CHERON Michaël de, « Unamuno et Bergamini dans *L'Espoir* de Malraux », dans Ottmar Ette, Mercedes Figueras, Joseph Jurt (dir.), *Max Aub - André Malraux : guerra civil, exilio y literatura*, Francfort, Vervuet, 2005, p. 53-60.
- SEMPRÚN Jorge, « Le combattant de la guerre d'Espagne », dans Jean-Marie Domenach *et al.*, *André Malraux*, Paris, Hachette, 1979, p. 95-121.
- SEMPRÚN Jorge, « L'Espagne et la politique, la France et la littérature, l'Allemagne et les camps de concentration... », entretien accordé à Daniel Bermond, *Lire*, n^o 250, novembre 1996, p. 42-50.
- SEMPRÚN Jorge, « Je me souviens. Je ne me souviens que trop... », *La Nouvelle Revue française*, n^o 526, novembre 1996, p. 24-33.
- THORNBERRY Robert, « Malraux and *L'Espoir*: propaganda and beyond », *Mélanges Malraux miscellany*, vol. 7, n^{os} 1-2, printemps-automne 1975, p. 3-17.
- THORNBERRY Robert, « Malraux et *L'Espoir*. Teruel et la «puissance transfiguratrice du réel» », *Revue du Pacifique*, vol. 1, n^o 2, automne 1975, p. 130-142.
- THORNBERRY Robert, *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977, 260 p.
- THORNBERRY Robert, « Stalinisme et démocratie dans *L'Espoir* », dans *André Malraux y España*, Paris, Centre culturel espagnol, 1989, p. 67-81.
- THORNBERRY Robert, « L'image de l'Espagne dans *L'Espoir* de Malraux », dans Mercè Boixareu et Robin Lefere (dir.), *L'histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 675-777.
- TOURET Michèle, « Quand l'espoir fondait *L'Espoir* », dans Didier Alexandre *et al.*, *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 113-124.
- TRÉCOURT François, « Le traitement du cadre historique dans *L'Espoir* : l'exemple de l'Alcázar de Tolède », *Revue André Malraux review*, vol. 19, n^{os} 1-2, printemps-automne 1987 et vol. 20, n^o 1, printemps 1988, p. 56-74.
- TRÉCOURT François, « Les modalités de la déformation historique dans *L'Espoir* », *Europe*, n^{os} 727-728, novembre-décembre 1989, p. 118-125.
- TRÉCOURT François, « Un «second livre espagnol» ? *L'Espoir* et ses suites », dans Jean-Claude Larrat, Jacques Lecarme (dir.), *D'un siècle l'autre, André Malraux*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 396-406.

- VALTAT Jean-Christophe, *Premières leçons sur L'Espoir d'André Malraux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 116 p.
- VILLANI Jacqueline, « Le discours sur l'art dans "L'Espoir" de Malraux », *L'École des lettres. Second cycle*, vol. LXXXVIII, n° 5, 15 novembre 1996, p. 25-34.

3. Espoir – Sierra de Teruel

- *L'Avant-scène. Cinéma*, « *Sierra de Teruel, Espoir. André Malraux* », n° 385, octobre 1989, 122 p.
- BAZIN André, « *L'Espoir. Du style au cinéma* », dans André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 225-237.
- GUTIÉRREZ VINAYO César, « De *L'Espoir* à *Sierra de Teruel* : de l'espoir à la réalité » [en ligne], *La culture de l'autre : l'enseignement des langues à l'Université*, Actes, 2010, La Clé des Langues, [mis à jour le 01/04/2010], [consulté le 13/06/2013].
 Url : http://cle.ens-lyon.fr/espagno1/fichiers/gutierrez_vinayo_1269460508912.pdf?lang=fr
- JEANNELLE Jean-Louis, *CinéMalraux : essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015, 248 p.
- MICHALCZYK John, « Malraux's film *Espoir*. Art, propaganda or both ? », *Contemporary French civilization*, vol. 2, n° 1, automne 1977, p. 25-39.
- MONTOYA Manuel, « *Sierra de Teruel* : le désabusement lyrique (implications idéologiques de quelques microstructures narratives dans le discours filmique d'André Malraux) », dans Yves Moraud (dir.), *Ordre et désordre : schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*, Crozon, Les Éditions Buissonnières, 2005, p. 155-172.
- *Présence d'André Malraux*, « *Espoir* : du roman au film », n° 1, mars 2001, p. 7-80.

4. Les Noyers de l'Altenburg

- DORENLOT Françoise, « Une métamorphose : l'épisode de Bolgako », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. IX, n° 1, p. 11-24.
- *Roman 20-50*, n° 19, 1995, « André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg* et *La Condition humaine* », sous la direction de Christiane Moatti.
- TAME Peter, « Utopies et isotopies dans *Les Noyers de l'Altenburg* d'André Malraux », dans Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 81-95.
- WARREN Nicolas de, « Malraux's Quest: Fraternity and Evil in *The Walnut Trees of Altenburg* », *Literature and Theology*, 29|4, 2015, p. 382-399.

5. Antimémoires, Les chênes qu'on abat..., Lazare, Oraisons funèbres

- BENNIS Abdelaziz, « *Les Chênes qu'on abat...* : André Malraux ou l'esthétique de l'interview imaginaire », *Frankofoni*, n° 16, 2004, p. 87-101.

- BENNIS Abdelaziz, « *Les chênes qu'on abat... : Malraux héraut du général de Gaulle. L'intelligence transcendante ou l'anti-interview* », dans Charles-Henri Foulon (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Complexe, 2004, p. 81-96.
- COSTENTIN Catherine, « Malraux et les enjeux de la rhétorique épideictique : Discours à l'occasion du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon », dans Yves Moraud (dir.), *Ordre et désordre : schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*, Crozon, Les Éditions Buissonnières, 2005, p. 129-154.
- COUPRIE Alain, « L'oraison funèbre et la politique : Bossuet et Malraux », dans Geneviève Artigas-Ménant et Alain Couprie (dir.), *L'idée et ses fables : le rôle du genre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 231-237.
- GÉRARD Marie, « L'oraison funèbre selon Malraux ou comment concilier l'art et l'action », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002, p. 1001-1012.
- GODARD Henri, JEANNELLE Jean-Louis (dir.), *Modernité du Miroir des limbes : un autre Malraux*, Paris, Classiques Garnier, 2011, 395 p.
- HOCQUET Denis, « "Les Chênes qu'on abat..." Malraux et De Gaulle », *Nord'*, n° 14, 1989, p. 103-115.
- JACCOMARD Hélène, « Le statut du lecteur dans les *Antimémoires* », *Revue André Malraux review*, vol. 25, n° 1-2, 1994-1995, p. 43-54.
- JEANNELLE Jean-Louis, *Malraux, mémoire et métamorphose*, Paris, Gallimard, 2006, 441 p.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Les *Antimémoires* : exemplarité de soi et inexemplarité générique », dans Emmanuel Bouju *et al.* (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 313-329.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Malraux stalinien ? Vies majuscules, polémiques et renouvellement du genre mémoriel au XX^e siècle », dans Marc Hersant, Jean-Louis Jeannelle, Damien Zanone (dir.), *Le sens du passé : pour une nouvelle approche des mémoires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 363-375.
- LAMBAL Raphaël, « Les discours d'André Malraux : une éloquence au service de la noblesse humaine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 4, 2007, p. 923-935.
- LANTONNET Évelyne, « Lazare ou Malraux aux limbes », *La Revue des lettres modernes*, série André Malraux, n° 14, 2018/1, « Malraux et le temps », p. 69-82.
- LECARME Jacques, « Malraux, l'autobiographie en procès », *L'École des lettres. Second cycle*, vol. XCIII, n° 6, 15 novembre 2001, p. 45-48.
- LETER Michel, *Figures de l'occultation d'Auschwitz dans les Oraisons funèbres de Malraux*, Le Perreux, Presses du Centre de recherches heuristiques, 1997, 25 p.
- LY Mamadou Abdoulaye, « Malraux mémorialiste : le réel & son sens » [en ligne], *Acta Fabula*, Notes de lecture, [consulté le 12/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document6196.php>
- LY Mamadou Abdoulaye, « En mourant en écrivant : Lazare d'André Malraux » [en ligne], *Amitiés internationales André Malraux*, [mis en ligne le 09/09/2013], [consulté le 02/08/2014].
URL : <http://www.andremalraux.com/?p=1789>.

- PILLET Claude, *Le sens ou la mort : essai sur Le Miroir des limbes d'André Malraux*, Berne, Peter Lang, 2010, 484 p.
- RIEUNEAU Maurice, « De Gaulle, héros de Malraux dans *Les chênes qu'on abat* », dans Jean Serroy et Jean Lacouture, *De Gaulle et les écrivains*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 15-38.
- TALON Guy, « Un aspect original des *Antimémoires* d'André Malraux : le retour du baron de Clappique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n^{os} 4-5, juillet-octobre 1991, p. 672-676.

6. André Malraux, le gaullisme et l'histoire

- BOISDEFRE Pierre de, *André Malraux : la mort et l'histoire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, 263 p.
- CABASINO Francesca (dir.), *André Malraux : entre imaginaire et engagement politique*, Rome, Aracne, 2003, 174 p.
- CAZENAVE Michel, « André Malraux et le gaullisme », *Espoir*, n^o 19, juin 1977, p. 40-49.
- CHALAYE Gérard, « Mauriac et Malraux, écrivains et gaullistes : éthique et providence, esthétique et destin », dans Charles-Henri Foulon (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004, p. 285-298.
- DABEZIES André, « Malraux et les philosophies de l'histoire », *Europe*, n^{os} 727-728, novembre-décembre 1989, p. 129-140.
- DABEZIES André, « Malraux lecteur de Spengler : l'histoire discontinue contre la quête d'un sens », dans Anissa Benzakour Chami (dir.), *André Malraux : quête d'un idéal humain et de valeurs transcendantes*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2006, p. 333-347.
- DENIS Benoît, « Mai quarante, année zéro. Aragon, Malraux et la défaite », dans Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981) : littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 21-35.
- DUVAL-STALLA Alexandre, *André Malraux, Charles de Gaulle, une histoire, deux légendes : biographie croisée*, Paris, Gallimard, 2008, 403 p.
- EYRIES Alexandre, *André Malraux, une ontologie de l'engagement*, Paris, Connaissances et savoirs, 2007, 162 p.
- FREITAS María Teresa de, « Histoire et modernité dans la fiction littéraire de Malraux », *Revue André Malraux review*, vol. 25, n^{os} 1-2, 1994-1995, p. 114-133.
- FREITAS María Teresa de, « L'histoire transcendée : les romans "révolutionnaires" d'André Malraux », dans Anissa Benzakour Chami (dir.), *André Malraux : quête d'un idéal humain et de valeurs transcendantes*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2006, p. 43-52.
- FRITZ Gérard, « Lecture et discours de l'histoire chez Malraux », dans *Le livre dans la vie et l'œuvre d'André Malraux*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 40-59.
- GEFFRAY Marie, *Charles de Gaulle et André Malraux, le discours et l'action ou La morale de l'éloquence*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2011, 511 p.
- GUÉRIN Jeanyves, « Malraux et Sartre ou de l'art et de la manière de s'engager », dans Christiane Moatti, David Bevan (dir.), *André Malraux : unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 181-189.

- GUÉRIN Jeanyves, « Camus et Malraux, deux écrivains face à l'histoire », dans Christiane Moatti (dir.), *André Malraux 9 : « Notre siècle au Miroir des limbes »*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1995, p. 137-170.
- HARRIS Geoffrey, *De l'Indochine au RPF, une continuité politique. Les romans d'André Malraux*, Toronto, Paratexte, 1990, 221 p.
- KHEMIRI Moncef (dir.), *André Malraux et l'écriture de l'histoire*, Tunis, Publications de la faculté des lettres de la Manouba, 1997, 231 p.
- LABORIE Pierre, « Malraux et la Résistance : expérience et transcendance », dans Charles-Henri Foulon (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004, p. 233-244.
- LECARME Jacques, « Malraux et Sartre lecteurs de Michelet, ou la vérité d'un mythe », dans Marie-Odile André, Marc Dambre, Michel Schmitt (dir.), *La France des écrivains : éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 15-25.
- *Le Magazine littéraire*, « André Malraux, l'art et la guerre », n° 11, octobre 1967.
- *Le Magazine littéraire*, « L'esthétique, la critique et la politique de Malraux », n° 44, septembre 1970.
- *Le Magazine littéraire*, « André Malraux, l'art et l'histoire », n° 234, octobre 1986.
- MALRAUX André, *Les réalités et les comédies du monde*, Paris, L'Herne, 1996, 74 p.
- MAURIAC Claude, « André Malraux et Charles de Gaulle », dans Jean-Marie Domenach *et al.*, *Malraux*, Paris, Hachette, 1979, p. 133-157.
- MCGILLIVRAY Hector, *Malraux et la révolte irrationnelle : politique, histoire et culture*, Paris, Lettres modernes Minard, 2000, 120 p.
- MOSSUZ-LAVAU Janine, *André Malraux et le gaullisme*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982 [1^{ère} éd. : 1970], 321 p.
- PENAUD Guy, *André Malraux et la résistance*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986, 237 p.
- ROGER Philippe, « Malraux et la Résistance : le roman qui manque à l'appel », *Critique*, n° 798, novembre 2013, p. 870-888.
- SABOURIN Pascal, « Malraux, l'art et l'engagement politique (1934-1937) », 1 : « L'écrivain et l'action politique, avant la guerre d'Espagne », *Revue de l'université Laurentienne*, vol. 1, n° 3, février 1969, p. 80-86.
- SABOURIN Pascal, « Malraux, l'art et l'engagement politique (1934-1937) », 2 : « *L'Espoir*, le roman de l'art et de la révolution », *Revue de l'université Laurentienne*, vol. 2, n° 2, novembre 1969, p. 96-104.
- SEMPRÚN Jorge, « Rupture et continuité dans l'engagement de Malraux », *Espoir*, n° 111, avril 1997, p. 81-85.
- SIMON-NAHUM Perrine, *André Malraux : l'engagement politique au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, 239 p.
- TALON Guy, « Malraux et la Résistance », *Espoir*, n° 120, 1999, p. 19-25.
- VILLEMOT Dominique, *André Malraux et la politique ou l'être et l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 1996, 191 p.

- WIEVIORKA Olivier, « Malraux et la Résistance : fictions et réalités », dans Charles-Henri Foulon (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004, p. 223-231.

7. Écriture et esthétique d'André Malraux

- *L'art et l'histoire : entretiens*, avec André Malraux, Pierre de Boisdeffre, Jean-Marie Drot, Georges Suarès, Paris / Arles, Radio France / Harmonia mundi France, 1997.

- CARDUNER Jean, *La création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1995 [1^{ère} éd. : 1968], 222 p.

- JEANNELLE Jean-Louis, *Résistance du roman. Genèse de « Non » d'André Malraux*, CNRS éditions, 2013, 280 p.

- KHEMIRI Moncef, *L'écriture épique dans l'œuvre d'André Malraux : étude des thèmes de la légende, de l'histoire et de l'art*, Tunis, Publications de la faculté des lettres de la Manouba, 1994, 267 p.

- LANGLOIS Walter, « Malraux et la transformation littéraire du réel », dans Marc Hanrez (dir.), *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Paris, Panthéon Press France, 1975, p. 259-273.

- *Le Magazine littéraire*, « Malraux et sa légende », n° 347, octobre 1996.

- MICHEL Jérôme, *Malraux : apocalypse de la fraternité*, Paris, Michalon éditeur, 2018, 122 p.

- MOATTI Christiane, « L'auteur et ses manuscrits : le mode de composition chez André Malraux », dans David Bevan et Peter Wetherill (dir.), *Sur la génétique textuelle*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 145-164.

- MOATTI Christiane, *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995 [1^{ère} éd. : 1987], 463 p.

- RIEUNEAU Maurice, « Malraux, l'épopée et le mythe », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 2, 1979, p. 145-158.

- SAINT-CHERON François de, *L'esthétique de Malraux*, Paris, SEDES, 1996, 212 p.

- THOMPSON Brian, « Les romans d'André Malraux : à la recherche du sens perdu », *Cahiers François Mauriac*, n° 18, 1991, p. 273-284.

- WILHELM Bernard, « Les grands journalistes et les romans-reportages de Malraux », *Études romanes. Publication du Centre universitaire de Luxembourg*, n° 12, 1996, p. 137-168.

- ZARADER Jean-Pierre, *Malraux ou La pensée de l'art : une approche philosophique*, Paris, Ellipses, 1999, 190 p.

IV. OUVRAGES D'HISTOIRE

1. La guerre d'Espagne

- BEEVOR Antony, *La guerre d'Espagne*, trad. fr. J.-F. Sené, Paris, Calmann-Lévy, 2006, 681 p.
- BENNASSAR Bartolomé, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, 2004, 548 p.
- HERMET Guy, *La guerre d'Espagne*, Paris, Le Seuil, 1989, 339 p.
- THOMAS Hugh, *La guerre d'Espagne*, trad. fr. J. Brousse et L. Hess, Paris, Robert Laffont, 1961, 697 p.
- VILAR Pierre, *La guerre d'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986, 125 p.

2. La Résistance et la Seconde Guerre mondiale

- AZÉMA Jean-Pierre, *De Munich à la Libération (1938-1944)*, Paris, Le Seuil, 1979, 412 p.
- AZÉMA Jean-Pierre, BÉDARIDA François (dir.), *La France des années noires*, Paris, Le Seuil, 2000, 2 vol., 580 et 632 p.
- CAVE BROWN Anthony, *La guerre secrète : le rempart des mensonges*, Paris, Pygmalion, 1981, 468 p.
- COINTET Michèle, *L'Église sous Vichy (1940-1945) : la repentance en question*, Paris, Perrin, 1998, 401.
- COINTET Michèle, *Dictionnaire historique de la France sous l'occupation*, Paris, Tallandier, 2000, 732 p.
- CORTA Henry et al., *Qui ose gagne. Les parachutistes du 2^e RCP (4^e SAS). France-Belgique (1943-1945)*, Paris, Service historique de l'armée de terre, 1997, 296 p.
- CRÉMIEUX-BRILHAC Jean-Louis, *La France libre : de l'appel du 18 Juin à la Libération*, Paris, Gallimard, 1996, 969 p.
- DOUZOU Laurent, *La Résistance française, une histoire périlleuse : essai d'historiographie*, Paris, Le Seuil, 2005, 365 p.
- DUQUESNE Jacques, *Les catholiques français sous l'Occupation*, Paris, Le Seuil, 1996 [1^{ère} éd. : 1966], 502 p.
- DURAND Pierre, *La chienne de Buchenwald*, Paris, Temps actuels, 1982, 203 p.
- FALIGOT Roger, KAUFFER Rémi, *Les résistants : de la guerre de l'ombre aux allées du pouvoir (1944-1989)*, Paris, Fayard, 1989, 669 p.
- GRECARD Fabrice, *Tulle : enquête sur un massacre (9 juin 1944)*, Paris, Tallandier, 2014, 344 p.
- HARISMENDY Patrick et LE GALL Erwan (dir.), *Pour une histoire de la France Libre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 188 p.
- HASTINGS Max, *La division Das Reich et la Résistance (8 juin-20 juin 1944)*, Paris, Pygmalion, 2008 [1^{ère} éd. : 1981], 377 p.

- HENRY Patrick Gerard, *La montagne des Justes : Le Chambon-sur-Lignon (1940-1944)*, Toulouse, Privat, 2010, 220 p.
- LABORIE Pierre, « L'idée de Résistance, entre définition et sens : retour sur un questionnement », dans Pierre Laborie, *Les Français des années troubles : de la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Le Seuil, 2003 [1^{ère} éd. : 2001], p. 65-80.
- LINHART Virginie, *Ce qu'ils savaient, les Alliés face à la Shoah*. Écrit et réalisé par Virginie Linhart. Documentaliste : Deborah Ford. Conseiller historique : Henry Rousso, Paris, CinéTévé, 2012, 70'. Diffusé sur France 3 le lundi 29/10/2012.
- MARCOT François (dir.), *Dictionnaire historique de la Résistance : Résistance intérieure et France libre*, Paris, Robert Laffont, 2006, 1187 p.
- MURACCIOLE Jean-François, *Histoire de la Résistance en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012 [1^{ère} éd. : 1993], 127 p.
- PENAUD Guy, *La « Das Reich », 2^e SS Panzer Division*, Périgueux, La Lauze, 2005, 556 p.
- *Revue d'histoire de la Shoah*, « La Shoah dans la littérature française », n° 176, Centre de documentation juive contemporaine, diffusion Somogy, octobre 2002, 248 p.
- RONDEAU Daniel, STÉPHANE Roger, *Des hommes libres : histoire de la France libre par ceux qui l'ont faite*, Paris, Grasset, 1997, p. 77-78 et 150-151.
- VICKERS Philip, *La division Das Reich. De Montauban à la Normandie : SOE, Résistance, Tulle, Oradour*, La Geneytouse, Lucien Souny, 2012 [1^{ère} éd. : 2003], 189 p.
- WIEVIORKA Olivier, *Histoire de la Résistance (1940-1945)*, Paris, Perrin, 2013, 574 p.
- WYRWA Tadeusz, *La Résistance polonaise et la politique en Europe*, Paris, France-Empire, 1983, 590 p.
- WYRWA Tadeusz, *L'idée européenne dans la Résistance à travers la presse clandestine en France et en Pologne 1939-1945*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1988, 237 p.

3. La politique

- AGULHON Maurice, *De Gaulle : histoire, symbole, mythe*, Paris, Plon, 2000, 163 p.
- ANSART Pierre, « Charles de Gaulle : le sentiment national et la guerre », *Tumultes*, n° 9, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 151-167.
- BERSTEIN Serge, *Histoire du gaullisme*, Paris, Perrin, 2001, 568 p.
- COSTELLE Daniel, *De Gaulle-Première !*, TF1, 1975, 42 min.
- COSTELLE Daniel et CLARKE Isabelle, *De Gaulle et les siens*, TF1, 2010, 55 min.
- JULLIARD Jacques, *La IV^e République (1947-1958)*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, 381 p.
- LACOUTURE Jean, *De Gaulle*, 3 tomes, Paris, Le Seuil, 2010 [1984-1986], 869, 723 et 865 p.
- PERRIER Jean-Claude, *De Gaulle vu par les écrivains : anthologie*, Paris, La Table ronde, 2000, 279 p.
- RÉMOND René, *1958, le retour de De Gaulle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, 190 p. [rééd. de *Le retour de De Gaulle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, 213 p.].

- RIOUX Jean-Pierre, *La France de la IV^e République*, Paris, Le Seuil, 1980-1983, 2 tomes, 309 et 382 p.
- SAPIRO Gisèle, *Les écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Le Seuil, 2018, 400 p.
- STORA Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, La Découverte, 2004 [1^{ère} éd. : 1992], 122 p.
- STORA Benjamin, *De Gaulle et la guerre d'Algérie*, Paris, Pluriel, 2012, 263 p. [rééd. de *Le mystère de Gaulle : son choix pour l'Algérie*, Paris, Robert Laffont, 2009, 267 p.]
- TOUCHARD Jean, *Le gaullisme (1940-1969)*, Paris, Le Seuil, 1978, 379 p.

V. OUVRAGES DE CRITIQUE GÉNÉRALE

1. Récit et historiographie : l'écriture et la perception de l'histoire

- AGULHON Maurice, « Peut-on lire en historien *L'Éducation sentimentale* ? », dans *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, Éditions C.D.U.-SEDES, 1981, p. 35-41.
- *Annales. Histoire, sciences sociales*, « Savoirs de la littérature », vol. 65, n° 2, mars-avril 2010.
- BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 447-443.
- BERNARD Claudie, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, 320 p.
- BOUJU Emmanuel, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », *Écrire l'histoire*, n° 11, printemps 2013, p. 51-60.
- BOULAY Béranger, « Atelier de théorie littéraire : l'histoire au risque du hors temps » [en ligne], [mis à jour le 12/06/2011], [consulté le 23/11/2012].
URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire au risque du hors-temps](http://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire%20au%20risque%20du%20hors-temps)
- BOULAY Béranger, « Atelier de théorie littéraire : histoire et narrativité. Autour des chapitres 9 et 23 de *La Poétique* d'Aristote » [en ligne], [mis à jour le 07/09/2011], [consulté le 23/11/2012].
URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire et narrativit%20eacute%3B. Auto ur des chapitres 9 et 23 de La Po%20eacute%3Btique d%27Aristote](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire%20et%20narrativit%20eacute%3B%20Auto%20ur%20des%20chapitres%209%20et%2023%20de%20La%20Po%20eacute%3Btique%20d%27Aristote)
- BOURGEOIS Muriel, « Histoire et fiction. Un débat théorique à l'âge classique », *Colloque en ligne Fabula*, « Frontières de la fiction », [consulté le 24/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/210.php>
- BRAGANÇA Manuel, *La crise allemande du roman français (1945-1949) : la représentation des Allemands dans les best-sellers de l'immédiat après-guerre*, Oxford, Peter Lang, 2012, 220 p.
- BRAUDEL Fernand, « Histoire et sciences sociales. La longue durée », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 13, n° 4, 1958, p. 725-753. Repris dans *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 41-83.
- BURGUIÈRE André (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 693 p.
- *Cahiers d'histoire immédiate*, « Pratiques de l'histoire immédiate », n° 29, printemps 2006.
- CARBONELL Charles-Olivier, *L'historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002 [1^{ère} éd. : 1981], 126 p.
- CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002 [1^{ère} éd. : 1975], 527 p.
- CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002 [1^{ère} éd. : 1987], 310 p.
- CONAN Éric, ROUSSO Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 2013 [1^{ère} éd. : 1994], 401 p.
- DASPRE André « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 235-244.

- *Le Débat*, « L’histoire saisie par la fiction », n° 165, 2011|3.
- DÉRUELLE Aude, TASSEL Alain (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L’Harmattan, 414 p.
- DI BENEDETTO Christine, « Roman historique et histoire dans le roman » [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n°15, [mis en ligne le 14/12/2008], [consulté le 14/01/2013].
URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=767>
- DOSSE François, « Michel de Certeau et l’écriture de l’histoire » [en ligne], *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n° 78, 2003|2, [consulté le 22/11/2012].
URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2003-2-page-145.htm
- DOSSE François, « De l’usage raisonné de l’anachronisme », *Espaces Temps*, n° 87-88, 2005, p. 156-171.
- DOSSE François, « L’histoire entre science & fiction », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Faire et refaire l’histoire », [consulté le 12/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document6399.php>
- DOSSE François, *Renaissance de l’événement : un défi pour l’historien, entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 348 p.
- DUBY Georges, « L’art, l’écriture et l’histoire. Entretien avec Georges Duby », *Le Débat*, n° 92, novembre-décembre 1996, p. 174-191.
- DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, 127 p.
- GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, 159 p.
- HARTOG François, « Temps et histoire. “Comment écrire l’histoire de France ?” », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, n° 6, novembre-décembre 1995, p. 1219-1236.
- JABLONKA Ivan, *L’histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014, 339 p.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Atelier de théorie littéraire : les littératures factuelles » [en ligne], [mise à jour le 16/09/2007], [consulté le 23/11/2012].
URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_litt%26acute%3Bratures_factuelles
- JOUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas, *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009, 405 p.
- KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Autrement, 2007, 243 p.
- LANFRANCHI Thibaud, « Les lieux de l’histoire : écriture, sources et témoignage », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Mémoires et littérature », [consulté le 20/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document5174.php>
- LANFRANCHI Thibaud, « L’historien face à la littérature », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Faire et refaire l’histoire », [consulté le 20/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document6403.php>
- LARAT Fabrice, « L’idea d’Europa e la resistenza al nazismo : la testimonianza misconosciuta dell’invenzione romanzesca », *Storia e memoria*, n° 2, 1997, p. 7-26.
- LAUDIN Gérard, « Thèmes et perspectives des romans historiques français contemporains (1945-1990) », dans Gérard Laudin, Edgar Mass (dir.), *Représentations de l’histoire*, Cologne, Janus, 1993, p. 173-209.

- LECARME Jean, « L'autobiographie dans l'histoire comme catastrophe (Chateaubriand, Drieu La Rochelle, Régis Debray) », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, 1997, p. 23-41.
- LEDUC Jean, *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Le Seuil, 1999, 328 p.
- LE GOFF Jacques, NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 2011 [1^{ère} éd. : 1974], 992 p.
- LE GOFF Jacques (dir.), *La nouvelle histoire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006 [1^{ère} éd. : 1978], 333 p.
- LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espaces Temps*, n° 87-88, 2005, p. 127-139.
- LOUBET DEL BAYLE Jean-Louis, *L'illusion politique au XX^e siècle : des écrivains témoins de leur temps*, Paris, Économica, 1999, 369 p.
- LOUIS Florian, « L'écriture de l'histoire et son dehors », *Acta Fabula*, [consulté le 20/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document3507.php>
- LOUIS Florian, « Métamorphoses de l'événement », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Faire et refaire l'histoire », [consulté le 20/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document6406.php>
- LUKACS Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000 [1^{ère} éd. : 1937], 410 p.
- LYON-CAEN Judith, RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, 122 p.
- MADALENAT Daniel, « Roman historique », dans Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française. 3 : M-R*, Paris, Bordas, 1994, p. 2137-2140.
- MARTINAT Monica, MOUNIER Pascale (dir.), « *Le récit entre fiction et réalité. Confusion de genres* », *Les Carnets du LARHRA*, n° 2, 2013.
- MCINTOSH-VARJABÉDIAN Fiona, « L'écriture de l'histoire et la légitimité des études textuelles : peut-on encore parler de *linguistic* ou de *cultural turn* en littérature générale et comparée ? » [en ligne], [mis en ligne le 30/01/2011], [consulté le 21/11/2012].
URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/macintosh.html>
- MILKOVITCH-RIOUX Catherine, PICKERING Robert (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000, 490 p.
- MOLINO Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, 1975, p. 195-234.
- OFFENSTADT Nicolas, *L'historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, 127 p.
- PROST Antoine, « Mise en intrigue et narrativité » et « L'histoire s'écrit », dans *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 237-262 et 263-282.
- PRYZCHODNIAK Zbigniew, SÉGINGER Gisèle (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011, 304 p.
- RANCIÈRE Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68.

- REVEL Jacques, « Ressources narratives et connaissance historique » [en ligne], *Enquête*, [mis en ligne le 01/02/2007], [consulté le 21/11/2012].
URL : <http://enquete.revues.org/document262.html>
- *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, « Le temps et les historiens » [en ligne], n° 25, 2002, [consulté le 26/11/2012].
URL : <http://rh19.revues.org/488>
- ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1990 [1^{ère} éd. : 1987], 414 p.
- SÉGINGER Gisèle (dir.), *Écriture(s) de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, 357 p.
- SOULET Jean-François, *L'histoire immédiate : historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2012 [1^{ère} éd. : 2009], 245 p.
- STEEL James, *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, 195 p.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier, 2018 [1^{ère} éd. : 1983], 274 p.
- TOURNIER Michel, « La dimension mythologique », *La Nouvelle Revue française*, n° 238, octobre 1972, p. 124-129.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996 [1^{ère} éd. : 1971], 438 p.

2. Les intellectuels et l'engagement

- ARON Raymond, *L'opium des intellectuels*, Paris, Calmann-Lévy / Hachette, 1991 [1^{ère} éd. : 1955], 337 p.
- BOUJU Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 414 p.
- CHARPENTIER Pierre-Frédéric, *Les intellectuels français et la guerre d'Espagne : une guerre par procuration (1936-1939)*, Paris, Éditions du Félin, 2019, 704 p.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000, 316 p.
- GUÉRIN Jeanyves, *Art nouveau ou homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, 473 p.
- JUDT Tony, *Un passé imparfait : les intellectuels en France (1944-1956)*, Paris, Fayard, 1992, 404 p.
- JULLIARD Jacques, WINOCK Michel (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Le Seuil, 2002 [1^{ère} éd. : 1996], 1530 p.
- LEYMARIE Michel et SIRINELLI Jean-François (dir.), *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 493 p.
- MARTINOIR Francine de, *La littérature occupée : les années de guerre (1939-1945)*, Paris, Hatier, 1995, 303 p.
- ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France : de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Perrin, 2004 [1^{ère} éd. : 1986], 435 p.

- PEYROLES Aurore, *Roman et engagement : le laboratoire des années 1930*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 665 p.
- RIEUNEAU Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine, 2000 [1^{ère} éd. : 1974], 627 p.
- SERVOISE Sylvie, *Le roman face à l'histoire : la littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 340 p.
- WINOCK Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Le Seuil, 1999 [1^{ère} éd. : 1997], 885 p.

3. La mémoire et le témoignage

- CAYROL Jean, « Témoignage et littérature », *Esprit*, n° 21, avril 1953, p. 575-578.
- CHIANTARETTO Jean-François, ROBIN Régine (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2003, 480 p.
- COUDURIER Perrine, « Le film, un lieu de mémoire : l'inimaginable mis en images » [en ligne], *Acta Fabula*, vol. 12, n° 9, « Le mal, en mots & en images », novembre-décembre 2011, [consulté le 12/01/2013].
URL : <http://www.fabula.org/revue/document6653.php>
- CRU Jean Norton, *Témoins*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006 [1^{ère} éd. : 1929], 727 p.
- CRU, Jean Norton, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997 [1^{ère} éd. : 1930], 153 p.
- DETUE Frédéric, « “Fiction vs témoignage” ? » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, « L'aire du témoin », juin-juillet 2013, [consulté le 23/02/2015].
URL : <http://www.fabula.org/acta/document7984.php>
- DORNIER Carole et DULONG Renaud (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, 388 p.
- DULONG Renaud, *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998, 237 p.
- DULONG Renaud, « Le témoignage historique, document ou monument ? », *Hypothèses*, n° 3, 2000/1, p. 115-119.
- DULONG Renaud, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés et Représentations. Histoire et archives de soi*, CREDHESS, n° 13, avril 2002, p. 179-200.
- DULONG Renaud, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? » [en ligne], *Vox Poetica*, [consulté le 16/11/2012].
URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>
- *Europe*, n° 1041-1042, janvier-février 2016, « Témoigner en littérature », sous la direction de Frédéric Detue et Charlotte Lacoste.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1^{ère} éd. : 1950], 295 p.
- HAMEL Yan, *La bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, 410 p.
- INSTITUT D'HISTOIRE DU TEMPS PRÉSENT, *La mémoire des Français : quarante ans de commémorations de la Seconde Guerre mondiale*, Éditions du CNRS, 1986, 400 p.

- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 409 p.
- NAMER Gérard, *La commémoration en France : de 1945 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1987, 213 p.
- NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Klincksieck, 1987, 242 p.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 7 vol., 1984-1992.
- POLLAK Michael et HEINICH Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 3-29.
- RASTIER François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, n° 159, 2010, p. 108-129.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2003 [1^{ère} éd. : 2000], 689 p.
- SIMON Pierre-Henri, « André Malraux et le sacré », dans Pierre-Henri Simon, *Témoins de l'homme : la condition humaine dans la littérature du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1966 [1^{ère} éd. : 1951], p. 135-153.
- VIDAL-NAQUET Pierre, *Les assassins de la mémoire : « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987, 231 p.
- VIGIER Luc, « Atelier de théorie littéraire : figure et portée du témoin au XX^e siècle » [en ligne], [mis à jour le 11/11/2006], [consulté le 23/11/2012].
URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Figure_et_port%26acute%3Be_du_t%26acute%3Bmoin_au_XXe_si%26grave%3Bcle
- VIGIER Luc, « Une refondation de la mémoire », *Acta Fabula*, [consulté le 20/11/2012].
URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/76.php>
- WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, 185 p.

4. Le reportage

- BOUCHARENC Myriam, DELUCHE Joëlle (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, 367 p.
- BOUCHARENC Myriam, « Portraits de l'écrivain en grand reporter », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 25, 2001, p. 9-24.
- BOUCHARENC Myriam, « À la découverte du réel. Voyage et reportage entre les deux guerres », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 29, 2004, p. 161-172.
- BOUCHARENC Myriam, « Beau comme la rencontre de la littérature et du reportage sur la scène de l'événement », dans Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabine Parent et Michèle Touret (dir.), *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 113-124.
- BOUCHARENC Myriam, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, 243 p.
- BOUCHARENC Myriam, « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte » [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n° 13, [mis en ligne le 01/09/2006], [consulté le 14/01/2013].
URL : <http://narratologie.revues.org/320>
- BOUCHARENC Myriam (dir.), *Roman et reportage : rencontres croisées*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2015, 284 p.

- CHARLIER Marie-Astrid, DANIEL Yvan (dir.), *Journalisme et mondialisation : les ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraire (XIX^e-XXI^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, 357 p.

- LABASSE Bertrand, « Le journalisme au miroir de la littérature (à moins que ça ne soit l'inverse) » [en ligne], *@analyses*, Université d'Ottawa, vol. 9, n° 3, automne 2014, [consulté le 29/09/2014].

URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1193/1051>

- ODAERT Olivier, « Écrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire » [en ligne], [consulté le 26/11/2012].

URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php>

- SIMARD-HOUDE Mélodie, *Le reporter et ses fictions : poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2017, 598 p.

- THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, 583 p.

5. Le mythe

- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994 [1^{ère} éd. : 1988], 1504 p.

- BUI Xuan Bao, *Naissance d'un héroïsme nouveau dans l'entre-deux-guerres : aviation et littérature*, Paris, Dubin, 1961, 604 p.

- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988, 250 p.

- GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Le Seuil, 1990, 210 p.

- HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, 175 p.

- SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985 [1^{ère} éd. : 1970], 207 p.

- SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 112-126.

6. L'humour et l'ironie

- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 [1^{ère} éd. : 1900], 160 p.

- CRITCHLEY Simon, *De l'humour*, Paris, Kimé, 2004, 118 p.

- ESCARPIT Robert, *L'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 128 p.

- HAMON Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, 160 p.

- HERSCHBERG PIERROT Anne, « L'ironie », dans Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 149-175.

- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, 186 p.

- LAUTERWEIN Andréa (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éditions de l'éclat, 2009, 397 p.

- MOURA Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 311 p.

- PAILLET Anne-Marie, LECA MERCIER Florence, *Le sens de l'humour : style, genres, contextes*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2018, 314 p.
- SPERBER Dan et WILSON Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412.
- STORA-SANDOR Judith, *L'humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 349 p.

7. Esthétique, histoire et théorie littéraires

- AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 488 p.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. fr. M. Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990, 216 p.
- BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, 2007, 437 p.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, 126 p.
- BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire » (1967), repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 163-177.
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 357 p.
- BORGES Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans Jorge Luis Borges, *Fictions [Ficciones, 1956]*, trad. fr. P. Verdevoye, I. et R. Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 40-52.
- DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique, *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 368 p.
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Le Seuil, 2000, 358 p.
- FERRARO Alessandra, GRUTMAN Rainier (dir.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, 260 p.
- *Genesis*, « Après le texte. De la réécriture après publication », n° 44, 2017, sous la direction de Rudol Mahrer.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, 467 p.
- GENETTE Gérard *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986, 205 p.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, 388 p.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 2004 [1^{ère} éd. : 1991], 236 p.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Le Seuil, 2007, 435 p.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 115-180.
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les "Rougon-Macquart" d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, 327 p.

- HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, 217 p.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1990, 333 p.
- JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008, 427 p.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Texte et contexte en génétique : peut-on parler de remploi et de récupération ? », *Littérature*, n° 194, 2019|2, p. 126-136.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.
- KIPPUR Sara, *Writing it Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French*, Evanston, Northwestern University Press, 2015, 192 p.
- KREMER Nathalie, « Note sur la préface romanesque. De la présentation à la représentation » [en ligne], extrait remanié de « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », paru dans Iona Galleron (dir.), *L'art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 17-28. Reproduit dans l'atelier de théorie littéraire de Fabula, [mis à jour le 09/07/2015], [consulté le 27/07/2016].
URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Entrer_dans_le_roman
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Le Seuil, 2016, 640 p.
- LEIDUAN Alessandro (dir.), « Nouvelles frontières du récit : au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel » [en ligne], *Cahiers de narratologie*, n° 26, 2014, [mis en ligne le 11/09/2014], [consulté le 29/09/2014].
URL : <http://narratologie.revues.org/6812>
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1996 [1^{ère} éd. : 1975], 381 p.
- MALRAUX André, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, 330 p.
- MICHEL Christian, *Poétique de l'analogie*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 489 p.
- MICHEL Christian (dir.), *Le démon de l'analogie : analogie, pensée et invention d'Aristote au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 383 p.
- PETITIER Paule, SÉGINGER Gisèle (dir.), *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, 416 p.
- PRSTOJEVIC Alexandre, Entretien avec Jean-Marie Schaeffer, à l'occasion de la parution de : *Pourquoi la fiction ?* [en ligne], [consulté le 22/11/2012].
URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>
- PRSTOJEVIC Alexandre et LOUIS Annick, Entretien avec Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, à l'occasion de la parution de leur ouvrage commun : *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie* [en ligne], [consulté le 22/11/2012].
URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaefferHeinich.html>
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1991 [1^{ère} éd. : 1983], 404 p.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 3 : Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1991 [1^{ère} éd. : 1985], 533 p.
- RIVIÈRE Jacques, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000 [1^{ère} éd. : 1913], 120 p.

- ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, 218 p.
- RYAN Marie-Laure, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », *Colloque en ligne Fabula* : « Frontières de la fiction », [consulté le 24/12/2012].
URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/211.php>
- SAINT-GELAIS Richard, « La fiction à travers l'intertexte », *Colloque en ligne Fabula* : « Frontières de la fiction », [consulté le 24/12/2012].
URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, 184 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, 346 p.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1^{ère} éd. : 1970], 120 p.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1^{ère} éd. : 1982], 219 p.
- TONNET-LACROIX Éliane, *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993, 221 p.
- WAGNER Frank, « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux » [en ligne], [consulté le 22/11/2012].
URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html#_ednref4

VI. KESSEL, MALRAUX ET GARY SUR LES ONDES

1. Émissions consacrées à Romain Gary (liste indicative)

- « La grande librairie », France 5, 1^{er} mai 2014. Joann Sfar présente son édition illustrée de *La Promesse de l'aube* (à partir de 22'30''), [consulté le 02/05/2014].

URL : http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/diffusions/01-05-2014_234487

- « La marche de l'histoire », France Inter, 6 mai 2014 – « Romain Gary ». L'invité, Joann Sfar, auteur d'une édition illustrée de *La Promesse de l'aube*, présente Romain Gary et son œuvre, [consulté le 07/05/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-la-marche-de-l-histoire-romain-gary>

- « Romain l'illusionniste ». Conférence de Geneviève Roland, 13 mai 2014. Présentation biographique et parcours thématique de l'œuvre, [consulté le 14/05/2014].

URL : http://www.forumuniversitaire.com/Joumela/images/Fichiers-sons/Conferences-son/Conf-2014/2014-2eTri/13-05-14_ROLAND.mp3

- « Romain Gary, l'homme monde ». Conférence de Geneviève Roland, 20 mai 2014. Carrière de diplomate et regard sur le monde, [consulté le 21/05/2014].

URL : http://www.forumuniversitaire.com/Joumela/images/Fichiers-sons/Conferences-son/Conf-2014/2014-2eTri/20-05-14_ROLAND.mp3

- « Hommage à Romain Gary : un et pluriel », Conférence du 21 mai 2014 à la BnF.

Lectures par Anne Brissier et Julien Roumette. Parcours analytique de l'œuvre, assorti de la lecture d'extraits de *La nuit sera calme* et de *La Promesse de l'aube*, [mis en ligne le 10/07/2014], [consulté le 12/07/2014].

URL http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2014/a.c_140521_romain_gary_1.html

Table ronde animée par Jean-Marc Terrasse avec Nancy Huston, Pascal Torrès, Philippe di Folco, Julien Roumette, Maxime Decout, [mis en ligne le 10/07/2014], [consulté le 12/07/2014].

URL http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2014/a.c_140521_romain_gary_2.html

- « Cosmopolitaine », France Inter, 25 mai 2014. Enregistrement de la rencontre littéraire organisée au théâtre de l'Odéon. Joann Sfar, auteur d'une édition illustrée de *La Promesse de l'aube*, présente Romain Gary et son œuvre. Le comédien Bruno Abraham-Kremer lit des extraits de plusieurs romans de Gary, [consulté le 26/05/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-cosmopolitaine-special-odeon-romain-gary>

- « L'heure des rêveurs », France Inter, 30 mai 2014 – « Romain Gary, *La Promesse de l'aube* ». L'invitée, Anne Morange, présente l'œuvre, sur laquelle elle a travaillé dans sa thèse, [consulté le 31/05/2014].

URL : www.franceinter.fr/emission-lheure-des-reveurs-romain-gary-la-promesse-de-laube

- « L'heure des rêveurs », France Inter, 6 juin 2014 – « Romain Gary, le caméléon ». L'invitée, Myriam Anissimov, biographe de Romain Gary, présente la vie de l'écrivain, [consulté le 07/06/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-lheure-des-reveurs-romain-gary-le-cameleon>

- « L'heure des rêveurs », France Inter, 13 juin 2014 – « Romain Gary, l'insaisissable avec Nancy Huston ». L'invitée, Nancy Huston, présente la vie et l'œuvre de Romain Gary, [consulté le 14/06/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-lheure-des-reveurs-romain-gary-linsaisissable-avec-nancy-huston>

- « La grande table », France Culture, 26 juin 2014. Invités : Mireille Sacotte et Philippe Brenot. Émission consacrée aux manifestations célébrant le centenaire de la naissance de Romain Gary et plus particulièrement au *Vin des morts*, son premier roman longtemps inédit, publié par Gallimard en mai 2014, [consulté le 27/06/2014].

URL : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-centenaire-de-la-naissance-de-romain-gary-2014-06-26>

- « L'histoire à la lettre », Judaïques FM, 15 juillet 2014. Anny Dayan-Rosenman reçoit Philippe Brenot, éditeur du *Vin des morts*, et Maxime Decout, qui a codirigé le numéro de la revue *Europe* sur Gary. Présentation de l'état de la recherche sur Gary, du numéro d'*Europe* et du *Vin des morts*, [consulté le 16/07/2014].

URL : <http://www.judaïquesfm.com/animateurs/10/dayan-rosenman-anny.html>

- « Affaires sensibles », France Inter, 26 août 2014 – « Ajar a-t-il tué Gary ? ». Résumé de l'affaire Ajar, avec les souvenirs de Bernard Pivot en fin d'émission, [consulté le 27/08/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-affaires-sensibles-ajar-a-til-tue-gary>

- « Création on air », France Culture, 9 mars 2016 et 4 mai 2016. « Les aventures américaines de Romain Gary ». Création radiophonique en deux volets de Yann Perreau, dans laquelle il brosse la carrière américaine de Gary en s'adressant à lui à la deuxième personne du singulier, [consulté le 10/05/2016].

URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/creation-air/les-aventures-americaïnes-de-romain-gary-12> et <http://www.franceculture.fr/emissions/creation-air/les-aventures-americaïnes-de-romain-gary-22#>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 5 juin 2017. « Romain Gary : l'obstination de Gary ». Jean-Marie Catonné présente un parcours biographique et bibliographique de Gary, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-1-lobstination-de-gary>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 6 juin 2017. « Romain Gary : le don des langues ». Jean-François Hangouët présente la polyglossie dans la vie et l'œuvre de Gary, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-2-le-don-des-langues>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 7 juin 2017. « Romain Gary : Gary l'incompris ». Myriam Anissimov présente les années américaines de Gary, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-3-gary-lincompris>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 8 juin 2017. « Romain Gary : le moi créateur de Gary ». Guy Amsellem évoque la question identitaire au centre de la vie et de l'œuvre de Gary, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-4-le-moi-createur-de-gary>

- « La grande table », France Culture, 5 septembre 2017. « Un certain Romain Gary ». Pierre Bayard et François-Henri Désérable présentent l'œuvre de Gary, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/un-certain-romain-gary>

- « Une vie, une œuvre », France Culture, 23 juin 2018 (rediffusion de l'émission du 9 décembre 1993). « Romain Gary (1914-1980), l'insaisi ». Nancy Huston raconte à la première personne la vie, l'œuvre et la pensée de Romain Gary et interroge Roger Grenier, Tzvetan Todorov, Lesley Blanch, Paula Jacques, Michel Cazenave et Alain Aptekman, [consulté le 28/06/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/romain-gary-1914-1980>

- « L'invité(e) des matins », France Culture, 10 mai 2019. « Romain Gary, la vie d'après ». Mireille Sacotte et François-Henri Désérable présentent la vie et l'œuvre de Romain Gary à l'occasion de l'entrée de l'écrivain dans la Pléiade, [consulté le 28/06/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/romain-gary-la-vie-dapres>

- « L'idée culture », France Culture, 18 mai 2019. « Pour Romain Gary, l'art et la littérature permettent toujours de traverser les épreuves ». Perrine Simon-Nahum présente *Éducation européenne*, [consulté le 28/06/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/lidee-culture/lidee-culture-du-samedi-18-mai-2019>

- « Personnages en personne », France Culture, 2 juin 2019. « Madame Rosa ou les Caves de l'être humain ». Kerwin Spire présente Madame Rosa et les personnages qui gravitent autour d'elle dans *La Vie devant soi*, [consulté le 28/06/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/mme-rosa-ou-les-caves-de-letre-humain>

- « Invitation au voyage », Arte, 3 avril 2020. « Romain Gary, une enfance lituanienne ». Présentation des lieux de Vilnius dans lesquels Gary vécut enfant et qui inspirèrent plusieurs passages d'*Éducation européenne* et de *La Promesse de l'aube*, [consulté le 09/05/2020].

URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/097294-000-A/romain-gary-une-enfance-lituanienne/>

- « Romain Gary, l'écrivain aux multiples vies », France Culture, 17 novembre 2020. « Protéger les éléphants ». Entretien accordé en 1973 à Patrice Galbeau pour l'émission « La vie entre les lignes », à propos des *Racines du ciel* et de la portée écologique du roman, [consulté le 02/12/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/romain-gary-lecrivain-aux-multiples-vies/romain-gary-15-protoger-les-elephants>

- « Romain Gary, l'écrivain aux multiples vies », France Culture, 17 novembre 2020. « L'écrivain visionnaire ». Entretien accordé en 1973 à Patrice Galbeau pour l'émission « La vie entre les lignes », à propos des *Racines du ciel* et de la portée écologique du roman, [consulté le 02/12/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/romain-gary-lecrivain-aux-multiples-vies/romain-gary-25-lecrivain-visionnaire>

- « Romain Gary, l'écrivain aux multiples vies », France Culture, 17 novembre 2020. « Fabriquer un roman ». Entretien accordé en 1973 à Patrice Galbeau pour l'émission « La vie

entre les lignes », à propos des *Racines du ciel* et de la manière dont il a construit ses personnages, [consulté le 02/12/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/romain-gary-lecrivain-aux-multiples-vies/romain-gary-35-fabriquer-un-roman>

- « Romain Gary, l'écrivain aux multiples vies », France Culture, 17 novembre 2020. « L'enfant de sa mère ». Entretien accordé en 1973 à Patrice Galbeau pour l'émission « La vie entre les lignes », à propos de *La Promesse de l'aube* et des rapports de l'auteur à sa mère, [consulté le 02/12/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/romain-gary-lecrivain-aux-multiples-vies/romain-gary-45-lenfant-de-sa-mere>

- « Romain Gary, l'écrivain aux multiples vies », France Culture, 17 novembre 2020. « Le survivant ». Entretien accordé en 1973 à Patrice Galbeau pour l'émission « La vie entre les lignes », à propos de la guerre et d'*Éducation européenne*, [consulté le 02/12/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/romain-gary-lecrivain-aux-multiples-vies/romain-gary-55-le-survivant>

2. Émissions consacrées à Joseph Kessel (liste indicative)

- « Écrivains dans la guerre », France Culture, 10 août 2013. « Joseph Kessel sur tous les fronts ». Olivier Weber présente l'engagement de Kessel dans les deux guerres mondiales, [consulté le 20/04/2014].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/ecrivains-dans-la-guerre/joseph-kessel-1898-1979>

- « Ça peut pas faire de mal », France Inter, 19 avril 2014. Guillaume Gallienne présente *Le Lion* de Joseph Kessel et en lit des extraits, [consulté le 20/04/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-ca-peut-pas-faire-de-mal-le-lion-de-joseph-kessel>

- « Ça peut pas faire de mal », France Inter, 26 avril 2014. Guillaume Gallienne présente *Les Mains du miracle* de Joseph Kessel et en lit des extraits, [consulté le 27/04/2014].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-ca-peut-pas-faire-de-mal-les-mains-du-miracle-de-joseph-kessel>

- « Une vie, une œuvre », France Culture, 24 août 2014. « Joseph Kessel, une flamme vivante ». Roger Grenier, Alexandre Eyries, Georges Walter, Pierre Schoendorffer, Hubert Bouccara, Olivier Weber et André Asséo présentent la vie et l'œuvre de Kessel, [consulté le 20/10/2014].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/joseph-kessel-1898-1979-rediffusion-de-lemission-du-25-septembre-2008>

- « Les nuits de France Culture », France Culture, 11 octobre 2014. « Joseph Kessel, témoin parmi les hommes : aventures et souvenirs de la guerre d'Espagne ». Entretien accordé à Paul Guimard en 1956 à l'occasion de la parution de *Témoin parmi les hommes*. Kessel évoque l'insurrection catalane de 1934 qui prélude à la guerre d'Espagne, [consulté le 20/10/2014].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/entretiens-avec-joseph-kessel-temoin-parmi-les-hommes-1212>

- « Cosmopolitaine », France Inter, 24 avril 2016. Enregistrement de la rencontre littéraire organisée au théâtre de l'Odéon le 11 avril 2016. Olivier Weber, auteur d'une biographie intitulée *Kessel, le nomade éternel* (Arthaud, 2006), présente Joseph Kessel et son œuvre. Le

comédien Thibault de Montalembert lit des extraits de romans et de reportages de Kessel, [consulté le 25/04/2016].

URL : <http://www.franceinter.fr/emission-cosmopolitaine-special-odeon-joseph-kessel>

- « Métronomique », France Culture, 2 mars 2018. « Joseph Kessel 1953-1956 : un fauve en liberté ». Évocation des grands reportages de Kessel au Kenya, au Extrême-Orient et en Afghanistan, [consulté le 25/04/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/metronomique/joseph-kessel-1953-56-un-fauve-en-liberte>

- « C'était à la une », France Culture, 1^{er} mars 2019. « 1938, Joseph Kessel reporter de guerre à Madrid ». Emmanuel Laurentin présente le reportage que fit Kessel à Madrid avec le photographe Jean Moral pour *Paris-Soir*, [consulté le 16/06/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/cetaut-a-la-une/1938-joseph-kessel-reporter-de-guerre-a-madrid>

- « C'était à la une », France Culture, 3 mai 2019. « Février 1939, Joseph Kessel raconte la guerre d'Espagne ». Emmanuel Laurentin présente le second reportage que fit Kessel en Espagne, trois mois après le précédent, alors que les républicains étaient près d'être vaincus, [consulté le 16/06/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/cetaut-a-la-une/fevrier-1939-joseph-kessel-raconte-la-guerre-despagne>

- « La grande table d'été », France Culture, 30 juin 2020. « Joseph Kessel "pléiadisé" ». Invités : Serge Linkès, Gilles Heuré et Dominique Missika. Présentation de l'œuvre de Joseph Kessel et de sa relation aux femmes à l'occasion de son entrée dans la Pléiade et de la parution d'*Un amour de Kessel*, [consulté le 05/07/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/joseph-kessel-pleiadise>

- « La compagnie des œuvres », France Culture, 24 août 2020. « Les mille et une vies de Kessel ». Gilles Heuré présente la vie de baroudeur de Kessel, [consulté le 30/08/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-piste-kessel-14-les-mille-et-une-vies-de-kessel>

- « La compagnie des œuvres », France Culture, 25 août 2020. « L'œuvre colossale de Kessel ». Serge Linkès présente l'œuvre de Kessel, [consulté le 30/08/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-piste-kessel-24-loeuvre-colossale-de-kessel>

- « La compagnie des œuvres », France Culture, 26 août 2020. « Le journaliste et l'amoureux ». Dominique Missika évoque l'amour de Kessel pour les femmes, [consulté le 30/08/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-piste-kessel-34-le-journaliste-et-lamoureux>

- « La compagnie des œuvres », France Culture, 27 août 2020. « Kessel l'enchanteur ». Olivier Weber évoque les deuils et les déchirures de Kessel, [consulté le 30/08/2020].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-piste-kessel-44-kessel-lenchanteur>

- « Les nuits de France Culture », France Culture, 14 mars 2021. « La nuit Joseph Kessel », en douze épisodes : quatre entretiens accordés par Kessel à Paul Guimard à l'occasion de la parution de *Témoin parmi les hommes* en 1956 ; un entretien avec Kessel dans l'émission

« Prélude à la lecture » à l'occasion de la parution du *Lion*, en 1959 ; cinq entretiens avec Riad Sattouf, Serge Linkès, Olivier Weber et Gilles Heuré (deux fois) sur la vie et l'œuvre de Kessel ; lecture des *Temps sauvages* commentée par Louis Nucéra en 1976 et de « La Poupée » par Pierre Brasseur en 1970, [consulté le 14/03/2021].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-nuit-joseph-kessel>

3. Émissions consacrées à André Malraux (liste indicative)

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 21 novembre 2016 (rediffusion le 8 janvier 2018). « André Malraux : un homme étonné ». Sophie Doudet présente le parcours biographique de Malraux, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/julien-gracq-14-lecrivain-de-fuite>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 22 novembre 2016 (rediffusion le 9 janvier 2018). « André Malraux : un ministre imaginaire ». Alexandre Duval-Stalla et Michel Crépu présentent l'homme d'État gaulliste, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/andre-malraux-24-un-ministre-imaginaire>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 23 novembre 2016 (rediffusion le 10 janvier 2018). « André Malraux : une touche de farfelu ». Henri Godard présente l'œuvre romanesque et mémoriale de Malraux, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/andre-malraux-34-une-touche-de-farfelu>

- « La compagnie des auteurs », France Culture, 24 novembre 2016 (rediffusion le 11 janvier 2018). « André Malraux : l'art est un anti-destin ». Jean-Yves Tadié présente les écrits sur l'art de Malraux, [consulté le 16/01/2018].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/julien-gracq-44-souvenir-dun-contemporain>

- « Les nuits de France Culture », France Culture, 26 avril 2019. « Dernières conversations avec André Malraux, 5 : Le musée imaginaire » (1^{ère} diffusion : 7 août 1981). Entretien accordé à Jean-Marie Drot en 1974 à propos du *Musée Imaginaire*, [consulté le 29/04/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/dernieres-conversations-avec-andre-malraux-5-le-musee>

- « Fiction / Théâtre et Cie », France Culture, 28 avril 2019. « Les chênes qu'on abat d'André Malraux ». Adaptation Guillaume Erner. Réalisation Baptiste Guiton. Avec Gérard Desarthe (Charles de Gaulle) et Robin Renucci (André Malraux). Suivi d'un débat animé par Guillaume Erner et Emmanuel Laurentin, avec Régis Debray et Claire Andrieu : « L'art d'hériter en politique ». Enregistré en public au Théâtre de la Ville le 14 avril 2019, [consulté le 29/04/2019].

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/les-chenes-quon-abat-de-andre-malraux> et <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/lart-dheriter-en-politique>

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

A

- AMBRIÈRE Francis, *Les Grandes Vacances*, 252
 ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, 51, 56, 71
 ARAGON Louis
 Le Mentir-vrai, 94
 Les Cloches de Bâle, 94
 Les Communistes, 216
 Les Yeux d'Elsa, 526
 ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, 53, 490
 ARISTOTE, *La Poétique*, 7, 9, 92, 134
 ARON Raymond
 De Gaulle, Israël et les Juifs, 734
 L'Opium des intellectuels, 213, 221

B

- BALZAC Honoré de
 Illusions perdues, 21
 La Comédie humaine, 243
 BARBUSSE Henri, *Le Feu*, 29, 55
 BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, 342, 343
 BAYLE Pierre, *Dictionnaire historique et critique*,
 11
 BEAUVOIR Simone de
 Le Sang des autres, 30, 157, 437, 474, 481
 Les Mandarins, 216
 BECKETT Samuel, *Fin de partie*, 3
Belle de jour (BUÑUEL Luis), 31, 33, 172, 370, 720
 BÉRAUD Henri, *Le flâneur salarié*, 111
 BERL Emmanuel, *Nasser tel qu'on le loue*, 734
 BERNIER Jean, *La Percée*, 56
 BINET Laurent, *HHhH*, 7, 72
 BORY Jean-Louis, *Mon Village à l'heure
 allemande*, 30, 437
 BOSCO Henri, *Le Mas Théotime*, 263
 BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde
 méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 14, 20,
 315

C

- CAMUS Albert
 À Combat, 107, 562
 Actuelles, 215
 La Peste, 66, 67, 181, 212, 228, 482, 483
 Le Mythe de Sisyphe, 240
 Lettres à un ami allemand, 440
 Noces, 262
 CAMUS Albert, MALRAUX André, *Correspondance
 (1941-1959) et aux textes*, 39
 CELAN Paul, *Renverse du souffle*, 62
 CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la
 nuit*, 176
 CERTEAU Michel de
 Histoire et psychanalyse entre science et fiction,
 18
 L'écriture de l'histoire, 18, 130, 179, 209
 CERVANTÈS Miguel, *Don Quichotte*, 253, 348
 CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, 201, 222, 314, 529
 CHATEAUBRIAND François-René, *Mémoires
 d'outre-tombe*, 331

CHAUVIER Éric

- Anthropologie*, 7, 14, 21, 180, 193
Laura, 7, 563
 COCTEAU Jean, *Le Potomak*, 733
 CONRAD Joseph, *Le Cœur des ténèbres*, 590, 591
 CORBIN Alain, *Le monde retrouvé de Louis-
 François Pinagot*, 15
 CRU Jean-Norton
 Du témoignage, 54, 57
 Témoins, 59
 CURTIS Jean-Louis, *Les Forêts de la nuit*, 30, 200,
 263, 299, 437

D

- DAENINCKX Didier, *Caché dans la maison des fous*,
 534
 DEFOE Daniel, *Robinson Crusoé*, 66
 DELAPRÉE Louis, *Mort en Espagne*, 80, 147
 DENIS Benoît, *Littérature et engagement*, 214, 215,
 216, 218, 234
 DEWERPE Alain, *Charonne 8 février 1962*, 21
 DICKENS Charles, *Oliver Twist*, 588, 589
 DORGELÈS Roland, *Les Croix de bois*, 29, 127
 DOS PASSOS John
 1919, 29, 34, 35, 56, 107, 140, 237, 515, 731,
 739
 La Grosse Galette, 237
 Le 42^e Parallèle, 237
 DOSSE François, *Renaissance de l'événement*, 14,
 16, 29
 DOSTOÏEVSKI Fiodor
 Crime et châtiment, 593
 Les Frères Karamazov, 127
 DRUON Maurice, *Les Grandes Familles*, 263
 DUBY Georges
 Dames du XII^e siècle, 24
 Le dimanche de Bouvines, 15

E

- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, 179
 ESCHOLIER Raymond, *Le Sel de la terre*, 56

F

- FLAUBERT Gustave
 L'Éducation sentimentale, 25, 172, 267, 584
 Salammbô, 244
 Un Cœur simple, 104
 FOUCHET Max-Pol, *Simple sans vertu*, 262
 FRANCE Anatole
 Le Crime de Sylvestre Bonnard, 537
 Les dieux ont soif, 242
 FRENAY Henri, *La nuit finira*, 101
 FRIANG Brigitte, *Regarde-toi qui meurs*, 282

G

- GARY Romain
 A European Education, 692
 Adieu Gary Cooper, 220, 641
 *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus
 valable*, 644
 Charge d'âme, 644
 Chien blanc, 36, 44, 45, 89, 220, 221, 422, 521,

- 756
Direct Flight to Allah (sous le pseudonyme de René Deville), 570
Éducation européenne, 31, 32, 37, 42, 45, 59, 74, 75, 97, 131, 138, 158, 164, 165, 167, 170, 173, 182, 190, 191, 192, 199, 201, 206, 207, 208, 221, 225, 227, 232, 244, 245, 246, 251, 258, 259, 265, 266, 267, 287, 288, 298, 309, 310, 369, 382, 431, 437, 438, 439, 440, 443, 445, 446, 447, 448, 450, 453, 454, 455, 457, 459, 462, 464, 471, 475, 477, 483, 488, 496, 498, 518, 538, 539, 541, 559, 560, 563, 565, 591, 600, 602, 603, 604, 609, 658, 659, 660, 661, 670, 671, 692, 694, 700, 701, 727, 729
Europa, 425, 644
Forest of Anger, 42, 221, 245, 266, 267, 692
Gros-Câlin (sous le pseudonyme d'Émile Ajar), 36, 75, 372, 497, 658
Johnnie Cœur, 642
Journal d'un irrégulier, 221, 225
L'Affaire homme, 75, 550, 586, 642, 643, 733, 734
L'Homme à la colombe (sous le pseudonyme de Fosco Sinibaldi), 75, 220, 231, 368, 569, 592, 593, 642
La Bonne Moitié, 487
La Danse de Gengis Cohn, 35, 43, 45, 73, 98, 99, 100, 138, 177, 179, 238, 254, 257, 285, 286, 290, 292, 293, 294, 296, 320, 333, 334, 337, 338, 370, 384, 385, 386, 387, 424, 428, 429, 431, 432, 433, 439, 441, 455, 495, 510, 522, 523, 540, 547, 549, 551, 557, 582, 602, 604, 607, 611, 644, 658, 691, 707, 708, 730, 731, 733, 734
La Forêt engloutie, 266, 691, 692
La nuit sera calme, 58, 75, 76, 83, 89, 95, 136, 220, 224, 228, 231, 395, 396, 398, 422, 423, 495, 496, 497, 499, 505, 556, 559, 570, 619, 623, 625, 626, 627, 642, 653, 654, 726, 732, 733
La Promesse de l'aube, 36, 37, 43, 45, 57, 58, 60, 61, 76, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 117, 122, 124, 134, 139, 140, 150, 159, 162, 167, 170, 173, 176, 181, 182, 232, 235, 266, 268, 286, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 337, 338, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 420, 422, 425, 426, 431, 432, 433, 438, 439, 441, 442, 446, 472, 473, 476, 496, 499, 502, 508, 509, 510, 511, 531, 534, 537, 546, 559, 560, 570, 584, 585, 607, 608, 611, 619, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 643, 679, 680, 681, 690, 691, 693, 701, 733, 734, 735, 737, 738
La Tête coupable, 176, 375, 425, 510, 643, 644, 727
La Vie devant soi (sous le pseudonyme d'Émile Ajar), 32, 36, 75, 641, 658
Lady L., 228
Le Grand Vestiaire, 158, 159, 160, 221, 288, 300, 301, 487, 488, 489, 546, 583, 588, 591, 593, 601, 644, 679
Le Sens de ma vie, 36, 733
Le Vin des morts, 36, 447, 658, 659, 660, 661
Les Cerfs-volants, 37, 44, 45, 59, 73, 74, 101, 103, 104, 135, 137, 138, 159, 168, 169, 170, 173, 176, 182, 189, 195, 199, 201, 202, 225, 227, 257, 285, 286, 289, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 308, 309, 311, 336, 337, 354, 355, 356, 367, 389, 391, 421, 429, 430, 431, 434, 435, 437, 440, 441, 443, 445, 449, 453, 461, 480, 488, 496, 499, 519, 520, 521, 530, 531, 533, 535, 536, 537, 538, 565, 567, 568, 612, 618, 619, 625, 675, 676, 691, 693, 734, 737, 738, 747
Les Clowns lyriques, 83, 370, 498, 627, 644
Les Couleurs du jour, 83, 370, 496, 497, 521, 546, 591, 624, 626, 627, 628, 629, 644, 679
Les Enchanteurs, 373, 537, 538
Les Mangeurs d'étoiles, 220, 373, 374, 425, 644, 756
Les oiseaux vont mourir au Pérou (Gloire à nos illustres pionniers), 83, 287, 483, 643, 644, 662
Les Racines du ciel, 32, 37, 43, 44, 45, 60, 61, 64, 91, 117, 118, 119, 120, 143, 144, 145, 146, 147, 158, 162, 164, 176, 189, 221, 230, 231, 233, 234, 237, 251, 252, 286, 288, 289, 291, 300, 318, 337, 353, 359, 367, 368, 379, 381, 382, 385, 424, 428, 431, 434, 435, 441, 443, 445, 455, 465, 482, 483, 488, 496, 498, 499, 518, 529, 538, 539, 541, 546, 568, 586, 590, 591, 593, 601, 602, 603, 619, 641, 642, 643, 644, 691, 693, 706, 707, 734, 735, 736, 737, 738, 747
Les Têtes de Stéphanie (sous le pseudonyme de Shatan Bogat), 75, 570
Nothing Important Ever Dies, 692
Ode à l'homme qui fut la France, 32, 44, 58, 95, 116, 117, 121, 122, 184, 185, 186, 187, 234, 256, 268, 348, 372, 373, 380, 394, 395, 399, 424, 627, 653, 662
Pour Sganarelle, 91, 221, 227, 228, 238, 310, 311, 382, 433, 497, 510, 535, 552
Promise at Dawn, 442, 570, 734, 735
Pseudo (sous le pseudonyme d'Émile Ajar), 75, 89, 570, 658
The Company of Men, 588
The Dance of Genghis Cohn, 707, 708, 709, 729, 730, 731
The Guilty Head, 375, 376, 377, 726
The Talent Scout, 570
Tulipe, 36, 220, 288, 297, 497, 499, 546, 592, 593, 679
- GAULLE Charles de
Discours et messages, 95, 198, 426
La France et son armée, 95
Le Fil de l'épée, 95
Lettres, notes et carnets, 1905-1941, 404
Mémoires d'espoir, 405, 406, 407, 430
Mémoires de guerre, 95, 184, 185, 186, 201, 224, 337, 364, 400, 403, 404, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 713
- GAUTIER Jean-Jacques, *Histoire d'un fait divers*, 263
- GENETTE Gérard, *Seuils*, 117, 118, 119, 120, 739, 742, 743
- GENEVOIX Maurice, *Ceux de 14*, 51

- GIDE André
Les Faux-Monnayeurs, 563, 752
Journal des Faux-Monnayeurs, 563
Retour de l'URSS, 214
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meister*, 166
- GOGOL Nicolas, *Le Revizor*, 585
- GRACQ Julien, *La Littérature à l'estomac*, 215
- GRENIER Jean, *Santa Cruz et autres paysages africains*, 262
- GUÉHENNO Jean, *Journal des années noires (1940-1944)*, 440
- GUÉRIN Jeanyves, *Art nouveau ou homme nouveau*, 216, 218
- Guernica* (PICASSO Pablo), 557, 558
- GUILLOUX Louis, *Les Batailles perdues*, 80
- H**
- HAENEL Yannick, *Jan Karski*, 8, 72
- HANSON Victor, *Le modèle occidental de la guerre*, 21
- HEIDEGGER Martin, *Cahiers noirs*, 311
- HEMINGWAY Ernest
L'Adieu aux armes, 591
Pour qui sonne le glas, 171, 196, 476, 477, 479
- HILBERG Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, 279
- HOMÈRE
L'Iliade, 25
L'Odyssée, 25
- HUGO Victor
Hernani, 553
Les Châtiments, 217
Les Misérables, 242
Notre-Dame de Paris, 593, 594, 595
préface de *Cromwell*, 11
- HUXLEY Aldous, *Le Sourire de la Joconde*, 558
- HYVERNAUD Georges, *La peau et les os*, 363
- J**
- JABLONKA Ivan, *Laëtitia ou la fin des hommes*, 7
- JULLIARD Jacques et WINOCK Michel, *Dictionnaire des intellectuels*, 215, 218
- K**
- KEEGAN John, *The Face of Battle*, 21
- KESSEL Joseph et DRUON Maurice, *Le Chant des partisans*, 33, 123, 188
- KESSEL Joseph et SUAREZ Georges, *Au camp des vaincus ou la critique du 11 Mai*, 222
- KESSEL Joseph
Fortune carrée, 129
Vent de sable, 138
Belle de jour, 31, 33, 172, 370, 720
Dames de Californie, 365
Des hommes, 31, 32, 378, 533
En Syrie, 79
Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann, 34
La Coupe fêlée, 594
La Passante du Sans-Souci, 33, 42, 44, 45, 60, 73, 85, 105, 131, 132, 138, 143, 144, 145, 172, 176, 227, 230, 232, 233, 234, 244, 251, 257, 272, 274, 276, 370, 378, 385, 386, 441, 445, 454, 484, 485, 488, 569, 593, 674, 686, 687, 690, 705, 720
- La Règle de l'homme*, 79
Le Bataillon du ciel, 42, 43, 45, 60, 63, 65, 130, 136, 137, 138, 156, 157, 160, 161, 162, 165, 166, 181, 184, 199, 202, 205, 206, 247, 249, 263, 272, 364, 365, 366, 379, 389, 390, 426, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 454, 481, 494, 505, 514, 520, 565, 566, 567, 575, 596, 598, 619, 620, 671, 744
Le Coup de grâce, 79
Le Lion, 33, 34, 44, 352, 720
Le Repos de l'équipage, 720, 721
Le Tour du malheur, 218, 575, 756
Les Cavaliers, 33
Les Mains du miracle, 43, 45, 60, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 97, 117, 122, 123, 125, 155, 165, 168, 189, 234, 235, 251, 272, 274, 275, 277, 278, 296, 298, 302, 305, 307, 351, 352, 384, 385, 437, 439, 441, 443, 445, 451, 452, 453, 461, 465, 466, 467, 469, 524, 525, 544, 545, 649, 651, 652, 675, 676
Les Maudru, 42, 44, 45, 61, 118, 119, 135, 136, 142, 162, 194, 207, 230, 262, 263, 264, 265, 267, 271, 298, 385, 389, 425, 426, 438, 439, 440, 441, 453, 505, 663, 692, 693, 702, 705, 739, 747, 748
Les Rois aveugles, 242
Marchés d'esclaves, 129, 589
Mary de Cork, 79
Nuits de Montmartre, 594
Nuits de princes, 31, 594
Paris, la nuit, 594
Pour l'honneur, 42, 44, 61, 115, 118, 119, 264, 271, 298, 493, 572, 663, 693, 702, 705, 721, 739, 745, 746, 747, 748
Première Guerre mondiale, 29, 30, 34, 41, 45, 51, 54, 134, 138, 139, 140, 157, 163, 182, 188, 240, 258, 312, 331, 347, 351, 365, 491, 502, 721, 739
Témoin parmi les hommes, 34, 35, 42, 44, 49, 61, 63, 68, 78, 86, 107, 108, 109, 113, 118, 124, 152, 201, 218, 230, 324, 327, 330, 368, 458, 571, 612, 653, 663, 679, 693, 721, 739, 745, 747
Une Balle perdue, 42, 44, 45, 61, 79, 118, 119, 127, 128, 129, 130, 150, 168, 172, 174, 258, 264, 271, 319, 382, 383, 389, 492, 493, 500, 501, 514, 541, 571, 572, 576, 631, 632, 633, 634, 645, 646, 647, 648, 649, 663, 693, 702, 703, 704, 705, 739, 746, 747, 748
- KIPLING Rudyard, *Simple Conte des collines*, 164, 591
- L**
- L'Ange bleu* (STERNBERG Joseph von), 386
L'Armée des ombres (MELVILLE Jean-Pierre), 33, 236, 388, 432, 587, 588, 600
La Bataille du rail (CLÉMENT René), 202, 392
LA BRUYÈRE Jean de, *Les Caractères*, 669
La Passante du Sans-Souci (ROUFFIO Jacques), 33
LANGLOIS Charles-Victor et SEIGNOBOS Charles,
Introduction aux études historiques, 12
LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction*, 8, 78

- Le Chagrin et la Pitié* (OPHÜLS Marcel), 63
Le Corbeau (CLOUZOT Henri), 222
 LEIRIS Michel, *Journal (1922-1989)*, 48
 LEROUX Gaston, *Le Parfum de la dame en noir*, 23
Les Enfants du paradis (CARNÉ Marcel), 312
Les Sentiers de la gloire (KUBRICK Stanley), 229
 LEVI Primo, *Si c'est un homme*, 29, 51, 53, 56, 253
 LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologies*, 179
 LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, 8
- M**
- MAC ORLAN Pierre
Images sur la Tamise, 128
La Bandera, 128
La Vénus internationale, 128
Le bataillon de la mauvaise chance, 128
Le Camp Domineau, 128
Le mystère de la malle n° 1, 128
Le Tueur n° 2, 128
Légionnaires, 128
Les pirates de l'avenue du rhum, 128
Quartier réservé, 128
- MALAPARTE Curzio, *La Peau*, 299, 300
- MALRAUX André
Antimémoires, 43, 44, 45, 57, 58, 62, 64, 71, 76, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 116, 117, 118, 119, 125, 150, 157, 158, 159, 160, 185, 188, 197, 203, 207, 220, 225, 229, 231, 234, 247, 248, 250, 255, 256, 272, 280, 281, 282, 283, 284, 295, 299, 317, 326, 340, 341, 342, 344, 380, 387, 393, 401, 415, 440, 441, 443, 447, 448, 449, 471, 478, 488, 510, 516, 528, 568, 569, 577, 578, 579, 580, 614, 638, 639, 640, 654, 655, 656, 657, 658, 663, 681, 682, 685, 686, 690, 693, 702, 710, 711, 712, 714, 717, 740, 742, 743, 744
Écrit pour une idole à trompe, 510
Espoir-Sierra de Teruel, 42, 45, 81, 166, 231, 232, 261, 262, 268, 327, 432, 476, 692, 696, 710
Hôtes de passage, 663, 693, 711, 741
La Condition humaine, 32, 44, 77, 82, 243, 377, 379, 381, 448, 516, 685, 711, 726, 755
La Lutte avec l'ange, 118, 698, 740, 744
La Tentation de l'Occident, 30, 76, 711
La Tête d'obsidienne, 556, 663, 693, 711
La Voie royale, 31, 76, 82, 381, 590, 711
Lazare, 43, 45, 58, 62, 76, 81, 82, 87, 88, 102, 116, 117, 119, 125, 207, 269, 317, 343, 387, 393, 471, 472, 475, 492, 514, 515, 516, 517, 526, 527, 542, 614, 617, 618, 635, 636, 637, 639, 654, 655, 658, 663, 685, 693, 711, 740, 741, 742, 743, 744
Le Miroir des limbes, 38, 43, 44, 64, 76, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 92, 95, 119, 122, 181, 197, 229, 295, 341, 370, 380, 488, 577, 583, 613, 614, 615, 617, 618, 639, 640, 654, 657, 658, 663, 694, 710, 711, 712, 714, 717, 739, 740, 741, 742, 743
Le Règne du Malin, 82, 657, 702
Le Temps du mépris, 42, 45, 60, 63, 65, 82, 118, 125, 131, 132, 171, 175, 226, 228, 235, 241, 251, 272, 381, 490, 492, 577, 657, 685, 743
Le Triangle noir, 326
Les chênes qu'on abat..., 43, 44, 45, 58, 64, 95, 116, 117, 123, 126, 150, 152, 184, 185, 186, 189, 207, 269, 270, 281, 348, 357, 358, 359, 380, 387, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 409, 412, 413, 418, 419, 543, 576, 583, 614, 617, 618, 640, 663, 693, 711, 712, 713, 714, 715, 718, 719, 720, 740, 742, 743
Les Conquérants, 75, 235, 243, 755
Les Noyers de l'Altenburg, 38, 41, 42, 43, 45, 57, 58, 76, 82, 118, 138, 163, 176, 182, 203, 220, 236, 241, 381, 389, 423, 439, 475, 477, 482, 491, 492, 516, 517, 520, 555, 560, 578, 579, 654, 655, 656, 657, 658, 694, 697, 698, 699, 700, 711, 740, 743, 744
Les Voix du silence, 326, 555
Lettres choisies (1920-1976), 39
Lunes en papier, 510
Malraux face aux jeunes. Mai 68, avant, après, 39, 413
Oraisons funèbres, 43, 58, 62, 117, 120, 121, 122, 124, 135, 171, 187, 188, 193, 225, 231, 234, 272, 274, 280, 281, 282, 283, 325, 326, 368, 384, 385, 442, 444, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 637, 663, 693, 711, 712, 739, 740, 742, 743
Roi, je t'attends à Babylone..., 663
Royaume-Farfelu, 510
- MALRAUX Clara, *Le Bruit de nos pas*, 38
- MAUPASSANT Guy de
Fort comme la mort, 331
 préface de *Pierre et Jean*, 93
- MAURIAC François, *Le Cahier noir* (sous le pseudonyme de Forez), 481
- MERLE Robert
La mort est mon métier, 56
Week-end à Zuydcoote, 30, 134
- MICHELET Edmond, *Rue de la liberté*, 282
- MICHELET Jules
Histoire de France, 186, 241, 341, 343
La Sorcière, 22
- MICKIEWICZ Adam
Les Aïeux, 190
Livre des pèlerins polonais, 190
- MODIANO Patrick
Dora Bruder, 7, 29
La Place de l'étoile, 48
- MOLIÈRE, *Dom Juan*, 432
- MONTHERLANT Henry de
Il y a encore des paradis, 127
Carnets (années 1930 à 1944), 127
Un assassin est mon maître, 127
Va jouer avec cette poussière (Carnets 1958-1964), 127
- MUJAWAYO Esther et BELHADDAD Souâd,
SurVivantes, 29
- N**
- NAEGALEN René, *Les Suppliciés*, 56
- NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain*, 484
- NORA Pierre et LE GOFF Jacques, *Faire de l'histoire*, 15, 133
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, 16, 617, 618

O

OFFENSTADT Nicolas, *Le Chemin des Dames*, 21
 ORWELL George
1984, 16, 19, 26, 128, 172, 179, 231, 555, 558,
 584, 618, 750
Hommage à la Catalogne, 197

P

PASCAL Blaise, *Les Pensées*, 217
 PÉGUY Charles, *La mystique républicaine*, 344
 PEREC Georges
L.G. Une aventure des années soixante, 71
W ou le souvenir d'enfance, 29, 286
 PERRET Jacques, *Le Caporal épinglé*, 253
Poètes casqués, 526
 PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*,
 211, 361

Q

QUEFFÉLEC Henri
Journal d'un salaud, 199, 200, 456
La Culbute, 199, 200

R

RÉMY colonel (pseudonyme de RENAULT Gilbert),
Réseaux d'ombres, 101
 RICÉUR Paul
La mémoire, l'histoire, l'oubli, 19, 50
Temps et récit, 18, 19, 20
 ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, 93
 ROBLÈS Emmanuel
La Vallée du paradis, 262
Les Hauteurs de la ville, 263
Montserrat, 161
 ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, 53, 91,
 92
 ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, 172
 ROY Jules
La Vallée heureuse, 263
Trois prières pour des pilotes, 262

S

SAINT-EXUPÉRY Antoine de
Courrier Sud, 138, 139, 141
Le Petit Prince, 507, 582, 583
Pilote de guerre, 29, 190, 472, 473
Terre des hommes, 141, 507, 514
Vol de nuit, 139, 141
 SARTRE Jean-Paul
L'Âge de raison, 437
L'Être et le Néant, 220
La Mort dans l'âme, 437
La Nausée, 228

Le Sursis, 437

Les Chemins de la liberté, 216

Les Mouches, 220

Morts sans sépulture, 161

SCHUMANN Maurice, *La victoire et la nuit*, 101

SCOTT Walter, *Waverley*, 243

SEMPRÚN Jorge

L'Écriture ou la vie, 49, 71

Le Grand Voyage, 257

SIMON Claude, *La Route des Flandres*, 242

STEEL James, *Littératures de l'ombre*, 135, 192,

205, 262, 263, 265, 438, 474, 480

STEINER Jean-François, *Treblinka*, 99, 100, 522,
 523

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, 390

STYRON William, *Les Confessions de Nat Turner*,
 709

T

TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch, *Casse-noisette*, 591

TOLSTOÏ Léon, *Guerre et Paix*, 228, 556, 557

Types parisiens (DAUMIER Honoré), 343

V

VARGAS Fred, *Sous les vents de Neptune*, 565

VERCORS

La Bataille du silence, 482

Le Silence de la mer, 29, 262, 265, 446, 482

VERLAINE Paul, *Jadis et naguère*, 532

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, 16, 17

VIGNY Alfred de, préface de *Cinq-Mars*, 11

VILLEHARDOUIN Geoffroi de, *Histoire de la
 conquête de Constantinople*, 27

VIOLLIS Andrée, *Indochine S.O.S.*, 109, 167

VOLTAIRE

Histoire de Charles XII, 27

Histoire de la guerre de 1741, 27

Le siècle de Louis XIV, 27

Précis du siècle de Louis XV, 27

W

WERTH Léon

33 jours, 209, 332

Clavel soldat, 56, 57

WIESEL Elie, *La Nuit*, 56

WINOCK Michel, *Le siècle des intellectuels*, 212,
 215, 218

Y

YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, 242

Z

ZOLA Émile, *Les Rougon-Macquart*, 243, 739

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

ABÉLARD Pierre, 844
ABETZ Otto, 524
ABRAHAM Pierre, 42
ABRAHAM-KREMER Bruno, 46
ADORNO Theodor, 654
AGULHON Maurice, 31
AJAR Émile, 40, 44, 45, 46, 47, 95, 97, 111,
290, 444, 446, 675, 676, 677, 759, 780, 781
ALAUX Marc, 44
ALBERICH Ferran, 318
ALEXIEVITCH Svetlana, 10
ALFARO SIQUEIROS David, 658
ALLEG Henri, 71
ALTHUSSER Louis, 16
AMARA Emmanuel, 86, 87, 88, 89
AMBRIÈRE Francis, 307
AMROUCHE Jean, 319
ANHEIM Étienne, 11, 27
ANISSIMOV Myriam, 38, 39, 47, 78, 95, 96, 112,
169, 324, 354, 355, 357, 358, 518, 704, 714,
735, 861, 864, 866, 867
ANJOT Maurice, 730
ANTELME Robert, 66, 70, 89, 90, 91
ARAGON Louis, 117, 118, 120, 249, 259, 262,
263, 285, 627, 822
ARENDETT Hannah, 292, 586
ARIÈS Philippe, 18
ARISTOTE, 12, 21, 116, 117, 388
ARLETTY, 378
ARNAUD Georges, 271
ARON Raymond, 258, 267, 269, 292, 496, 866
ASHER Serge (dit Ravanel ou Laigle), 674, 675
ASTIER DE LA VIGERIE Emmanuel d', 80, 333,
439
AUB Max, 317
AUBARÈDE Gabriel d', 158, 440
AUBIGNÉ Agrippa d', 264
AUBRAC Lucie, 439, 466, 563, 574, 674
AUBRAC Raymond, 674
AUDET René, 117
AUDI Paul, 45, 46, 95, 447, 473, 694, 762, 785
AUTRAND Michel, 157, 296
AZÉMA Jean-Pierre, 32
AZOUVI François, 343

B

BACH Jean-Sébastien, 301, 618
BALDWIN James, 837, 838
BALZAC Honoré de, 31, 209, 296, 660
BANVILLE Théodore de, 445
BARBERON Bernard, 739
BARBIE Klaus, 68, 533
BARBIER Éric, 46
BARBUSSE Henri, 36, 70
BARDÈCHE Maurice, 123
BARRÈS Maurice, 263
BARTHES Roland, 24, 117, 130, 131, 218, 220,
261

BATAILLE Georges, 261, 292
BAUDE Jeanne-Marie, 267
BAUDELAIRE Charles, 27, 259, 403, 411, 413,
415
BAUELLE Yves, 130, 378
BAUDORRE Philippe, 157
BAYLE Pierre, 13
BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de, 42, 297
BEAUVOIR Simone de, 36, 193, 262, 525, 535,
540, 568, 569, 576
BECKETT Samuel, 4, 42
BEDOUEL Fabien, 89
BEETHOVEN Ludwig van, 277
BÉGUIN Didier, 746
BELHADDAD Souâd, 36
BELLOS David, 95, 169, 253, 299, 323, 324,
325, 356, 442, 699, 704, 817, 827, 860, 865
BENNASSAR Bartolomé, 179, 309, 310, 315
BENSOUSSAN Georges, 357
BENVENISTE Émile, 312, 372
BÉRAUD Henri, 51, 52, 138, 167
BERGAMÍN José, 123, 130, 438, 454, 657
BERL Emmanuel, 866
BERNANOS Georges, 157, 264, 395, 396
BERNARD Claudie, 9, 294, 296, 297, 309, 881
BERNHARDT Sarah, 406
BERNIER Jean, 72
BERSANI Jacques, 42
BERSTEIN Serge, 156, 272, 431, 472, 473, 481,
482, 483, 484, 487, 488, 490, 495, 497, 498,
500, 501
BERTAGNA Louis, 327
BERTHIER Patrick, 100
BERTRAND DORLÉAC Laurence, 265
BERTRAND Lucie, 312
BEUCLER André, 172
BIDAULT Georges, 332, 370
BIGEARD Marcel, 279
BIMONT Robert, 518, 739
BINET Laurent, 10, 92
BINGEN Jacques, 80
BISMARCK Otto von, 844
BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, 42
BLANCH Lesley, 39
BLOCH Jean-Richard, 822
BLOCH Marc, 17, 29, 63, 85, 165, 167, 560, 568
BLUM Léon, 34, 270
BODARD Lucien, 188
BODINGTON Richard, 439
BOHNEKAMP Dorothea, 124
BOILEAU Nicolas, 116, 117
BOISEN Jørn, 45
BOMPIANI Valentino, 42
BONA Dominique, 323
BONAPARTE Napoléon, 14, 33, 219, 231, 281,
294, 308, 406, 407, 408, 489, 841, 844, 862
BONDY François, 95, 96, 654, 677
BONNAUD-LAMOTTE Danielle, 267

BONNET Jean-Claude, 732
 BORY Jean-Louis, 36, 525, 535, 540
 BOSCO Henri, 319
 BOSSUET Jacques-Bénigne, 13, 727
 BOTELLA André, 438
 BOUHARENC Myriam, 43, 98, 100, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 140, 141, 157, 158, 159,
 160, 184, 185, 188, 189, 190, 748
 BOUCHERON Patrick, 310
 BOJU Emmanuel, 91, 92, 93, 262, 779
 BOULAY Béranger, 12, 166
 BOUQUILLARD Henry, 739, 742
 BOURGEOIS François, 437
 BOURGOIN Pierre-Louis, 80, 250, 438, 512, 672,
 735
 BOURIN André, 46
 BOWMAN Frank Paul, 231
 BRADFER Marc, 439
 BRAGANÇA Manuel, 525, 535, 540
 BRANDT Rudolf, 534, 535, 542, 544
 BRAQUE Georges, 728
 BRASILLACH Robert, 123
 BRAUDEL Fernand, 18, 25, 33, 381, 382, 386
 BRAUN Eva, 539
 BREDEL Willy, 80, 331
 BRENOT Philippe, 780, 781
 BRIAND Aristide, 270
 BRUNEL Patrick, 42
 BRUNEL Pierre, 42, 220
 BRUNET-DEBAINES Marie, 44
 BUCKLEY Irena, 45
 BUDÉ Guillaume, 13
 BUÑUEL Luis, 38, 41, 383
 BURGESS Guy, 764
 BURGUIÈRE André, 32, 165
C
 CAILLOIS Roger, 172
 CAMILLY Jérôme, 47
 CAMUS Albert, 50, 84, 133, 221, 257, 261, 264,
 265, 267, 269, 278, 291, 292, 319, 354, 529,
 576, 578, 594, 667
 CAPA Robert, 129, 131, 179, 440, 515, 822
 CAPRA Frank, 703, 704
 CARBONELL Charles-Olivier, 11, 15, 18, 118
 CARBUCCIA Horace de, 270, 705
 CARDUNER Jean, 48, 202
 CARNÉ Marcel, 378
 CARNOT Sadi, 414, 415, 840
 CARRETIER Pierre, 437
 CARROLL Lewis, 645
 CASSIN René, 573, 574
 CASTELAIN Noël, 565, 738, 746
 CASTELNAU Michel de, 13
 CATONNÉ Jean-Marie, 97, 268, 327, 594, 595,
 606, 608, 609, 610
 CAVAILLÈS Jean, 333, 439, 697, 698
 CAVE BROWN Anthony, 250, 512
 CAYROL Jean, 70, 71, 89
 CAZENAVE Michel, 49, 405
 CELAN Paul, 78
 CÉLINE Louis-Ferdinand, 215, 662
 CENDRARS Blaise, 188
 CERCAS Javier, 10
 CERTEAU Michel de, 20, 22, 23, 24, 25, 59, 161,
 218, 254
 CÉSAR Jules, 12, 219, 293
 CHALLE Maurice, 389
 CHAPLIN Charlie, 448
 CHAR René, 245, 271, 380, 630
 CHARLES Michel, 788
 CHARLES VIII, 33
 CHARLIER Marie-Astrid, 43, 705
 CHARLOT Edmond, 319, 320, 826, 827
 CHARTIER Roger, 24
 CHATEAUBRIAND François-René, 34, 399, 875
 CHAUVIER Éric, 9
 CHEMIN Ariane, 47
 CHÉROUX Clément, 163
 CHIAPPE Jean, 328
 CHILDERS Erskine, 399
 CHRISTIE Agatha, 788
 CHURCHILL Winston, 122, 126, 226, 325, 429,
 443, 456, 481
 CICÉRON, 12
 CINCINNATUS, 485
 CLAUDEL Paul, 44, 240, 272
 CLEMENCEAU Georges, 231
 CLÉMENT René, 246, 470
 CLEMENTE OROZCO José, 658
 CLOUZOT Henri, 270
 CLOVIS, 225
 COCHET Stéphanie, 48
 COCTEAU Jean, 38, 865
 COINTET Michèle et Jean-Paul, 38
 COLCANAP Robert, 745
 COLERIDGE Samuel Taylor, 117
 COLETTE, 748
 COLLOMB Michel, 134, 137
 COMMYNES Philippe de, 33
 COMPAGNON Antoine, 42
 COMPANYYS Lluís, 456
 CONAN Éric, 79, 343
 CONRAD Joseph, 51, 700, 701
 CONSTANT Alphonse-Louis, 593
 COOPER Gary, 704, 705
 CORBIÈRE Tristan, 449
 CORBIN Alain, 19
 CORDIER Daniel, 332
 CORNAND Suzanne, 267
 CORNEILLE Pierre, 317
 CORNIGLION-MOLINIER Édouard, 395
 CORTA Henry, 169, 193, 203, 250, 251, 438,
 512
 COSTENTIN Catherine, 475
 COTY René, 488
 COURCEL Geoffroy de, 119
 COURRIÈRE Yves, 38, 55, 81, 84, 86, 138, 167,
 169, 186, 245, 270, 271, 280, 320, 321, 437,
 439, 550, 683, 850
 COUTY Daniel, 42, 297
 CRÉMIEUX Benjamin, 70, 157
 CRÉPU Michel, 50
 CROIZAT Ambroise, 499
 CROUZET Bernard, 565
 CUJAS Jacques, 13
 CURATOLO Bruno, 573

CURTIS Jean-Louis, 36, 244, 320, 364, 525, 535, 540
CURTIUS Ernst, 15
D
DAENINCKX Didier, 636
DALADIER Édouard, 34
DALI Salvador, 42
DALIGOT Maurice, 738
DAMIENS Robert-François, 806, 807
DANIEL Jean, 761
DANIEL Yvan, 43, 681, 825, 826
DARNAND Joseph, 242, 243
DARQUIER DE PELLEPOIX Louis, 123, 402
DAUDET Léon, 270, 296
DAUMIER Honoré, 412, 413, 415
DAYAN-ROSENMAN Anny, 44, 665
DEBRÉ Michel, 495
DECOUR Georges, 731
DECOUT Maxime, 46, 47, 96, 290, 676, 694
DEFOE Daniel, 84
DEGLIAME Marcel (dit Fouché ou Raguse), 674
DELAGE Agnès, 10
DELAPRÉE Louis, 100, 101, 181, 182
DELATTRE Simon, 46
DELBECQUE Léon, 487
DELPLA François, 86
DELPORTE Christian, 38
DELPUECH Philippe, 437
DELUCHE Joëlle, 43, 135, 157, 188
DÉMOSTHÈNE, 727
DENE MOREL Edmund, 441
DENIS Benoît, 259, 260, 262, 264, 285
DÉPLANTE Henri, 438
DERRIDA Jacques, 64, 377
DÉRUELLE Aude, 294, 312
DESCHAMPS Charles, 437, 438, 604
DÉSÉRABLE François-Henri, 47
DESMARAIS Benoît, 444
DESNÉ Roland, 42
DETUE Frédéric, 4, 71, 75, 91, 353
DEWERPE Alain, 26
DICKENS Charles, 660, 699, 700
DIETRICH Marlene, 463, 609
DIMITROV Grigor, 266
DOBRZAŃSKI Henryk (dit major Hubal), 442, 443
DOMENGET Jean-François, 157, 158
DORGELÈS Roland, 36, 70, 157
DORNIOT Jacques, 242, 524
DORNIER Carole, 66
DOS PASSOS John, 288, 289
DOSSE François, 17, 20, 35, 422, 429
DOSTOÏEVSKI Fiodor, 157, 844
DOUDET Sophie, 50
DRIEU LA ROCHELLE Pierre, 263, 686
DRUON Maurice, 41, 55, 320, 682, 683
DUBY Georges, 19, 30, 165
DUCHAMP Marcel, 662
DULAC André, 487, 489
DULONG Renaud, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 75, 76
DUMAS Alexandre, 703
DUPÉRIER Bernard, 743
DURÁN Gustavo, 438, 671, 672
DURAND Pierre, 294, 295, 305, 306, 313, 351, 352, 455
DURAND-LE GUERN Isabelle, 294, 295, 305, 306, 313, 455
DURKHEIM Émile, 16, 17
E
EHRENBURG Ilya, 438
EICHMANN Adolf, 55, 68, 82, 290, 338, 339, 340, 343, 345, 347, 586, 720, 770, 772, 773, 805, 837
EISENHOWER Dwight, 74, 342, 455
ELIADE Mircea, 218, 219
ÉLUARD Paul, 262, 636
ENGELS Friedrich, 16
ERNAUX Annie, 330
ESCHOLIER Raymond, 72
EZANO Yves-Paul, 743
F
FAIZANT Jacques, 327
FANTINI Florence, 89
FAULKNER William, 288
FAURISSON Robert, 24, 123, 402
FAYE Emmanuel, 376, 377
FAYE Jean-Pierre, 377
FAYOLLE François (dit Émile), 4, 743, 746
FEBVRE Lucien, 17, 165
FERREIRA DE OLIVEIRA Renaud, 188
FERRIER-CAVERIVIÈRE Nicole, 220, 225
FIOR Manuele, 46
FLANDIN Pierre-Étienne, 507
FLAUBERT Gustave, 31, 211, 259, 260, 325, 693, 694, 698
FLEURY Jean, 93, 313, 405, 422, 423, 428, 469, 505, 523, 540, 597, 631, 632, 633, 734
FLOREY Sonya, 262
FOCCART Jacques, 484
FONTANILLE Jacques, 135
FOUCHET Max-Pol, 319
FOURCADE Marie-Madeleine, 80, 336, 466
FRANCE Anatole, 639, 640
FRANCO Francisco, 54, 151, 249, 283, 317, 318, 389, 390, 396, 397, 400, 454, 524, 531, 548
FRÉDÉRIC I^{er} de Hohenstaufen (dit Frédéric Barberousse), 422, 423, 424
FREISS Stéphane, 46
FRENAY Henri, 127
FRIANG Brigitte, 90, 266, 331, 343, 344, 345, 532
FRIEDLÄNDER Saul, 35
FURET François, 35
FUSTEL DE COULANGES Numa Denis, 16
G
GABČÍK Jozef, 92
GADOFFRE Gilbert, 389
GAILLARD Félix, 485, 486
GAINSBURG Charlotte, 46
GALANTE Pierre, 317
GAMBETTA Léon, 419
GANDHI Mohandas Karamchand, 181, 429, 703
GANIER-RAYMOND Philippe, 402
GANNIER Odile, 47
GARRAN Gabriel, 46
GARY Romain, 1, 7, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46,

47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
 60, 61, 62, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 90, 91,
 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 105, 111, 112,
 113, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 123, 124,
 125, 126, 127, 128, 129, 133, 143, 144, 146,
 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160,
 161, 162, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 172,
 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 185, 195,
 196, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206,
 208, 209, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229,
 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 242, 243,
 244, 245, 246, 251, 252, 253, 254, 256, 257,
 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272,
 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282,
 283, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
 295, 297, 298, 299, 300, 301, 306, 307, 308,
 309, 312, 313, 315, 316, 323, 324, 325, 326,
 327, 330, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352,
 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361,
 362, 363, 364, 365, 366, 367, 373, 374, 375,
 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 387,
 388, 389, 390, 394, 401, 402, 404, 405, 406,
 407, 408, 409, 417, 418, 419, 421, 422, 423,
 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
 434, 435, 436, 440, 441, 442, 443, 445, 446,
 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 456,
 457, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 469, 471,
 472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481,
 482, 483, 484, 485, 490, 493, 494, 495, 496,
 498, 499, 500, 502, 504, 505, 506, 507, 508,
 509, 510, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519,
 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528,
 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537,
 538, 540, 541, 545, 546, 547, 548, 549, 550,
 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559,
 562, 563, 564, 565, 566, 567, 569, 570, 571,
 574, 575, 576, 577, 578, 579, 583, 584, 585,
 586, 589, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597,
 598, 599, 603, 606, 607, 608, 609, 610, 611,
 612, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624,
 625, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637,
 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 649, 650,
 651, 652, 653, 654, 655, 659, 660, 661, 662,
 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 673,
 674, 675, 676, 677, 688, 689, 691, 692, 693,
 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702,
 703, 704, 705, 708, 712, 713, 714, 715, 716,
 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725,
 726, 727, 733, 734, 735, 737, 738, 739, 740,
 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 759,
 760, 761, 762, 763, 764, 765, 774, 775, 780,
 781, 782, 783, 784, 785, 787, 788, 789, 793,
 794, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 815,
 816, 817, 818, 827, 828, 829, 833, 834, 835,
 836, 837, 838, 847, 857, 858, 859, 860, 861,
 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870,
 871, 872, 882, 884, 885, 887, 888, 889, 890,
 891
 GAUCHET Marcel, 448
 GAULLE Charles de, 37, 39, 40, 41, 49, 56, 58,
 74, 78, 79, 81, 110, 112, 114, 119, 120, 143,
 144, 145, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156,
 168, 169, 181, 194, 213, 218, 220, 221, 224,
 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 236, 241,
 242, 245, 246, 265, 266, 267, 269, 270, 271,
 272, 273, 274, 275, 279, 285, 293, 312, 319,
 326, 327, 328, 329, 341, 342, 344, 359, 360,
 361, 363, 369, 389, 390, 396, 406, 408, 417,
 418, 419, 421, 429, 430, 431, 432, 436, 443,
 447, 451, 453, 455, 456, 471, 472, 473, 474,
 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483,
 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492,
 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501,
 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510,
 511, 513, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 521,
 522, 523, 529, 563, 629, 635, 637, 639, 646,
 691, 692, 693, 698, 724, 727, 728, 732, 733,
 745, 785, 841, 842, 843, 845, 846, 847, 848,
 849, 857, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866,
 871, 890
 GAULLE-ANTHONIOZ Geneviève de, 341
 GAUTIER Jean-Jacques, 320
 GAUTIER Théophile, 328, 692
 GEFFRAY Marie, 235, 236
 GENETTE Gérard, 29, 51, 52, 145, 146, 148, 788,
 818, 872, 875, 876, 877
 GENEVOIX Maurice, 65
 GENGEMBRE Gérard, 294, 296, 297, 310
 GÉNOT Pascal, 43
 GEORGE François, 439
 GEORGE V, 187
 GERSHWIN George, 387
 GIDE André, 38, 172, 259, 264, 319, 668, 669,
 887
 GIGNOUX Anne-Claire, 99
 GILIOLI Émile, 392, 730
 GINZBURG Carlo, 24
 GIONO Jean, 157
 GIOTTO, 660, 664
 GODARD Henri, 50, 104, 184, 508, 609, 779
 GODED Manuel, 122, 123, 126, 161, 179, 553,
 554
 GOEBBELS Joseph, 375, 376, 524, 538, 560,
 781, 783, 784
 GOETHE Johann Wolfgang von, 205, 376
 GOGOL Nicolas, 694, 695, 698
 GOLDMANN Lucien, 444
 GOMBAULT Charles, 80, 280
 GOMULKA Wladyslaw, 431
 GONCOURT Edmond et Jules de, 9, 260
 GÖRING Hermann, 378, 524, 538, 539, 781, 783,
 784
 GORSE Georges, 272, 475
 GOSSEC François-Joseph, 230
 GOUVIN Georges (dit Goumenc), 565
 GOYA Francisco de, 416, 417, 656, 658, 661,
 663, 753
 GRACQ Julien, 261
 GRAMSCI Antonio, 16
 GRECARD Fabrice, 300
 GRENIER Jean, 319
 GRENOUILLET Corinne, 262
 GRIFFITH Arthur, 136
 GRUDET Fernande (dite Madame Claude), 127
 GRYNBERG Anne, 332

GUEDJ Maurice (dit Max), 746
 GUÉHENNO Jean, 529, 556, 638
 GUÉRIN Jeanyves, 1, 4, 84, 178, 179, 181, 240, 262, 264, 265, 281, 444
 GUICHARD Olivier, 487
 GUILLAUME II, 538, 781, 784
 GUILLOU Emmanuelle, 42
 GUILLOUX Louis, 45, 100, 269, 274
 GUIZOT François, 14, 15, 34
 GUYARD Marius-François, 81, 97, 103, 104, 109, 110, 119, 343, 411, 565, 824, 847
 GUYNEMER Georges, 157
H
 HAENEL Yannick, 10, 92
 HAGEN Herbert, 402
 HAMEL Yan, 460, 461, 525, 534
 HAMON Philippe, 42
 HANGOUËT Jean-François, 45, 46, 95, 440, 694, 695, 696, 697, 762, 781, 865, 867, 868
 HANREZ Marc, 204
 HANSON Victor, 26
 HARISMENDY Patrick, 170, 512
 HARTOG François, 422
 HASTINGS Max, 302, 303
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 291, 292, 375
 HEIDEGGER Martin, 375, 376, 377
 HEIFETZ Jascha, 387
 HEINICH Nathalie, 26
 HEINRICHSOHN Ernst, 402
 HEMINGWAY Ernest, 51, 239, 240, 288, 309, 570, 571, 574, 702
 HENRI I^{er} de Germanie (dit l'Oïseleur), 422, 423, 424
 HENRI II, 409, 414
 HÉRODOTE, 11, 12, 25, 32, 34, 82, 145, 422
 HERRIOT Édouard, 270
 HETTER DE BOISLAMBERT Claude, 80
 HEURÉ Gilles, 43, 51, 270
 HEYDRICH Reinhard, 10, 92, 106, 203, 207, 367, 372, 543, 544
 HILBERG Raul, 339, 347, 348
 HIMMLER Heinrich, 55, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 106, 107, 108, 118, 119, 154, 155, 206, 207, 216, 231, 287, 298, 334, 337, 338, 359, 362, 371, 422, 423, 424, 461, 532, 534, 535, 542, 543, 553, 558, 559, 560, 561, 562, 625, 626, 647, 648, 651, 769, 770, 772, 773, 799
 HINDENBURG Paul von, 194
 HIPPOCRATE, 27
 HIRLEMANN Jean, 740, 746
 HITLER Adolf, 79, 163, 171, 194, 217, 222, 249, 281, 300, 353, 360, 361, 363, 371, 390, 407, 408, 413, 422, 424, 425, 428, 521, 531, 534, 538, 539, 546, 553, 554, 555, 559, 560, 619, 624, 625, 626, 632, 651, 670, 769, 770, 772, 773, 781, 783, 784, 798, 799, 800, 801, 802, 843, 846
 HÖLDERLIN Friedrich, 376
 HOMÈRE, 30, 224, 650
 HOROWITZ Vladimir, 387
 HÖSS Rudolf, 372
 HOWLETT Sylvie, 50
 HUGO Victor, 14, 313, 314, 328, 406, 414, 415, 455, 519, 656, 657, 692, 705, 706, 707, 804, 840
 HUXLEY Aldous, 662
 HYVERNAUD Georges, 435
I
 IBÁRRURI Dolores, 466
 ISTRATI Panaït, 453, 454
J
 JABLONKA Ivan, 9, 10, 14, 15, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 52
 JARDIN Claudine, 96
 JASPERS Karl, 375
 JAURÈS Jean, 414, 415, 419, 492, 840
 JDANOV Andreï, 259
 JEANNE D'ARC, 227, 231, 293, 407, 417, 419, 728, 848
 JEANNELLE Jean-Louis, 1, 4, 50, 52, 97, 109, 111, 456, 609, 627, 778, 779, 780, 879
 JEANSON Francis, 271
 JEGO Joseph, 251
 JELENSKI Konstanty Andrzej, 357, 660
 JOINVILLE Jean de, 33, 317
 JOUHAUD Edmond, 389
 JOUTARD Philippe, 224
 JOUVET Louis, 46, 519
 JUDT Tony, 258, 261
 JULLIARD Jacques, 261, 264, 265, 498
 JULLIARD René, 827
 JURESCO Corine, 46
K
 KACEW Arie-Leïb, 354, 355
 KACEW Mina, 611
 KACEW Roman (dit Romain Gary), 38, 112, 676, 704, 780
 KAEMPFER Jean, 262
 KALISKY Aurélie, 653, 654
 KALTENBRUNNER Ernst, 106, 154, 524, 542, 543, 648
 KANTOROWICZ Ernst, 29
 KARMASYN Gilles, 348
 KAUFFMANN Judith, 662
 KEEGAN John, 26
 KEITEL Wilhelm, 524
 KENNEDY John Fitzgerald, 429, 506
 KENNEDY Robert, 506
 KENYATTA Jomo, 281, 455
 KERSHAW Angela, 825, 826
 KERSTEN Arno, 86, 87, 88
 KERSTEN Félix, 55, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 105, 106, 107, 108, 114, 118, 119, 121, 151, 152, 154, 155, 203, 206, 207, 231, 233, 286, 287, 298, 306, 334, 337, 338, 358, 359, 362, 367, 370, 371, 372, 422, 423, 424, 461, 462, 468, 532, 534, 535, 542, 543, 544, 553, 558, 559, 560, 561, 562, 625, 626, 647, 648, 769, 770, 772, 773, 799, 800
 KESSEL Georges, 84
 KESSEL Joseph, 1, 7, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 127, 128, 129, 131,

133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152,
 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162,
 163, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
 174, 175, 176, 177, 178, 184, 185, 186, 187,
 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197,
 199, 200, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 209,
 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 220, 221,
 222, 223, 224, 227, 229, 230, 231, 232, 236,
 237, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 264,
 265, 266, 270, 271, 275, 277, 278, 279, 280,
 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292,
 293, 295, 296, 297, 298, 301, 303, 306, 307,
 310, 311, 312, 314, 316, 318, 319, 320, 321,
 322, 323, 325, 330, 331, 332, 333, 334, 335,
 336, 337, 338, 339, 340, 345, 346, 347, 351,
 352, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 367, 370,
 371, 372, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386,
 388, 389, 390, 391, 394, 395, 397, 398, 399,
 401, 404, 409, 415, 416, 417, 420, 421, 422,
 423, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438,
 439, 443, 444, 453, 454, 455, 456, 457, 458,
 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 468,
 469, 470, 471, 472, 507, 511, 512, 513, 518,
 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529,
 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 542,
 543, 544, 545, 546, 547, 548, 550, 552, 553,
 555, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 567, 568,
 569, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578,
 579, 580, 581, 582, 583, 584, 589, 590, 591,
 594, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605,
 606, 607, 611, 612, 613, 614, 615, 618, 620,
 621, 625, 629, 630, 636, 637, 644, 646, 647,
 648, 649, 655, 656, 657, 666, 667, 668, 669,
 670, 671, 672, 675, 677, 678, 679, 680, 681,
 682, 683, 685, 688, 689, 690, 691, 692, 693,
 697, 698, 700, 705, 706, 707, 708, 709, 710,
 711, 712, 713, 726, 727, 733, 735, 736, 737,
 747, 748, 749, 750, 751, 752, 754, 765, 766,
 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775,
 780, 784, 785, 787, 788, 789, 790, 792, 793,
 794, 795, 797, 798, 799, 800, 802, 811, 812,
 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 825, 826,
 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 847, 850,
 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 871, 872,
 873, 875, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885,
 887, 888, 889, 890, 891
 KIESINGER Kurt Georg, 124, 217
 KIPLING Rudyard, 51, 703
 KLARSFELD Beate, 124, 402
 KLARSFELD Serge, 402
 KOCH Erich, 299, 300, 541, 542, 858
 KOCH Ilse, 351, 540, 541
 KOJÈVE Alexandre, 291, 292
 KOLTSOV Mikhaïl, 438
 KREMER Nathalie, 148
 KRULIC Brigitte, 296, 297, 298, 309
 KUBIŠ Jan, 92
 KUBRICK Stanley, 280
L
 LA BRUYÈRE Jean de, 792
 LA FONTAINE Jean de, 792
 LA LOYÈRE Arlette de, 487
 LA POYPE Roland de, 743
 LA ROCQUE François de, 279
 LABARTHE André, 825
 LABOUCHÈRE François de, 743, 746
 LABOURET Denis, 1, 42, 697, 868
 LACAN Jacques, 292
 LACASSIN Francis, 340
 LACOSTE Charlotte, 4, 69, 70, 71, 75, 91, 353
 LACOUTURE Jean, 35, 48, 96, 194, 479, 483,
 484, 486, 487, 488, 489, 497, 686, 687
 LAFFONT Robert, 9, 29, 42, 337, 343, 461, 485
 LAFORGUE Jules, 449
 LAGADEC Yann, 512
 LAGARDE André, 42
 LAHARIE Claude, 397
 LALOU René, 42
 LANGLOIS Charles-Victor, 15
 LANGLOIS Walter, 96, 204, 820, 821, 824
 LANUSSE Louis, 745
 LANZMANN Claude, 125
 LARAT Fabrice, 45, 323, 325, 442
 LARRAT Jean-Claude, 178, 693
 LATTÈS Jean-Claude, 74
 LAUDIN Gérard, 295
 LAUTERWEIN Andréa, 653
 LAVISSE Ernest, 16
 LAVOCAT Françoise, 10, 98
 LE CALVEZ Georges, 743, 745
 LE CORBUSIER, 728
 LE GALL Erwan, 170, 512
 LE GOFF Jacques, 11, 15, 18, 19, 21, 35, 67, 73,
 165, 404, 726
 LE GRECO, 416, 616, 657, 658
 LE HYARIC Roger, 250
 LE ROY LADURIE Emmanuel, 18
 LE TROQUER André, 488
 LEBLON Jean, 296
 LECARME Jacques, 111, 779
 LECHERBONNIER Bernard, 42
 LECLERC DE HAUTECLOCQUE Philippe, 178,
 202, 437, 522, 587, 589, 606, 840, 876
 LEDUC Claudine, 32
 LEFEBVRE Michel, 43, 78
 LEFRANC Pierre, 225
 LEGAVRE Jean-Baptiste, 100
 LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, 333
 LEIRIS Michel, 62
 LEJEUNE Philippe, 112, 115
 LEMAÎTRE Henri, 42, 378
 LÉNINE Vladimir Ilitch, 841
 LEROUX Gaston, 29
 LETER Michel, 342
 LETERRIER Sophie-Anne, 14, 15
 LEVI Primo, 36, 65, 67, 308
 LÉVI-STRAUSS Claude, 17, 18, 219, 236
 LÉVI-VALENSI Jacqueline, 84
 LÉVY Claude, 337
 LÉVY-BRUHL Lucien, 165
 LEWIN Herbert, 123
 LICHNEROWICZ André, 389
 LILTI Antoine, 11, 27
 LINKÈS Serge, 55, 301, 438, 683

LISCHKA Kurt, 402
 LISTER Enrique, 438
 LITTELL Jonathan, 10, 63
 LITVAK Anatole, 850
 LOEHR Joël, 102, 693
 LONDON Jack, 51
 LORAUX Nicole, 421, 423
 LOREN Sophia, 46
 LORMIER Dominique, 303
 LOUIS XI, 13, 33, 128, 409, 410, 414, 791
 LOUIS XII, 33, 128, 409, 410, 414, 791
 LOUIS XIV, 13
 LOUIS XV, 624, 807, 861
 LOUIS XVI, 624, 861
 LOUSTAU Pierre, 738
 LOUSTAUNAU-LACAU Georges, 336
 LOUVICHE Jean, 86, 87
 LOVAT Françoise (pseudonyme de Gary), 676
 LUCCHESI Yves, 673
 LUKÁCS Georg, 294, 295
 LY Mamadou Abdoulaye, 4, 617
M
 MABILLON Jean, 13
 MAC LEAN Donald, 764
 MAC ORLAN Pierre, 159
 MADALÉNAT Daniel, 297
 MAESTRALI Antonia, 48
 MAILER Norman, 184
 MALAPARTE Curzio, 51, 364
 MALAQUAIS Jean, 45, 269, 274
 MALGAT Gérard, 317
 MALLARMÉ Stéphane, 296, 403
 MALRAUX Alain, 50
 MALRAUX André, 1, 7, 37, 38, 39, 40, 41, 44,
 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
 60, 61, 62, 63, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
 81, 82, 83, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 100,
 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111,
 112, 113, 115, 118, 119, 120, 122, 123, 126,
 127, 128, 129, 130, 133, 135, 136, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154,
 155, 156, 157, 160, 161, 162, 164, 168, 171,
 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,
 185, 187, 191, 194, 195, 196, 197, 200, 202,
 204, 205, 209, 210, 214, 215, 216, 218, 220,
 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230,
 231, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243,
 244, 247, 248, 252, 254, 256, 257, 259, 264,
 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,
 274, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 285,
 286, 287, 288, 291, 292, 293, 295, 296, 297,
 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309,
 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 325,
 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 340,
 341, 342, 343, 344, 345, 346, 352, 358, 359,
 362, 363, 365, 367, 369, 370, 372, 373, 379,
 380, 381, 382, 383, 384, 386, 388, 389, 392,
 393, 395, 396, 400, 401, 403, 404, 405, 408,
 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 418,
 419, 421, 423, 429, 430, 431, 432, 433, 434,
 435, 436, 437, 441, 444, 445, 446, 447, 448,
 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457,
 458, 459, 461, 462, 464, 466, 467, 468, 470,
 471, 472, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481,
 482, 483, 484, 485, 490, 491, 492, 493, 494,
 495, 496, 498, 500, 501, 502, 503, 505, 507,
 508, 509, 513, 514, 515, 521, 523, 524, 525,
 526, 527, 528, 529, 531, 532, 533, 534, 536,
 537, 539, 540, 547, 548, 549, 550, 552, 553,
 554, 562, 563, 564, 565, 568, 569, 570, 571,
 572, 574, 576, 577, 578, 579, 584, 586, 587,
 588, 589, 592, 594, 599, 604, 605, 606, 609,
 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618,
 621, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 636, 637,
 644, 645, 646, 649, 655, 657, 658, 659, 660,
 661, 662, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671,
 672, 674, 675, 683, 684, 685, 686, 687, 688,
 689, 691, 692, 693, 694, 696, 698, 701, 708,
 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 737,
 747, 748, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759,
 762, 763, 765, 774, 775, 776, 777, 778, 779,
 780, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 795, 796,
 802, 805, 806, 807, 809, 810, 811, 815, 816,
 817, 818, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826,
 828, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845,
 846, 847, 848, 849, 857, 871, 872, 873, 874,
 875, 876, 877, 878, 879, 884, 885, 887, 888,
 889, 890, 891
 MALRAUX Clara, 48, 279
 MALRAUX Roland, 809
 MANDEL Georges, 507
 MANDROU Robert, 165
 MANN Heinrich, 463
 MARCOT François, 573
 MARÉCHAL Raymond, 81, 437, 675
 MARIDOR Jean, 746
 MARIENNE Pierre, 438
 MARION Denis, 317
 MARKHAM BEACH John (pseudonyme de Gary),
 676
 MARQUIS Jean, 738
 MARTIN DU GARD Roger, 266
 MARX Harpo, 519, 520
 MARX Karl, 16, 477, 694, 698, 848
 MASS Edgar, 295
 MATHON Hélène, 46
 MATVEEV Michel, 288
 MAUPASSANT Guy de, 116, 117, 398, 399
 MAURIAC Claude, 48, 215
 MAURIAC François, 576
 MAURRAS Charles, 264, 270, 477, 502
 MCCARTHY Joseph, 764
 MEIZOZ Jérôme, 262
 MELTCHARSKI Alexis, 565
 MELVILLE Jean-Pierre, 41, 288, 465, 518, 697,
 698, 713
 MENDÈS-FRANCE Pierre, 479, 489
 MENUHIN Yehudi, 387
 MERCIER Andrée, 117
 MERLE Robert, 36, 70, 167
 MERLEAU-PONTY Maurice, 292
 MERMOZ Jean, 105, 174, 279, 444
 MICHARD Laurent, 42
 MICHEL Christian, 388, 389, 394
 MICHELET Edmond, 90, 279, 331, 343, 344,
 345, 532

MICHELET Jules, 14, 15, 16, 28, 29, 35, 226,
 227, 293, 409, 410, 413, 415, 841, 842
 MICKIEWICZ Adam, 233
 MILHAUD Darius, 838
 MILLAN ASTRAY José, 129
 MIRARCHI Valérie, 47
 MISSIKA Dominique, 44
 MITTERAND Henri, 42
 MITTERRAND François, 490, 491, 492
 MOATTI Christiane, 49, 437
 MODIANO Patrick, 9, 10, 36, 62
 MOLA Emilio, 128, 524, 528
 MOLIÈRE, 519
 MOLINO Jean, 294, 309
 MOLLET Guy, 496
 MOLTKE Helmuth von, 781, 783, 784, 844, 845
 MOMMSEN Theodor, 15
 MONNERVILLE Gaston, 488
 MONOD Gabriel, 15
 MONTAIGNE Michel de, 45, 418, 452
 MONTFORT Simon de, 407, 408, 624
 MONTHERLANT Henry de, 157, 158
 MORAUD Yves, 475
 MOREL André, 441
 MOREL René, 441
 MOREL Théodose (dit Tom), 457
 MOREL-DEVILLE François, 441
 MOSCARDO José, 535
 MOSSUZ-LAVAU Janine, 48, 96
 MOUCHOTTE René, 738, 741, 742, 743, 746
 MOULIN Jean, 41, 56, 57, 74, 103, 144, 149,
 152, 197, 221, 228, 229, 230, 252, 275, 304,
 311, 332, 340, 341, 367, 370, 372, 373, 409,
 410, 411, 412, 413, 414, 419, 458, 459, 464,
 471, 475, 507, 525, 527, 528, 533, 629, 670,
 674, 687, 727, 728, 731, 732, 737, 758, 759,
 807, 809, 810, 839, 840, 841, 876
 MOURLAN Lou, 592, 593
 MOUTON Nicolas, 50
 MUJAWAYO Esther, 36
 MUNIER Roger, 389
 MURILLO Bartolomé, 308
 MUSSOLINI Benito, 281, 425, 531
N
 NATRELLA Laurent, 46
 NEHRU Jawaharlal, 119, 274, 429, 456, 841
 NEUWIRTH Lucien, 501
 NIEBUHR Barthold Georg, 29
 NIETZSCHE Friedrich, 291, 580
 NINEY Pierre, 46
 NIZAN Paul, 259, 262, 285
 NKURUMAH Kwame, 281
 NORA Pierre, 18, 19, 20, 165, 732, 733, 737
 NOTHOMB Paul, 81, 437
 NOUREEV Rudolf, 42
O
 OBERGÖKER Timo, 47
 ODAERT Olivier, 172
 OFFENSTADT Nicolas, 26
 OLIVIER Suzette, 372
 OPHÜLS Marcel, 80
 OPPENHEIMER Robert, 764
 ORWELL George, 31, 51, 240, 885
 ORY Pascal, 42, 258, 261
 OZOUF Mona, 28
 OZWALD Thierry, 850
P
 PAGANINI Niccolò, 452, 453
 PAGE Louis, 317
 PAGNAC Nathalie, 46
 PAILLARD Bernard, 32
 PALEWSKI Gaston, 39
 PAPON Maurice, 68, 82, 125
 PASCAL Blaise, 264
 PATTON George, 512
 PAUL Marcel, 352
 PAULHAN Jean, 70, 261
 PAULUS Friedrich von, 323
 PAVEL Thomas, 117
 PAVLOWITCH Paul, 677, 759
 PAYNE Robert, 672
 PÉGUY Charles, 414
 PENAUD Guy, 300, 303, 304, 305, 410
 PEREC Georges, 35, 91, 348
 PEREZ FARRAS Enrique, 140, 160, 190
 PERNA Patrice, 89
 PERÓN Juan, 431
 PERRAULT Gilles, 125
 PERRET Jacques, 308
 PERREUR Carine, 659, 660, 704
 PERROUX François, 389
 PESCHANSKI Denis, 332, 333
 PÉTAÏN Philippe, 171, 194, 237, 249, 279, 363,
 507, 550, 551, 630, 848, 854, 881
 PETITIER Paule, 18
 PEYROLES Aurore, 262, 263, 290
 PFERSMANN Andréas, 29
 PFLIMLIN Pierre, 480
 PIATIER Jacqueline, 278
 PICASSO Pablo, 42, 661
 PICHOS Claude, 296
 PICON Gaëtan, 48, 458
 PIÉGAY-GROS Nathalie, 689, 690, 691, 818
 PIJEAUD Charles, 743
 PILLET Claude, 49
 PLUMAIL Claude, 46
 POE Edgar, 65, 442
 POIRIER Jacques, 303
 POLYBE, 34
 POMPIDOU Georges, 96, 273
 PONCE-PILATE, 653
 PONTECORVO Bruno, 764
 PONTI Edoardo, 46
 PORTEAU Olivier, 169, 170
 POSNANSKI André, 738
 POUCHKINE Alexandre Sergueïevitch, 253
 POUGIN DE LA MAISONNEUVE Charles, 565, 740
 PRIMO DE RIVERA Miguel, 130, 137, 311, 454
 PROST Antoine, 21
 PROUST Marcel, 31, 256, 257, 259, 433
 PRYZCHODNIAK Zbigniew, 12, 28
Q
 QUEFFÉLEC Henri, 243, 244, 547, 548
 QUEIPO DE LLANO Gonzalo, 524
 QUEMENEUR Tramor, 71
 QUENEAU Raymond, 292

QUINTANILLA Luis, 672
 QUINTILIEN, 12, 13
R
 RABATÉ Dominique, 42
 RACINE Jean, 13
 RAIMOND Michel, 36, 37
 RANKE Leopold von, 15, 29
 RASSINIER Paul, 123
 RASTELLI Enrico, 449, 453
 RASTIER François, 63, 65, 66, 69, 377
 RÉMOND René, 33, 34, 485, 486, 494
 RÉMY colonel, 80, 127
 RENAN Ernest, 15, 16, 227, 291
 RENNER Florence, 48
 RENOIR Auguste, 660, 664
 RENOUVIN Pierre, 70
 RESZLER André, 228
 RETZ cardinal de, 13
 REVEL Jacques, 16, 21, 165, 303
 REVERZY Éléonore, 262
 REY Alain, 42, 297
 REYNAUD Paul, 485, 507
 RIBBENTROP Joachim von, 524, 538, 561, 648
 RICAUD Maïa, 46
 RICÉUR Paul, 23, 24, 25, 63, 64, 98
 RIEFENSTAHL Leni, 539
 RIEUNEAU Maurice, 614
 RIMBAUD Arthur, 690, 691
 RINN Michael, 45
 RISPAIL Jean-Luc, 267
 RIVERA Diego, 658
 RIVET Marcel, 682, 683
 ROBBE-GRILLET Alain, 117
 ROBESPIERRE Maximilien de, 491
 ROBLÈS Emmanuel, 198, 319
 ROCHETEAU Olivier, 48
 ROGER-VASSELIN Denis, 42
 RÖHM Ernst, 131, 546
 ROMMEL Erwin, 524
 ROOSEVELT Franklin Delano, 226, 325, 417, 443, 456, 481
 ROQUÈRE Paul, 743
 ROQUES Raymond, 565
 RORTY Richard, 24
 ROSSE Dominique, 45
 ROSSIF Frédéric, 388
 ROUFFIO Jacques, 41
 ROUMETTE Julien, 45, 47, 81, 95, 253, 269, 327, 440, 593, 596, 608, 610, 611, 637, 642, 643, 649, 650, 664, 694, 702
 ROUSSEAU Jean-Jacques, 68, 115
 ROUSSET Jean, 211, 212
 ROUSSO Henry, 41, 68, 79, 82, 228, 242, 343, 402, 727
 ROY Jules, 240, 319
 RUBINSTEIN Arthur, 387
 RUNDSTEDT Gerd von, 305, 524, 730
S
 SACOTTE Mireille, 45, 97, 111, 327, 354, 803, 804, 828
 SAINT LOUIS, 33, 407, 408, 417
 SAINT-CHÉRON François de, 50, 437
 SAINT-DENIS Michel, 441
 SAINTE PÉREUSE Pierre de, 565
 SAINTENY Jean, 673
 SAINT-EXUPÉRY Antoine de, 36, 39, 99, 172, 174, 232, 566, 605, 606, 613, 691, 748
 SAINT-JUST Louis Antoine de, 847, 848
 SALAN Raoul, 389, 487, 489
 SALFATI Loïc, 47
 SALLUSTE, 12
 SARTRE Jean-Paul, 198, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 277, 278, 285, 291, 322, 525, 535, 540, 594
 SASSOON Meyer, 438
 SCHADEBERG Jurgen, 124
 SCHAEFFER Jean-Marie, 26, 27
 SCHAFFNER Alain, 281, 659
 SCHELLENBERG Walter, 542
 SCHIFFRIN Jacques, 826
 SCHLOESSING Jacques, 743
 SCHOENTJES Pierre, 42
 SCHOOLCRAFT Ralph, 169, 360, 442, 674
 SCHRÖDER Kurt von, 362, 534, 535, 618, 665, 703
 SCHUMANN Maurice, 127, 318, 395, 396, 397
 SCOTT Walter, 14, 294, 295, 296
 SEBERG Jean, 39, 40, 47, 111, 356, 443
 SÉCHERESSE Loïc, 50
 SÉGINGER Gisèle, 1, 2, 4, 12, 18, 27, 28
 SEIGNOBOS Charles, 15, 16
 SEKSIK Laurent, 47
 SELL Jolanta, 356
 SELLIER Philippe, 219
 SEMPRÚN Jorge, 63, 89, 90, 312
 SENGHOR Léopold Sédar, 119, 456, 497
 SERVOISE Sylvie, 262
 SEYMOUR David, 179
 SFAR Johann, 46
 SIGNORET Simone, 465
 SIMENON Georges, 100
 SIMIAND François, 16, 17, 25
 SIMON Anne, 281, 441, 573, 574, 659, 825, 826
 SIMON Jean, 74
 SIMON Pierre-Henri, 40, 41
 SIMONIN Anne, 573, 574
 SINIBALDI Paul, 442
 SIRINELLI Jean-François, 258, 261
 SKRUPSKELYTE Viktorija, 45
 SNIEDZIEWSKI Piotr, 28
 SOCRATE, 452, 659
 SÖDERLUND Christel, 112
 SOEHRING Hans Jürgen, 378
 SOLJENITSYNE Alexandre, 36, 65
 SOREL Marie, 157
 SORIA Georges, 179
 SOULAGES François, 50
 SOULET Jean-François, 32, 33, 34, 35, 82
 SOUSTELLE Jacques, 484, 495
 SPEER Albert, 539
 SPERBER Manès, 80, 291, 331, 344
 SPIELBERG Steven, 68
 SPINOZA Baruch, 333
 SPIRE Kerwin, 74, 75, 274, 281, 357, 358, 734
 STALINE Joseph, 178, 249, 262, 324, 407, 408, 417, 425, 429, 431, 443, 474, 597, 624

- STAROBINSKI Jean, 445
 STAUFFENBERG Claus von, 360, 361, 428, 799, 801, 802
 STAVISKY Alexandre, 328
 STEEL James, 167, 168, 235, 250, 318, 319, 320, 321, 322, 526, 567, 568, 575
 STEINER Jean-François, 125, 126, 623
 STENDHAL, 468
 STÉPHANE Roger, 48, 659
 STERNBERG Joseph von, 463
 STEVENSON Robert Louis, 51
 STONE Lawrence, 24, 25
 STORA Benjamin, 71, 489, 495
 STORCH Hillel, 118, 119
 STREICHER Julius, 336, 524
 STYRON William, 837, 838
 SUAREZ Georges, 270, 705
 SULEIMAN Susan Robin, 262, 275, 276
 SUNGOLOWSKY Joseph, 44
 SYKES Camilla, 835
- T**
 TACITE, 12, 13
 TADIÉ Jean-Yves, 295, 296
 TAINE Hippolyte, 15, 16
 TAMBOURGI-HATEM Nicole, 440
 TARDIEU André, 270
 TARO Gerda, 822
 TASSEL Alain, 43, 98, 158, 159, 294, 312, 324, 748
 TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch, 703
 TCHANG KAÏ-CHEK, 455
 TEILHARD DE CHARDIN Pierre, 440, 696, 698
 TEMMAN Valérie, 42
 TERRASSE Jean-Marc, 46
 TERRY Antony, 124
 THAELMANN Ernst, 266
 THIBAUDET Albert, 70
 THIELE Fritz, 360
 THIERRY Augustin, 14, 850
 THIERS Adolphe, 15
 THORNBERRY Robert, 100, 101, 157, 202, 204, 437, 671, 820
 THUCYDIDE, 12, 32, 34, 90, 118, 145
 TILLARD Paul, 337
 TILLION Germaine, 341
 TIM (pseudonyme de Louis Mittelberg), 862
 TITE-LIVE, 12, 13
 TITO Josip Broz, 431
 TOCQUEVILLE Alexis de, 15
 TODD Olivier, 80, 194, 195, 687
 TODOROV Tzvetan, 460, 461, 525
 TOLSTOÏ Léon, 661
 TONNET-LACROIX Éliane, 158
 TOUCHARD Jean, 486, 487, 495, 499, 500
 TOURET Michèle, 42, 100
 TOURNEUR Maurice, 850
 TOUVIER Paul, 68
 TRÉCOURT François, 158, 202, 247, 288, 315, 317, 536, 671, 672, 822
 TRESCKOW Henning von, 361, 801, 802
 TREVOR-ROPER Hugh, 85, 86
 TROCMÉ André, 368, 639, 734, 735
 TROCMÉ Magda, 368
- TROUPLIN Vladimir, 439
- U**
 UNAMUNO Miguel de, 129, 130, 131, 453, 454
- V**
 VACHON Thélis, 437
 VAILLANT-COUTURIER Paul, 163
 VALENTI Catherine, 46
 VALÉRY Paul, 259
 VANDEGANS André, 96
 VARGAS Fred, 670
 VASIC Alexandra, 100
 VÉDY Gilbert (dit Médéric), 80
 VEGA Lope de, 415
 VELASQUEZ Diego, 656
 VELCIC-CANIVEZ Mirna, 130
 VENDROUX Yvonne, 841
 VÉRAY Laurent, 280
 VERCORS (pseudonyme de Jean Bruller), 36, 45, 311, 319, 322, 536, 576, 577
 VERLAINE Paul, 403, 633
 VERNEUIL Henri, 167
 VEYNE Paul, 20, 21, 22, 24, 25
 VIAN Boris, 98
 VICKERS Philip, 303
 VIDAL-NAQUET Pierre, 24, 125
 VIGIER Luc, 64
 VIGNY Alfred de, 14
 VILLEHARDOUIN Geoffroi de, 32
 VILLEMOT Dominique, 50
 VILLON François, 403
 VILMORIN Sophie de, 437
 VIOLLIS Andrée, 100, 101, 136, 181, 205
 VOGEL Lucien, 163
 VOGEL Marie-Claude, 163
 VOLTAIRE, 13, 25, 33
 VUILLARD Éric, 10
- W**
 WAGNER Geoffrey, 440
 WAHL Alfred, 124
 WARDI Charlotte, 44
 WASHINGTON George, 180
 WEBER Olivier, 43, 44, 53
 WEINRICH Harald, 256
 WERTH Léon, 72, 254, 400
 WEYGAND Maxime, 171, 507
 WHITE Hayden, 24, 46
 WIESEL Elie, 69, 71
 WIEVIORKA Annette, 68, 71, 82, 343
 WIEVIORKA Olivier, 265
 WINDSOR duc de, 539
 WINOCK Michel, 258, 261, 264, 265
 WORONOFF Michel, 230
- Y**
 YAGÜE Juan, 524
 YOURCENAR Marguerite, 295
- Z**
 ZEDONG Mao, 119, 217, 293, 311, 431, 456, 841
 ZELLER André, 389
 ZEMON DAVIS Nathalie, 166
 ZENETTI Marie-Jeanne, 51
 ZIRNHELD André, 743
 ZOLA Émile, 51, 258, 296, 463, 705, 804

ZURBARAN Francisco de, 656

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : LA PLACE DE L'ÉTOILE ÉCRIRE L'HISTOIRE À LA CROISÉE DES GENRES	48
CHAPITRE 1 : DU VÉCU AU RÉCIT	49
1. Le vécu de l'auteur : « Témoin parmi les hommes »	49
2. Le vécu des témoins	62
2.1. L'auteur passeur de témoins	62
2.2. L'auteur inventeur de témoins	72
CHAPITRE 2 : RÉCIT FACTUEL / RÉCIT FICTIONNEL : UNE FRONTIÈRE POREUSE	78
1. Les rapports entre écriture factuelle et écriture fictionnelle	78
1.1. L'art du recyclage	78
1.2. Le brouillage générique	83
2. Mettre en scène la vraisemblance et citer des documents « historiques »	92
CHAPITRE 3 : RENDRE COMPTE DES FAITS	107
1. La poétique du reportage dans les textes factuels	107
1.1. Le reportage	107
1.2. Les autres textes factuels	115
2. Les romans-reportages	126
2.1. Le reportage comme avant-texte	128
2.2. La portée informative des textes fictionnels	129
2.3. La portée documentaire des textes fictionnels	133
2.4. Mise en scène et mise en abyme du reportage dans la fiction	143
CHAPITRE 4 : METTRE EN FICTION	149
1. Le reportage littéraire	149
2. Ordonner le monde	155
2.1. Effets de dramatisation	155
2.2. Effets de composition	162
3. L'éducation sentimentale et martiale	166
3.1. Romans d'apprentissage	166
3.2. L'amour et/ou la guerre	171
CHAPITRE 5 : AÈDES, ORATEURS ET PROPHÈTES : LA PART DU MYTHE	179
1. La tentation épique	181
1.1. Hérauts de combats sans héros	181
1.2. Prophètes de la Résistance	189
2. Le mythe au risque de la propagande	194
2.1. Jouer franc jeu pour servir la cause	194
2.2. Trouver des arrangements avec la vérité historique	195
2.3. Proclamer l'union sacrée	202
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	209

DEUXIÈME PARTIE : À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU	
ÉCRIRE L'HISTOIRE À LA CROISÉE DES TEMPS	211
CHAPITRE 1 : CHRONIQUEURS DE L'HISTOIRE IMMÉDIATE	212
1. L'engagement	212
1.1. Littérature engagée et littérature à thèse	212
1.2. Kessel, Malraux et Gary, écrivains engagés ?	217
1.3. Trois écrivains engagés du bon côté qui refusent le roman à thèse	226
1.4. Une littérature de combat entre histoire et mémoire	232
2. Le roman historique	241
2.1. Quel roman historique ?	241
2.2. « Une esthétique de l'excès » : l'exemple de la division Das Reich	245
2.3. Un combat incessant : élever l'homme et l'édifier	251
3. La contemporanéité en trompe-l'œil	260
CHAPITRE 2 : LE DÉCALAGE TEMPOREL ET SES EFFETS	271
1. Enrichir la part documentaire en dépit des erreurs	271
1.1. Décrire un camp français et prendre conscience du génocide (1943-1947)	271
1.2. Décrire le système concentrationnaire nazi grâce aux témoins (1960-1976)	277
1.3. L'obsession du génocide : le cas particulier de Romain Gary	285
2. Dilater le temps	296
2.1. Libérer la parole	296
2.2. Prospections à retardement	302
2.3. Anticipations rétrospectives	304
CHAPITRE 3 : DU TEMPS HISTORIQUE AU TEMPS MYTHIQUE	314
1. L'avènement du présent continu	314
1.1. La longue durée braudélienne	315
1.2. Les analogies	321
1.2.1. La simple ressemblance entre deux événements passés	322
1.2.2. L'anticipation rétrospective d'un événement ultérieur	326
1.2.3. Le plagiat historique par anticipation	330
1.2.4. Analogie et métamorphose : le Musée imaginaire de l'histoire	335
2. S'affranchir du temps physique	336
2.1. Le mélange des temporalités	336
2.2. Les anachronismes	347
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	361

TROISIÈME PARTIE : LA CONDITION HUMAINE	
ÉCRIRE L'HOMME DANS L'HISTOIRE	363
CHAPITRE 1 : LA PLACE DE L'HOMME DANS LE MONDE	364
1. Anonymes et grands hommes	364
1.1. La galerie des personnages	364
1.1.1. Des personnages clés	364
1.1.2. Autoportrait de l'artiste en saltimbanque	371
1.1.3. Entre fiction et réalité : plus d'anonymes que de grands hommes	378
1.2. Le rôle des personnages	382
1.2.1. Incarner des idées	382
1.2.2. Incarner un type : la victime	384
1.2.3. Incarner un type : le bienfaiteur militaire	387
1.2.4. Incarner un type : le bienfaiteur civil	391
2. La figure du chef : le général de Gaulle	394
2.1. Défense et illustration du général de Gaulle	394
2.1.1. Défense et illustration de la langue gaullienne	394
2.1.2. Défense et illustration de l'action gaullienne	401
2.2. Mettre de Gaulle et le gaullisme en fiction	420
2.2.1. Nommer de Gaulle	420
2.2.2. Parler de Gaulle	424
2.2.3. Citer de Gaulle	427
2.2.4. De Gaulle personnage	431
2.2.5. Personnages gaullistes	434
3. La figure de l'ennemi : le franquiste, l'Allemand et le collaborateur	436
3.1. Individualiser l'ennemi ?	436
3.1.1. Une majorité d'anonymes stéréotypés	436
3.1.2. Quelques personnages individualisés	447
3.2. Donner la parole à l'ennemi	456
3.2.1. Prendre en charge la parole de l'ennemi	456
3.2.2. Faire parler l'ennemi	460
CHAPITRE 2 : LE COMBAT ÉTHIQUE	470
1. Misère de l'homme	470
1.1. La mort	470
1.2. Humain, trop humain	484
1.2.1. Par-delà le bien et le mal	484
1.2.2. « Il est difficile d'être un homme »	490
1.3. La démythification	502
2. Grandeur de l'homme	513
2.1. La fraternité	513
2.2. La folie	524
2.3. La création	535
2.3.1. L'imagination	535
2.3.2. L'humour	541
2.3.3. L'art	552
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	562

QUATRIÈME PARTIE : LES FAUX-MONNAYEURS ÉCRIRE L'HISTOIRE EN MAQUISARD	563
CHAPITRE 1 : LES CLANDESTINS DE LA NARRATION	565
1. Dissimuler les modèles	566
1.1 Les témoins	566
1.2. Les auteurs	569
1.3. Les intertextes	580
1.3.1. Les citations approximatives	581
1.3.2. Les allusions ponctuelles	584
1.3.3. Les récritures cachées	588
2. Représenter des fantômes	595
2.1. (Dé)voiler	595
2.2. <i>Phantasma</i>	602
2.3. Tombeau littéraire	612
2.3.1. Malraux : le cycle mémorial comme monument	613
2.3.2. Kessel et Gary : le roman comme lieu de mémoire	618
2.3.3. Gary « “porte-mémoire” » dans ses textes autobiographiques	622
3. Franchir la ligne de démarcation	630
3.1. Faire passer de petites coupures	630
3.2. Faire passer de gros versements	645
3.3. Faire passer des valises entières	662
CHAPITRE 2 : LA NARRATION CLANDESTINE	665
1. Piéger la narration	666
2. Saboter la narration	678
3. Écrire à l'encre sympathique	691
3.1. Rééditions palimpsestes	691
3.2. Isoler ou morceler	694
3.3. Supprimer	702
3.4. Ajouter	717
3.5. Sur-imprimer	738
CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE	750
CONCLUSION	752
ANNEXE 1. Résumé des œuvres du corpus	757
ANNEXE 2. Prologue d'<i>Espoir – Sierra de Teruel</i> (1945), par Maurice Schumann	769
ANNEXE 3. Différentes versions de l'anecdote des bombes ennemies sabotées par les ouvriers portugais	770
BIBLIOGRAPHIE	772
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	811
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	816
TABLE DES MATIÈRES	827