

Visages animaux et gueules humaines dans l'œuvre de Romain Gary

« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'envoyez-vous cette calamité ? S'il s'agissait d'un bras ou d'une jambe, ce ne serait que demi-malheur. Mais, sans nez, un homme n'est plus un homme¹ », s'exclame avec effroi l'assesseur de collègue Kovaliov en constatant la disparition de son nez dans la nouvelle éponyme de Gogol. Parce qu'il a désormais *moins* de visage, le personnage vit le sentiment d'une identité et d'une humanité défaites. En effet, le visage apparaît comme le propre de l'homme. D'après le *Trésor de la Langue Française*, il est « la partie antérieure de la tête d'un être humain, limitée par les cheveux, les oreilles, le dessus du menton » ; cette spécificité le « singularise », le « caractérise ». Selon Aristote, c'est entre autres grâce à son visage que l'homme se distingue de l'animal ; personne n'aurait l'idée saugrenue de parler du « visage d'un bœuf, ni [du] visage d'un poisson² » et aujourd'hui encore, on emploierait volontiers le terme de « gueule », éventuellement celui de « tête », mais assurément guère celui de « visage », dont la prononciation résonne comme un privilège humain communément admis. À l'inverse, parler d'un visage comme d'une « gueule » est profondément familier, extrêmement outrageant pour la personne visée. L'Histoire nous a même tristement prouvé que l'animalisation du visage, sa transformation en gueule – évidente dérive de la physiognomonie qui inférait à l'homme, en fonction de traits pouvant ressembler à ceux du renard ou encore de l'oiseau, les caractères supposés de ces animaux – fut le ferment de la plupart des théories racistes, qu'il s'agisse des analogies entre l'homme africain et le singe ou des caricatures antisémites de la première moitié du vingtième siècle.

Ainsi, la surprise, l'amusement peut-être, nous gagne lorsque, devant nous, la gueule d'un animal est assimilée à un visage : il y a là trop d'honneur pour cette bête. À l'inverse, le malaise nous submerge lorsqu'un homme est comparé, dans ses traits même, à un animal : les relents physiognomonistes et racistes affluent de ce passé si peu lointain et, à quelques exceptions près – les yeux de biche, la crinière de lion – la métaphore est perçue comme

1. Nicolas Gogol, *Le Nez* [1836], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015, p. 37.

2. Sylvie Courtine-Denamy, *Le Visage en question*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2004, p. 23.

dégradante. Gardons close la frontière entre ces deux mondes : il en va de notre dignité.

Réhabiliter les analogies entre humains et animaux – anthropomorphisme et zoomorphisme – sans qu'elles ne soient, dans un premier cas, sujettes au dédain, et dans un second, profondément dévalorisantes, voilà une entreprise qui ne peut qu'intéresser Romain Gary, écrivain fêru de ces « amis de l'homme³ » peuplant la plupart de ses œuvres, des éléphants des *Racines du ciel* au python *Gros-Câlin* en passant par la ménagerie de *Chien blanc*. Que le lecteur encore profane ne se méprenne pas : les animaux, chez Gary, ne sont pas de simples agréments, des silhouettes rampantes ou marchant à quatre pattes qui amènent un peu de fraîcheur à l'histoire. Non, loin de là, car l'auteur va jusqu'à dire qu'ils sont ses « frères de race⁴» et que Maï, le chat de *Chien blanc*, est « un être humain auquel [il s'est] attaché profondément⁵». La frontière entre les deux règnes, qu'il faudrait consolider pour ne pas être en proie au déshonneur, à l'humiliation, est ici fort poreuse.

Gary, rêvant à une fraternité entre humains et animaux, autorise les bêtes à devenir des individus comme les autres – par le nom, par l'entrée dans la famille – et, ce faisant, les libère du *diktat* des espèces ou des symboles définis par l'homme. L'ultime étape de cette individualisation est l'obtention d'un visage ; nous nous demanderons si ce dernier n'est pas octroyé par une simple extension de l'impératif lévinassien, c'est-à-dire par une vision anthropocentrée. Cependant, celle-ci ne gomme pas pour autant la spécificité et le mystère animal au sein de l'œuvre, ce que nous constaterons en analysant plusieurs face-à-face avec ces *autres* radicaux, et se trouve être contrebalancée par une éthique procédant de la bête elle-même. L'animal, ce frère que nous comprenons si peu, offre à l'homme la possibilité d'un devenir, tant individuel que collectif, tant physique que moral. Une telle conception nous permettra de conclure à la caducité de l'anthropomorphisme comme valorisation de l'animal et du zoomorphisme comme dégradation de l'homme.

3. « Les Amis de l'homme » était le titre que Gary envisageait de donner aux *Racines du ciel* sur les conseils du curé de la paroisse de Roquebrune comme l'indique Denis Labouret dans sa « Notice » (*Romain Gary, romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 1284).

4. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 227.

5. *Ibid*, p. 348.

Fin de l'espèce et avènement d'êtres singuliers

Les vaches, lorsqu'une dizaine d'entre elles rumine dans un champ, sont interchangeable. Les moutons aussi. Et ne parlons pas des chèvres, des poulets, des lapins... En effet, l'animal « se contente d'avoir une gueule, celle de son espèce⁶ », et chaque regard vague vers un quelconque troupeau, un quelconque poulailler, le prive d'individualité, le prive de nom, le prive de visage. Une bête à cornes avec des taches noires est une autre bête à cornes avec des taches noires. De quel être humain dirait-on qu'il est un autre être humain avec des oreilles et un nez ? De personne, car le culte du dissemblable, le culte de la personnalité qui infuse les dernières décennies s'y opposerait fermement.

Romain Gary a lui-même écrit en faveur de l'avènement de l'individu : la critique des terribles lois de la démographie – du troupeau ? – qui noient le pauvre Cousin au cœur d'anonymes foules parisiennes dans *Gros-Câlin* et poussent les intellectuels de son temps à privilégier le sort des masses en est le meilleur exemple. L'auteur est pertinent et – véritablement – original en ce qu'il étend ce privilège aux animaux. Il comprend, à l'instar de Jack Carruthers dans *Chien blanc*, que « le canari [que l'on confie] n'est pas remplaçable par n'importe quel autre canari et qu'un monsieur qui vient de mettre en pension un boa constrictor en suppliant d'en prendre le plus grand soin se sépare d'un être aimé⁷ ». Toutes ces bêtes ne sont plus des « animots » – mot-valise qu'employait Jacques Derrida pour critiquer la tendance qu'ont les humains à regrouper toutes les espèces, sauf évidemment la leur, sous le terme trop englobant d'« animaux » – ni même des chiens, ni même des chats, ni même des serpents : il sont Sandy, Batka, Tchong... Il est remarquable de constater que la plupart des animaux garyens portent un nom qui les distingue, cesse d'en faire les représentants de telle ou telle espèce. Et il est encore plus remarquable d'observer que ces appellations, en grande majorité, sont humaines ou à connotation humaine. Roxane⁸, Rodolphe⁹, Sandy¹⁰, Maï¹¹, Billy-Billy¹², Julio¹³... Autant de noms et surnoms qu'un être humain pourrait porter. Mentionnons

6. Laurence Devillairs, « Le visage de l'animal », *Études* n°4266, S.E.R, 12/2019, p. 56.

7. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 201.

8. Romain Gary, *Le Grand vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 39.

9. Romain Gary, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 224.

10. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 195.

11. *Ibid*, p. 196.

12. *Ibid*, p. 196.

13. Romain Gary, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » tome II, 2019,

également Pete l'étrangleur, une version comique du célèbre Jack l'éventreur¹⁴, l'épagueul Molière¹⁵ des *Enchanteurs* ou encore le chien Super¹⁶ de *La Vie devant soi* qui, dans les années 1970, rappelle nécessairement Superman. Nulle trace de Moustache, Fripouille et autre Médor dans l'œuvre de Gary ; les prénoms *pour animaux* n'y ont guère droit de cité, ils restent *à la porte* comme ces deux enfants réclamant à l'auteur la restitution de leur chien Fido¹⁷ (les mauvaises langues diront que tous les chiens s'appellent Fido), renommé Batka par son nouveau propriétaire – nous reviendrons sur le sens de ce terme russe. L'importance d'octroyer à l'animal un nom original est mise en lumière dans *La Vie devant soi*, lorsque le jeune Momo adopte un chiot : « Je tenais toujours le chien dans mes bras et je n'arrivais pas à lui trouver un nom. Chaque fois que je pensais à Tarzan ou Zorro je sentais qu'il y avait quelque part un nom qui n'avait encore personne et qui attendait. Finalement j'ai choisi Super mais sous toutes réserves, avec possibilité de changer si je trouvais quelque chose de plus beau¹⁸ ». Les noms, comme les hommes, sont des esseulés qui attendent d'avoir quelqu'un pour les aimer – cela s'inscrit parfaitement dans cette recherche d'affection qui anime le roman – et ce sont sans doute les moins prisés qu'il faut s'attacher à choisir, tout comme la laideur de Madame Rosa vient à attendrir Momo, à en faire son obligé. Donner un nom inattendu, c'est à la fois rendre service à celui qui le portera, et rendre service au nom lui-même. Dès lors, ne nous étonnons pas qu'une chienne s'appelle Roxane, qu'un éléphant se nomme Rodolphe : ce sont des noms qui n'avaient encore personne, chez les animaux. Superman était déjà très sollicité ; alors, on a choisi Super. Quant à Fido...

Cette présence des noms comme marqueurs de l'individualité et supports de la mémoire jalonne les textes de l'écrivain, qu'il s'agisse de s'inventer un pseudonyme¹⁹, de citer ses camarades tombés au combat²⁰ ou de mentionner les Justes, « car on ne saurait mieux dire²¹ ».

p. 495.

14. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 196.

15. Romain Gary, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » tome II, 2019, p. 494.

16. Romain Gary (Émile Ajar), *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 817.

17. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 221.

18. Romain Gary (Émile Ajar), *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 817.

19. Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 632.

20. Romain Gary, « Dix ans après ou la plus vieille histoire du monde » (1967), *L'Orage*, éd. de l'Herne, coll. « Le Livre de Poche », 2005, pp. 80-81.

21. Romain Gary, *Les Cerfs-volants* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1418.

Un article entier serait nécessaire afin de mettre en lumière l'importance de ce thème dans l'œuvre de Gary, d'autant plus que celui-ci se rattache probablement à des traditions juives profondément ancrées dans son psychisme. Néanmoins, ce tour d'horizon, plus spécifique, des animaux *nommés* par l'auteur – et il s'agit désormais de prénoms, plus seulement d'une classification en espèces à laquelle procéda l'homme de la Genèse – nous a permis de constater que la voie de l'individualisation animale était ouverte.

De l'animal de compagnie au substitut familial

Romain Gary ne se contente pas d'ouvrir cette voie mais l'arpenne bel et bien en faisant de ces animaux désormais nommés des sujets pour l'homme, et dirons-nous même des compagnons, comme cela arrive dans un certain nombre de romans réservés à la jeunesse – *Sans famille* en tête – que l'écrivain a probablement lus et aimés. Marie-Françoise Melmoux Montaubin définit ainsi l'une des caractéristiques majeures du genre :

Au mépris de toutes les classifications génériques, l'animal y devient frère, mère, père pour l'enfant, présence magique par laquelle tous les dangers sont repoussés. Les jeunes héros mis en scène sont tous « plus ou moins » orphelins [...]. À ces enfants abandonnés, en manque de tendresse, l'animal offre une présence affective dont les romanciers soulignent la nécessité²².

On le sait, la plupart des jeunes narrateurs garyens déplorent la perte d'un père, d'une mère ou sont carrément orphelins, qu'il s'agisse de Janek, Luc, Fosco, Momo, Ludo, ou de Romain lui-même. Certains d'entre eux semblent pallier cette carence affective auprès d'un animal. Dans *Le Grand vestiaire*, le père de Luc, assassiné d'une balle dans l'œil, lui lègue Roxane, sa chienne, qui a passé trois ans avec lui dans le maquis. La bête, très vite, est adoptée : « Je caressais Roxane, qui partageait mon lit : devant elle, je retrouvais mon visage d'enfant. Roxane était à présent mon seul lien avec le passé et parfois j'avais envie de lui demander ce qu'elle pensait de tout cela, si elle approuvait ma conduite²³ ». Roxane, à la fois dépositaire de

22. Marie-Françoise Melmoux Montaubin, « L'enfant et l'animal dans la littérature de jeunesse du second XIXe siècle », *L'Animal du XIXe siècle*, dir. Paule Petitier, actes du colloque international 2008, équipe « Littérature et civilisation du XIXe siècle », Université Paris Diderot – Paris 7, p. 10.

23. Romain Gary, *Le Grand vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 82.

l'enracinement et de la loi, prend le rôle du père. Legs canin du véritable Monsieur Martin, elle le perpétue, tant bien que mal.

La Vie devant soi est un roman où les avatars maternels abondent, humains – Madame Rosa, Madame Lola, Nadine – mais aussi animaux. Momo, abandonné par sa mère Aïcha dont il ne peut se souvenir du visage, imagine toutes les nuits qu'une lionne (elle qui défend ses petits et ne part pas du jour au lendemain!) vient lui lécher la figure²⁴, marque d'affection qui fait écho au baiser de maman²⁵ ou à la caresse de Nadine²⁶. Ce museau animal venant suppléer les lèvres maternelles est à notre avis directement hérité de *La Promesse de l'aube*, dont *La Vie devant soi* est une réécriture comme l'ont déjà identifié bon nombre de commentateurs. Mireille Sacotte remarque que Nina est une mère « à peine évoquée dans son rôle de dispensatrice de caresses et de tendresse²⁷ » ; en effet, il est rare qu'elle « serre [Romain] contre elle²⁸ » ou que leurs joues se frôlent²⁹. De telles marques d'affection sont pourtant fondamentales, et c'est auprès d'animaux que Romain va les chercher. Humilié par Nina qui le « traîn[e] hors de l'appartement » et l'« attir[e] contre elle³⁰ » – rapprochement physique qui n'a ici rien de tendre – afin de défier les « punaises bourgeoises » dont la médisance semble infinie, Romain pense à se suicider au milieu d'un entassement de bois déposé dans la cour de l'immeuble ; c'est un chat, en lui « léch[ant] la figure³¹ », qui l'empêche de commettre l'irréparable. Plus important encore, tout le récit de *La Promesse de l'aube*, récit de la perte d'une mère dont l'affection manque cruellement à un Gary devenu adulte, est encadré par deux scènes se déroulant sur la plage de Big Sur où l'écrivain songe avec bonheur aux mouettes et aux phoques qui pourraient venir se frotter tout contre sa joue. C'est même cette soif d'amour qui conclue l'œuvre : « Les phoques se sont tus, sur les rochers, et je reste là, les yeux fermés, en souriant, et je m'imagine que l'un d'eux va s'approcher tout doucement de moi et que je vais soudain sentir contre ma joue ou dans le creux de l'épaule un museau affectueux... J'ai vécu³² ». Le déterminant possessif « son » est attendu à la place de l'article indéfini « un » de

24. Romain Gary (Émile Ajar), *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 840.

25. *Ibid*, p. 869.

26. *Ibid*, p. 870.

27. Mireille Sacotte, *La Promesse de l'aube de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006, pp. 144-145.

28. Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 620.

29. *Ibid*, p. 643.

30. *Ibid*, p. 645.

31. *Ibid*, p. 647.

32. *Ibid*, p. 889.

« un museau », puisqu'il s'agit en toute logique de celui de l'un des phoques. Ce brouillage, accentué par la fermeture des paupières du narrateur, laisse supposer que ce n'est pas forcément le museau du phoque que Gary espère... La lecture classique de *La Promesse de l'aube* précise que Romain tente de retrouver, en vain, l'amour maternel disparu auprès des femmes qu'il rencontre, mais elle oublie d'évoquer tous ces animaux essayant, à leur façon, de restituer la caresse de la petite enfance.

Comme nous l'avons dit, les phoques, le chat du roman en font partie, mais notons que la quête de Nina à travers l'animal s'aventure hors de *La Promesse de l'aube* puisque Batka, le berger allemand de *Chien blanc*, la lui rappelle lors d'une câlinerie : « J'appuie ma joue contre le filet de fer, je sens la truffe froide, la langue chaude. Il n'est pas difficile de reconnaître dans les yeux d'un chien une expression d'amour, et je pense à ma mère à cause de cette fidélité du chien et de l'amour. Mais ma mère avait les yeux verts³³ ». Sur le modèle des relations féminines de Romain dans *La Promesse de l'aube*³⁴, l'étreinte avec le substitut maternel est ici réconfortante mais finalement décevante : après ces tendres richesses de la petite enfance, il n'y aura plus que des pauvretés, des simulacres dont l'illusion ne saura durer, se dissipera vivement comme le mime la dernière phrase lapidaire de la citation et la place de la conjonction de coordination marquant l'opposition « mais ».

Enfin, l'animal peut devenir substitut, ici paternel, par son nom même. Souvenons-nous que dans *Chien blanc*, Gary baptise le berger allemand *Batka*, ce qui signifie « petit père, ou pépère, en russe³⁵ » : cela ne réveille-t-il pas le spectre d'un authentique père russe (Arieh-Leïb Kacew ou, pour ce qui est du fantasme, Ivan Mosjoukine³⁶) dont Gary a terriblement manqué ? Nous poussons peut-être là l'exégèse un peu trop loin. Quoi qu'il en soit, Gary affirme qu'il voit déjà le chien devenir « membre attitré de [sa] famille³⁷ ». Batka a un prénom. Il a également une famille. Il est maintenant presque un Gary, comme Jean ou Diego !

Il faudrait, pour parachever une telle entreprise, que l'animal ne se contente pas d'être un parent adopté et se pose gentiment sur les branches de chaque arbre généalogique, vole dans

33. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 204.

34. Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 635-636.

35. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 198.

36. Mireille Sacotte, *La Promesse de l'aube de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006, pp. 137-139.

37. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 198.

les plumes des lois de la nature que Romain Gary aimerait tant contourner. Ce serait bien la juste continuité d'une entreprise d'élection de ses propres parents de la part de l'enfant, qu'il s'agisse d'une vieille maquerelle (Madame Rosa dans *La Vie devant soi*), d'un résistant tombé dans la collaboration (Théo Vanderputte dans *Le Grand vestiaire*) ou d'un célèbre acteur du cinéma muet (Gary fit longtemps courir la rumeur selon laquelle son véritable père était Ivan Mosjoukine) dans une œuvre où les liens du sang, la preuve par l'ADN ne signifient que peu de chose. Ce souhait est exaucé par une Lady L. qui n'a que faire de la biologie et des ascendances réelles – ses papiers sont faux, tout comme les portraits de ses ancêtres³⁸ – et dont l'un des loisirs préférés consiste à peindre des gueules animales sur les visages des aïeux de son défunt époux.

Il y avait aussi partout, naturellement, les museaux des animaux familiers de Lady L., peints fort irrévérencieusement par-dessus les visages humains, sur les portraits de famille de Lord L. Des chiens, des chats, des singes, des écureuils, des perroquets en costume de cour toisaient fièrement Sir Percy Rodiner du haut de leur cadre doré. C'était là un des passe-temps favoris de Lady L. : il l'avait vue passer des heures à peindre l'image de quelque toutou qui venait de décéder sur la physionomie d'un des ancêtres distingués de son époux. Des chats en armure, des chats à cheval en uniforme des lanciers du Bengale, des chats en tenue d'amiral sur leur passerelle à Trafalgar, observant la flotte de l'ennemi à la longue-vue, des chèvres en uniforme et bonnet de fourrure des grenadiers de la Garde, tenant fièrement dans une patte un parchemin jauni où l'on pouvait distinguer encore la noble devise Je maintiendrai, des perroquets surimposés aux traits dignes d'une arrière-grand-mère, têtes angéliques d'une portée de chatons peintes sur la photo de groupe de ses petits-enfants à côté de la nurse transformée en guenon, et un superbe matou noir, représenté dans une attitude particulièrement audacieuse, à cheval, sabre au clair, serrant ferme dans sa queue voluptueusement enroulée l'étendard d'un des plus illustres régiments de Sa Majesté³⁹.

38. Romain Gary, *Lady L.* [1963], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 999.

39. *Ibid.*, pp.1007-1008

L'adverbe « naturellement » dans la première phrase de la citation est polysémique : d'une part, il indique que c'est une activité à laquelle on doit s'attendre de la part d'une femme aussi excentrique que Lady L. mais d'autre part, il peut prendre un ton ironique ; on va ici se moquer des propriétés naturelles en les parodiant, en les grimant, en imaginant une galerie d'ancêtres constituée de chats et de chèvres. L'irrévérence de la démarche est actée par le vocabulaire même : en effet, on note une différence de registre entre « toutou », « matou » et « la physionomie d'un des ancêtres distingués » ou encore les « traits dignes d'une arrière-grand-mère ». Maniant à la fois l'anthropomorphisme et le zoomorphisme, Gary bouleverse les hiérarchies entre les espèces dans un esprit carnavalesque qui lui est cher. L'auteur aspire à cette fraternité entre hommes et animaux, mais il ne faut pas en oublier de remarquer l'humour et la dérision contenus dans ce passage : Gary sait bien que ces animaux guerriers n'ont su et ne sauront exister et que de tels tableaux confinent au grotesque, à l'instar de la galerie des ancêtres de Don Toros dans *Le Vin des morts*⁴⁰. Cela rappelle au lecteur les films d'animation de Walt Disney (Gary les connaissait bien, il cite par exemple régulièrement *Ferdinand the Bull*, dans *Le Grand vestiaire*, *La Tête coupable* ou encore *Les Clowns lyriques*), où les animaux intègrent les habitudes humaines, leur littérature, et même leur Histoire ! Ainsi, Donald Duck peut devenir fermier et nourrir des poulets⁴¹ (la chèvre portant un bonnet de fourrure sur le tableau de Lady L. est presque un aussi bel exemple d'absurde) et, plus récemment, Hamlet devenir le Roi Lion⁴², *Oliver Twist* un chat errant⁴³... Malheureusement, il ne s'agit que de fictions, de doux rêves d'enfants, à l'instar des fantasmes du jeune Fosco des *Enchanteurs*, persuadé que la forêt de Lavrovo abrite un chat doué de parole dont on ne compte plus les exploits, puisqu'il a combattu les Barbaresques en haute mer, volé la lampe d'Aladin⁴⁴... Si cet extrait de *Lady L.* regorge d'humour, il permet néanmoins au lecteur de s'imaginer l'animal comme membre de la famille biologique et de découvrir l'une des grandes tendances picturales de la fin du XIXe siècle : le portrait animalier, qui participa hautement à l'individualisation des bêtes. En effet, l'animal n'est plus un simple attribut qui concourt à la mise en scène de l'homme ou de la femme qui pose, il peut désormais être le *sujet* d'une toile⁴⁵. S'il s'agissait avant tout des animaux préférés du

40. Romain Gary, *Le Vin des morts*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, pp. 243-244.

41. Jack King, *Old MacDonald Duck* [1941], Walt Disney Productions.

42. Roger Allers et Rob Minkoff, *The Lion King* [1994], Walt Disney Pictures.

43. George Scribner, *Oliver and Company* [1988], Walt Disney Pictures.

44. Romain Gary, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » tome II, 2019, pp. 373-374.

45. Dominique Massonnaud, « Le réalisme vu comme épizootie », *L'Animal du XIXe siècle*, dir. Paule Petitier, actes du colloque international 2008, équipe « Littérature et civilisation du XIXe siècle », Université Paris

souverain ou des familles les plus fortunées, on observe que cette pratique s'est peu à peu démocratisée et que les chiens, les chats, les chevaux tendent de plus en plus à faire partie de la galerie de portraits ou de l'album photo familial.

Ainsi, l'œuvre de Romain Gary témoigne des premières étapes de l'individualisation d'un animal : il porte un nom qui lui est propre, est traité par l'homme comme un sujet, peut faire partie de sa famille et même, dans ses fantasmes, de sa généalogie. L'ultime stade de ce processus consisterait certainement l'obtention d'un visage, perspective qui nous semble amorcée par les peintures aperçues dans *Lady L.* ou *Le Vin des morts* : s'il y a portraits, c'est peut-être qu'il y a visages...

La question de l'éthique : la gueule peut-elle devenir visage ?

Nos recherches ont d'abord suscité une certaine déception, une certaine frustration : les descriptions animales abondent dans les textes de Gary mais l'auteur n'emploie jamais, du moins à notre connaissance, le terme de « visage » à leur sujet – contrairement à Colette et Genevoix par exemple⁴⁶. Tout au plus, ces portraits servent à les individualiser, à l'instar des premières lignes de l'incipit de *Chien blanc* :

C'était un chien gris avec une verrue comme un grain de beauté sur le côté droit du museau et du poil roussi autour de la truffe, ce qui le faisait ressembler au fumeur invétéré sur l'enseigne du Chien-qui-fume, un bar-tabac à Nice, non loin du lycée de mon enfance. Il m'observait, la tête légèrement penchée de côté, d'un regard intense et fixe, ce regard des chiens de fourrière qui vous guettent au passage avec un espoir angoissé et insupportable. [...]

C'était un berger allemand⁴⁷.

La description de Batka ouvre le roman, si bien qu'on a l'impression d'assister à la présentation du personnage principal de l'histoire que l'on va lire. L'animal est d'emblée introduit comme sujet de l'intrigue. De plus, il ne s'agit pas simplement d'une silhouette

Diderot – Paris 7, pp. 6-7.

46. Sophie Milcent-Lawson, « Zoographies », *Zoopoétique*, dir. André Benhaïm et Anne Simon, Lille, Revue des Sciences Humaines, 2017, p. 94.

47. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 195.

vaguement esquissée : le portrait s'attache à mentionner les singularités du chien, notamment sa verrue, comparée à un attribut humain, le grain de beauté. Par cette analogie, la gueule de Batka est rapprochée d'un visage, sans pour autant y adhérer totalement puisque les termes de « truffe » et de « museau » renvoient nécessairement à la bête. L'évocation de l'enseigne du Chien-qui-fume participe également à une forme d'anthropomorphisme, car ce n'est bien évidemment pas une pratique courante chez les animaux ! Enfin, on remarque que la race du chien – soit la rupture de toute individualisation, étant donné qu'un berger allemand, sans plus de précisions, est similaire à un autre berger allemand – n'est précisée qu'à l'issue de la description, après un saut de ligne. *Chien blanc* pose immédiatement Batka comme individu, non pas en le nommant, non pas en le rattachant à un homme ou à une famille, mais en dépeignant ce qui semble être un visage, un visage particulier qui ne saurait être celui d'un autre chien. Ainsi, Gary accepterait vaguement l'idée d'un visage animal, mais rechignerait à l'exprimer clairement ? Cela ne nous semble pas être une résolution pertinente et stimulante de cette grande question.

L'examen de ce que dit la philosophie à propos d'un tel sujet peut sans doute nous aider à analyser l'œuvre de Gary sous un angle différent de celui qui, de façon un peu primaire, voudrait que le terme de « visage » soit directement écrit par l'auteur. La possibilité de l'existence d'un visage animal fut souvent laissée de côté – pensons aux affirmations des penseurs antiques et aux propos, bien plus récents, d'un certain Lévinas qui déclare ignorer si le serpent a un visage : « Je ne peux pas dire à quel moment vous avez [ou on a] le droit d'être appelé « visage ». Le visage humain est absolument différent et c'est seulement après coup que nous découvrons le visage d'un animal. Je ne sais pas si le serpent a un visage. Je ne peux pas répondre à cette question. Une analyse plus spécifique est nécessaire⁴⁸ ». L'hypothèse d'un visage animal a depuis été ravivée, grâce notamment au célèbre ouvrage de Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*. Le philosophe reproche à Lévinas d'avoir exclu l'animal de son éthique du visage et d'effectuer une simple transposition afin de solutionner le problème : la gueule de la bête se pose face à moi comme injonction à ne pas tuer car, à travers elle, je vois le visage humain. Selon Lévinas, l'éthique doit s'étendre aux animaux mais son prototype est résolument humain ; toute idée de souffrance animale, par exemple, n'est qu'un transfert. Cette réponse anthropocentrée à propos du serpent ne convainc pas Derrida, notamment parce qu'il s'agit en fait d'une non-réponse révélant que l'auteur ne sait pas véritablement ce qu'est un

48. Emmanuel Lévinas, traduit par Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006, p. 149.

visage, comment le délimiter. Si sa définition était claire, il saurait assurément dire si l'on peut parler de la gueule du reptile comme d'un visage ou non. De plus, en choisissant le serpent – animal tout de même très connoté négativement – Lévinas se garde bien de songer à des bêtes qui d'emblée nous ressemblent physiquement et auxquelles il serait sans doute plus difficile de refuser le visage : le singe, le chien, le chat... Une telle incertitude de la part du philosophe du « Tu ne tueras point » proscrivant le meurtre du visage a des conséquences : si l'on suit cette logique, la mise à mort de l'animal, privé de la possibilité de répondre, privé du « me voici », dont le visage est si incertain, n'est pas véritablement un meurtre⁴⁹.

Continuons, en partant de cette situation, à parcourir l'œuvre de Gary, et notamment les face-à-face entre humains et animaux. L'animal répond-il ? L'animal a-t-il bien un visage, comme nous le supposons ? Tout d'abord, il nous semble important de noter que plusieurs romans de l'auteur sont traversés par l'impératif lévinassien : *Éducation Européenne* (Janek s'écarte peu à peu de l'humanité et ne répond plus à l'appel de l'Autre ; il passe de la compassion à l'égard d'Augustus Schröder, dont il observe le visage mourant, à la froide exécution d'un soldat allemand à la fin du roman : à l'instar des Nazis qu'il combat, il ignore le visage de l'homme pour l'assassiner ; l'éducation européenne est achevée), *La Promesse de l'aube* (le visage de Nina, qu'il soit véritablement vu ou rêvé, impose à Romain une confiance en son destin, en la France, et des réactions significatives comme le fait de passer une nuit blanche à écrire ou de gifler un commerçant) ou encore *La Vie devant soi* (Paul Audi, dans *Je me suis toujours été un autre*, avait déjà bien identifié la dimension messianique du rôle de Momo auprès de Madame Rosa, et son « me voici » lévinassien⁵⁰). Un rapport entre visage et responsabilité est, au fil de ces textes, clairement établi, ce qui nous permet légitimement de penser qu'un tel thème préoccupe Romain Gary ; dès lors, analyser la façon dont il met en scène les confrontations entre humains et animaux nous semble pertinent afin d'observer la présence ou l'absence d'un tel appel à la responsabilité d'autrui. D'une façon générale, il est frappant de remarquer que les hommes garyens sont bien souvent les obligés d'animaux, ont des devoirs vis à vis d'eux et entendent préserver cette marge humaine : Morel protège les éléphants et libère les chiens détenus dans une fourrière⁵¹, les déportés relèvent les hannetons

49. *Ibid*, pp. 149-153.

50. Paul Audi, *Je me suis toujours été un autre*, Christian Bourgois, 2007, p. 117.

51. Romain Gary, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 369.

tombés sur le dos⁵², Luc et Momo vendent Roxane⁵³ et Super⁵⁴ pour leur offrir une vie meilleure, Gary entend guérir Batka de son racisme et ne parvient pas à l'exécuter⁵⁵... De telles relations supposent une responsabilité qu'il est difficile de désamorcer, si ce n'est en niant la « gueule » ou plutôt le visage. Dans *Gros-Câlin* par exemple, Cousin est terriblement mal à l'aise à l'idée de nourrir son python avec des souris blanches vivantes et demande conseil au père Joseph :

— Faites-lui bouffer des souris grises, dit le curé.

— Grises ou blanches, pour moi, c'est la même chose.

— Achetez-en un tas, de souris. Vous les remarquerez moins. C'est parce que vous les prenez une à une que vous faites tellement attention. Ça devient personnel. Prenez-en un tas anonyme, ça vous fera beaucoup moins d'effet. Vous y regardez de trop près, ça individualise. Il est toujours plus difficile de tuer quelqu'un qu'on connaît. J'ai été aumônier pendant la guerre, je sais de quoi je parle. On tue beaucoup plus facilement sans voir qui c'est, que de près. Les aviateurs, quand ils bombardent, ils sentent moins. Ils voient ça de très haut⁵⁶.

Le curé semble livrer à Cousin un stratagème pour contourner l'injonction à ne pas tuer lévinassienne. Au cœur même de ses propos, toute individualité est balayée par la répétition du pronom démonstratif neutre « ça », du pronom personnel « en » ou encore l'absence de complément d'objet après « ils sentent moins » : le mot même de *souris*, qui n'intervient qu'au début du dialogue à la faveur d'une dislocation à droite suivant un « en », est effacé. Les souris sont bannies du vocabulaire car une telle méthode anonymise, certes, mais il y a probablement une seconde explication à cela : la technique ne fonctionne pas que pour les souris. Ce mode d'emploi à destination des tueurs de masse semble puiser son inspiration dans les exactions concentrationnaires de l'Allemagne Nazie : comme le raconte Primo Levi, les SS, afin d'esquiver toute injonction à ne pas tuer, s'arrangeaient pour réduire les contacts entre maîtres et esclaves au minimum⁵⁷ ; cela s'ajoute à toute l'entreprise de négation du visage, par

52. *Ibid*, p. 602.

53. Romain Gary, *Le Grand vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 93.

54. Romain Gary (Émile Ajar), *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, pp. 817-818.

55. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 212.

56. Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin* [1974], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, pp. 673-674.

57. Primo Levi, *Si c'est un homme* [1987], Paris, Julliard, coll. « Pocket », 2009, p. 277.

le regroupement de corps dévêtus, amaigris et privés de toute surface réfléchissante⁵⁸.

Selon l'aveu même de Gary, il est impossible de demeurer insensible à l'appel d'une gueule d'animal, autrement cela signifierait que l'on a entrepris, à l'instar des Nazis, de dépouiller l'Autre de son visage, de ne plus le voir que comme un objet ; l'auteur déclare, au sujet de l'extermination des bébés phoques : « Quelqu'un qui a regardé dans les yeux d'un bébé phoque au moment où il est tué, à mon avis s'il n'est pas traumatisé pour la vie, c'est un candidat pour les SS⁵⁹ ». Est-il alors possible de conclure que cette gueule qui nous implore, cette gueule que l'on ne peut meurtrir, est un visage ? On peut avoir l'impression que Gary, suivant l'exemple de Lévinas, étend son éthique aux animaux sans sortir d'un rapport purement anthropomorphique établissant des analogies entre les déportés, les souris et les phoques – auxquels on peut ajouter les éléphants des *Racines du ciel*, qui aux yeux d'un certain nombre de commentateurs représentent les Juifs exterminés – ou encore entre sa mère et son chien. Cette citation du Goncourt 1956 dans laquelle Haas décrit la pitié que lui inspirent les pachydermes va dans le même sens : « Vous avez déjà vu un éléphanteau couché sur le flanc, la trompe inerte, en vous regardant avec des yeux où semblent s'être réfugiées toutes les qualités humaines tant vantées et dont l'humanité est si abondamment dépourvue ?⁶⁰ » C'est bien la dimension humaine et non la dimension animale d'un regard qui nous appelle et nous oblige ; le verbe « sembler » témoigne d'une telle projection mentale et la responsabilité qu'impose ce regard est sensible jusque dans les propos de Haas, qui emploie l'indéfini pluriel « vous » et une forme interrogative ; même si Haas s'adresse ici à Schölscher, le lecteur lui-même peut se sentir interpellé !

À ce stade, notre explication n'est qu'à moitié satisfaisante : elle nous laisse penser que l'animal a bien un visage, un regard, mais elle tend à l'enfermer dans l'allégorie, le symbole, et à l'extraire de toute altérité : il serait dès lors *compréhensible*, terme qui faisait frémir Gary, et un tel anthropomorphisme pousserait l'animal à demeurer, encore et toujours, assujéti à l'homme, à son point de vue et à ses projections, ne sachant exister hors de lui, hors de son imaginaire et de ses analogies. Cette individualisation selon des critères résolument humains serait-elle un piège ?

58. Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 165.

59. Entretien avec Patrice Galbeau [1973] <https://www.youtube.com/watch?v=p9CrH4vG0SU> 31ème minute

60. Romain Gary, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 236.

Un mystère animal qui persiste malgré tout : la fraternité dans l'incompréhension

Reconnaissons que c'est une dérive qui nous a parue parfois possible dans l'œuvre de Gary : le lecteur peut penser qu'à trop vouloir faire de l'animal un homme comme un autre, affublé d'un nom et d'un visage (il ne manque plus que la parole!), remplaçant à l'occasion le père ou la mère, l'auteur le transforme en simple substitut humain. Ce n'est pas parce que l'animal est perçu par un regard d'homme qui, par facilité ou par automatisme, l'assimile à ce qu'il connaît ou comprend que tout son mystère se dissipe. L'auteur ne l'oublie pas et tâche toujours de compenser ses tendances – et mêmes *nos* tendances – naturelles à l'anthropomorphisme. Il sait pertinemment qu'il lui arrive d'interpréter les gestes, les cris de ses animaux, de les traduire selon une norme humaine⁶¹; ainsi, s'il conclut parfois bien hâtivement que les rugissements d'un chien ne sont « souvent qu'un équivalent canin de notre « Retenez-moi ou je vais faire un malheur », mais [que], chez les vrais chiens de garde bien dressés, ce n'est pas de la frime⁶²», il admet, au cours de plus longs développements, que l'animal demeure mystérieux, étranger à l'homme. Pensons par exemple à cette anecdote racontée par Gary dans les dernières pages de *La Promesse de l'aube* :

En 1951, dans le désert du Nouveau-Mexique, alors que j'étais assis sur un roc de lave, deux petits lézards tout blancs grimpèrent sur moi. Ils m'explorèrent en tous sens avec une assurance complète et sans la moindre frayeur et l'un deux, après avoir appuyé tranquillement ses pattes de devant contre mon visage, approcha son museau de mon oreille et resta là un bon moment. On peut imaginer avec quel bouleversant espoir, avec quelle fervente anticipation je demeurai là, attendant. Mais il ne dit rien, ou en tout cas, je n'entendis rien. Il est tout de même étrange de penser que l'homme, quant à lui, est entièrement visible, entièrement révélé à ses amis⁶³.

Durant ce face-à-face marqué par la méconnaissance de l'autre – le verbe « explorer » montre que pour l'animal aussi, l'homme est une terre à découvrir – Gary attend que le lézard s'exprime, s'adresse à lui. Mais il ne se passe rien. Ou plutôt, le narrateur a cru qu'il ne s'était

61. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 198.

62. *Ibid.*, p. 199.

63. Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 888.

rien passé. Toute la subtilité de ce passage réside en l'épanorthose : « Mais il ne dit rien, ou en tout cas, je n'entendis rien ». Cette auto-correction montre que l'auteur ne rejette pas la faute sur le locuteur d'une éventuelle parole – le lézard – mais la partage, puisque lui, le destinataire, n'entend peut-être pas ce que l'animal veut lui dire. Car il ne le peut pas. Car il y a incompréhension. L'animal, contrairement à l'homme, n'est pas entièrement visible, se trouve constellé de zones de mystère : c'est pour cela qu'il est si tentant de combler les manques, de traduire, d'interpréter, sans même savoir si nos conclusions sont avérées. Gary, qui est pourtant le chantre de l'imagination et de la fiction comme il l'affirme dans son volumineux essai intitulé *Pour Sganarelle*, tâche de s'en abstenir. En effet, la liberté et la possibilité d'être autre n'existent pas sans incompréhension selon la théorie qu'il déploie dans *Adieu Gary Cooper*, fustigeant les mots de tout le monde, cette fausse monnaie que les humains s'échangent allègrement. Préservons-en les animaux ! serait tenté de nous dire l'auteur. Le face-à-face suivant, plus connu et extrait de l'incipit de *Chien blanc*, nous semble illustrer parfaitement cette fuite du *même* par la rencontre avec l'animal :

De temps en temps, j'allais rendre visite à mon python. J'entrais dans l'enclos spécial que Jack Carruthers lui réservait par égard pour les écrivains, je m'installais, les jambes croisées, en face de lui et nous nous regardions longuement avec un étonnement, une stupéfaction sans bornes, incapables chacun de donner la moindre explication sur ce qui nous arrivait et de faire bénéficier l'autre de quelque éclair de compréhension tiré de nos expériences respectives. Se trouver dans la peau d'un python ou dans celle d'un homme était un avatar tellement ahurissant que cet effarement partagé devenait une véritable fraternité. Parfois Pete se mettait en triangle – les pythons ne se roulent pas en boule, ils se mettent en équerre ; j'avais alors l'impression qu'il me faisait ainsi un signe que je devais interpréter. Depuis, j'appris que la position en équerre est pour le python une position de défense, en présence d'un danger, et je sus ainsi que Pete l'Étrangleur et moi avions vraiment une chose en commun : une extrême prudence dans les rapports humains⁶⁴.

Gary adopte ici ce qui ressemble à une démarche d'éthologue, parvenant à décoder certains

64. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, pp. 196-197.

comportements de Pete – le présent de vérité générale et la mention non plus d'un individu mais d'une espèce au milieu du paragraphe témoignent de ce regard quasi scientifique – mais l'écrivain est globalement incapable de le comprendre. Le choix de scruter un serpent et non pas un chien ou un chat n'est pas innocent et confère une grande portée à ce face-à-face : de la *Bible* à *Vipère au poing*, le serpent est l'autre radical, l'ennemi de l'homme ! Il est également, les lecteurs de *Gros-Câlin* le savent, cet avatar ultime de la sortie de soi selon Romain Gary : le souhait d'une telle métamorphose, d'une existence dans la peau de l'autre, est formulé dès cet extrait de *Chien blanc*. Il ne s'agit pas du tout d'une compréhension (*comprehendo* : saisir ensemble), qui ramène autrui à soi, mais d'une migration, d'une transformation même, pour devenir l'autre sans l'altérer, sans lui imposer les lois de ce que l'on était avant, c'est-à-dire homme, romancier, parlant français, anglais, russe... Par cette observation mutuelle, Gary satisfait ce besoin urgent de toujours être ailleurs et de ne pas être englobé – compris ! – par un regard ; il ne peut saisir l'animal et l'animal ne peut le saisir. La bête est cette étrangère dont on ne pourra jamais faire l'inventaire de toutes les coutumes, de tout le vocabulaire, de toutes les pensées ; en cela, elle est encore plus précieuse aux yeux de Gary que tous les peuples au sein desquels il tentera de se fondre, tous les golems qu'il s'attachera à façonner. Comme l'écrit Alain Schaffner, « c'est le regard échangé avec l'animal qui révèle la distance, l'abîme et crée pourtant une secrète fraternité⁶⁵ » : la fraternité de ceux qui ne se comprennent pas, et par cela même évitent de se tronquer, de se falsifier, de se mutiler.

Refuser de comprendre l'animal – ou du moins de donner les apparences d'une telle compréhension – c'est aussi refuser l'allégorie et le symbole. Le lion = la puissance ; la chouette = la sagesse ; le serpent = la perfidie. Ces liens quasi arithmétiques, Gary n'en veut pas. D'une part parce qu'ils témoignent d'une vision profondément humaine de l'animal, d'autre part car ils sont en contradiction totale avec l'avènement de l'individu – et de l'individu animal – qu'il appelle de ses vœux. Nous l'avons brièvement évoqué, Gary aimait beaucoup *Ferdinand the Bull*, un court-métrage d'animation des studios Disney racontant l'histoire d'un jeune taureau, Ferdinand, qui refuse de correspondre à l'image type du taureau que les humains ont créée et que ses propres congénères entretiennent ; ainsi, Ferdinand n'aime pas charger au beau milieu des pâturages, il dédaigne la corrida ; ce qui lui plaît, c'est s'asseoir paisiblement dans l'herbe et respirer l'euphorisant parfum des fleurs. L'intérêt de l'auteur pour

65. Alain Schaffner, « Chien blanc, roman de l'animal ? », *Romain Gary, une voix dans le siècle*, dir. Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2018, p. 155.

ce petit dessin animé ne relève pas du goût enfantin ou régressif ; Gary, dans un certain nombre de ses romans, suit les préceptes de *Ferdinand the Bull* en ne faisant jamais d'un animal un stéréotype ou une allégorie figée car il se méfie comme de la peste de ces vérités définitives et de tous ceux qui « croient avoir absolument raison⁶⁶ ». Les commentateurs ne l'ont guère écouté, faisant bien souvent des éléphants des *Racines du ciel*, nous l'avons dit plus tôt, des avatars de déportés. Pourtant, Gary et Morel nous le serinent : ils ne sont pas *que* cela. Ils peuvent l'être, bien sûr, tout comme ils peuvent représenter l'enfance, la marge humaine, la liberté⁶⁷... Mais ils sont également, purement et simplement : des éléphants. Gary écrit, dans sa préface : « les éléphants de mon roman ne sont donc nullement allégoriques : ils sont de chair et de sang, comme les droits de l'homme justement...⁶⁸ » Évidemment, c'est une possibilité qui ne plaît guère au chercheur : au sein d'une œuvre littéraire, un animal ne peut être qu'un animal ; il représente forcément une idée, un concept, une personne humaine... Ne pas accueillir chiens, serpents, oiseaux à grand renfort d'exégèses nous frustre et nous perturbe. Là encore, alors qu'il ne s'agit que d'un texte, nous les domestiquons, nous les enfermons. Gary veut qu'ils demeurent sauvages.

Alain Schaffner, dans un article consacré à *Chien blanc*, montre que l'auteur a clairement identifié cette dérive et entend la combattre⁶⁹. Batka, le berger allemand recueilli au domicile de Romain Gary, risque de voir sa singularité et sa liberté circonscrites par les symboles totalitaires de trois causes différentes, menées respectivement par les étudiants militant contre la guerre du Vietnam, Keys, et le narrateur lui-même⁷⁰ ! Les premiers proposent à Jean Seberg d'immoler la bête devant les caméras pour lutter contre les exactions américaines⁷¹, le deuxième veut la transformer en chien noir afin de venger sa communauté⁷², et le dernier souhaite prouver qu'il est possible de guérir du racisme⁷³. Batka est ainsi pris entre des

66. Romain Gary, « La Marge humaine » [1957], *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 20.

67. Firyel Abdeljaouad, *Les Racines du ciel de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2009, pp. 116-117.

68. Romain Gary, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 186.

69. Alain Schaffner, « Chien blanc, roman de l'animal ? », *Romain Gary, une voix dans le siècle*, dir. Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2018.

70. Gary lutterait donc contre un processus qu'il exerce lui-même ? Pas vraiment, car n'oublions pas que *Chien blanc* est une autofiction – Alexandre Diego Gary a révélé à Mireille Sacotte que Batka était un chien fictif – et que l'auteur, à travers les propos du personnage de Jack Carruthers, fait douter le narrateur : « Ça va, mon ami. Les intellectuels, on connaît... C'est symbolique ? Vous voulez prouver que c'est guérissable ? » (Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 217)

71. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 273.

72. *Ibid*, p. 355.

73. *Ibid*, p. 274.

idéologies rivales, qui le dépassent et veulent se l'accaparer. S'il est bien évidemment envisageable de lire *Chien blanc* comme une fable politique, où l'animal, avatar de l'être humain, subit les dressages de toutes les pensées racistes, Alain Schaffner nous invite à adopter également une « approche désymbolisée, réaliste, individuelle⁷⁴ » de la bête. Nous ne pouvons qu'être d'accord avec lui : comme cela a été analysé précédemment, Gary individualise Batka – par son nom, par son intégration au sein de la famille, par son portrait singulier – et n'en fait jamais une abstraction totale, un prétexte à la tenue d'un récit original et imagé sur la ségrégation aux États-Unis.

Il est assez délicat pour un homme, et même pour un écrivain aussi multiple que Romain Gary, de s'affranchir de tout rapport anthropomorphique aux animaux. Néanmoins, comme l'indique Anne Simon, ce n'est pas forcément une tare, et cela ne rend pas nécessairement un discours erroné : « il relève de la logique (non téléologique) de l'évolution et de la « combinatoire » du biomorphisme que nous comprenions intuitivement d'autres espèces qui nous sont apparentées, par leur biologie ou leurs comportements, que nous partageons leurs émotions et leurs expressions et que nous puissions en rendre compte avec des moyens spécifiquement humains, comme le langage figural⁷⁵ ». De plus, l'auteur a su ménager cette « marge humaine », cette part d'incompréhensible à laquelle se heurte sa plume d'enchanteur, laquelle sait pourtant si habilement imaginer, inventer, prêter paroles et sentiments. L'écrivain n'enfermera pas le chien, le chat ou le serpent dans une idée ou dans un livre. La bête vit hors les mots, hors les concepts. Par eux, nous pouvons seulement l'approcher, l'envisager, jamais la posséder entièrement. Les face-à-face entre humains et animaux en témoignent : si ces derniers peuvent, temporairement, pallier l'absence d'un père, d'une mère ou nous imposer une responsabilité éthique, ils demeurent toutefois ces autres radicaux et impénétrables.

Analogies, hybridités et métamorphoses : la possibilité d'un devenir-animal

Une telle altérité attire irrésistiblement Gary, lui donne envie de sortir de lui-même, de se fuir lui et sa propre espèce, à la façon d'Ajax/Pavlowitch qui a « commencé à apprendre le

74. Alain Schaffner, « Chien blanc, roman de l'animal ? », *Romain Gary, une voix dans le siècle*, dir. Julien Roumète, Alain Schaffner et Anne Simon, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2018, p. 155.

75. Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Zoopoétique*, dir. André Benhaïm et Anne Simon, Lille, Revue des Sciences Humaines, 2017, p. 77.

swahili, parce que ça devait quand même être très loin de [lui] » et permettait peut-être d'éviter « l'appartenance⁷⁶ ». Cette tentation est tout à fait palpable dans son œuvre où beaucoup d'hommes, d'un point de vue tout d'abord purement physique, sortent d'eux-mêmes, n'arborent pas une figure humaine. On relève énormément de descriptions de « visages animaux » en lisant un texte de Romain Gary. Si certaines relèvent du français classique, comme la « crinière⁷⁷ » ou le « nez en bec d'oiseau de proie⁷⁸ », la plupart d'entre elles sont le fruit d'un véritable travail littéraire, d'une véritable intention d'auteur. Par exemple, qui aurait l'idée de déclarer que des yeux ressemblent à « de gros hannetons noirs⁷⁹ » ou qu'un homme a un « visage de jeune cheval triste⁸⁰ » ? Romain Gary, assurément. Il serait très fastidieux d'analyser toutes les analogies animales qui émaillent les descriptions humaines au sein de l'œuvre ; cependant, nous avons pu, en les classant et en les étudiant, tirer de ces exemples trois conclusions fondamentales.

1) L'analogie n'est pas dépréciative. Ce n'est pas parce qu'un personnage est plutôt positif que l'animal dont il affiche l'une des caractéristiques l'est aussi – nous ne parlons pas là d'un jugement de valeur intrinsèque de l'animal, mais de celui qui habite l'inconscient collectif pour lequel un chaton ou un cheval est nécessairement *meilleur* qu'un serpent ou un cafard. Julie Espinoza, dans *Les Cerfs-volants*, est une figure éminemment vaillante et attachante. Pourtant, ses cils évoquent « des pattes d'araignées tapies au fond des âges⁸¹ ». À l'inverse, le satanique Keys de *Chien blanc* a « une petite moustache posée sur la lèvre comme un papillon⁸² ». Même si Victor Hugo a aimé l'araignée, la bête à huit pattes est globalement bien plus exécrée que le papillon... Encore une fois, Gary s'oppose fermement à la physiognomonie et ne perçoit pas les traits animaux comme des tares ou des vertus, comme le reflet d'une laide ou d'une belle âme. Il les libère même de leur vocation raciste et antisémite : dans *La Vie devant soi*, Momo dit de Madame Rosa qu'elle a « une tête comme une vieille grenouille juive

76. Romain Gary (Émile Ajar), *Pseudo* [1976], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 960.

77. Romain Gary, *Lady L.* [1963], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 900.

78. Romain Gary, « Le faux » [1962], *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 114.

79. Romain Gary, *Les Têtes de Stéphanie* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 28.

80. Romain Gary, *Adieu Gary Cooper* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 101.

81. Romain Gary, *Les Cerfs-volants* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1271.

82. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 205.

avec des lunettes et de l'asthme⁸³» puis qu'elle a « de beaux yeux bruns comme un chien juif⁸⁴». Si la première image heurte le lecteur – la grenouille n'est pas un animal particulièrement gracieux ou positif, et voir ce nom suivi de l'adjectif « juive » peut déranger – elle ne fait pas pour autant partie du « catalogue » antisémite qui privilégiait le rat, l'oiseau de proie ou l'insecte. De plus, la seconde comparaison animale réhabilite en quelque sorte celle de la grenouille : en parlant d'un chien – le meilleur ami de l'homme – et en utilisant l'adjectif mélioratif « beaux », Momo prouve qu'il ne pense pas à mal en créant des analogies entre bêtes et humains. Ce parler en apparence naïf d'enfant empêche les antisémites de confisquer les métaphores animales et de leur conférer un sens dégradant.

Un phénomène à peu près similaire se déroule dans *La Promesse de l'aube*. Le lecteur de l'œuvre se souvient de Monsieur Pikielny, le voisin de Romain qui lui fait promettre de citer son nom à tous les grands de ce monde lorsqu'il sera Victor Hugo, ambassadeur de France... Ce brave homme qui ressemblait, selon le narrateur, à une « souris triste⁸⁵», finira « sa minuscule existence dans les fours crématoires des nazis, en compagnie de quelques autres millions de Juifs d'Europe⁸⁶». De souris à rat, il n'y a qu'une masculinisation, il n'y a qu'un glissement. Et ce glissement est très malin. Gary détourne cette fois-ci une caricature antisémite avérée – celle du Juif en rat – en assimilant Monsieur Pikielny à un rongeur de la même espèce, mais dont le nom varie. La réaction de l'auteur n'est pas frileuse, elle est même audacieuse : d'autres auraient volontiers laissé le monopôle de la métaphore animale aux nazis et se seraient bien gardés de décrire ainsi des personnages juifs. Il est incontestable que les sentiments de Gary à l'égard de Monsieur Pikielny ou de Madame Rosa sont tout à fait bienveillants et que l'auteur, par son parcours et par sa confession, n'est guère soupçonné d'antisémitisme, mais le lecteur peut saluer cette volonté, quinze ans après la libération des camps, de ne pas entretenir cette idée selon laquelle le trait animal serait une humiliation, une attaque *ad vitam eternam*. L'écrivain semble rêver d'un monde où les rongeurs, tout comme les reptiles et les batraciens, ne seront plus les ingrédients de qui voudrait concocter la description outrageante d'un être humain.

2) L'analogie permet d'inverser le rapport lévinassien entre bêtes et humains. Nous l'avons mentionné, les personnages garyens viennent souvent porter secours aux animaux, et

83. Romain Gary (Émile Ajar), *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 821.

84. *Ibid.*, p. 915.

85. Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 648.

86. *Ibid.*, p. 650.

notamment aux chiens, qu'il s'agisse de Morel dans *Les Racines du ciel*, de Momo dans *La Vie devant soi* ou de l'auteur lui-même dans *Chien blanc*. Contrairement à ce que nous présagions en supposant que Gary, à l'instar de Lévinas, étendait l'éthique aux bêtes à partir d'un modèle humain – ce serait en vertu de cela que l'on ressentirait de la pitié pour un animal battu ou enfermé – les nombreux « visages animaux » nous laissent penser que ce rapport peut être inversé, que la responsabilité procède des animaux pour s'étendre à l'humanité. En effet, il n'est pas rare de lire des descriptions de regards humains qui sont en fait canins et interpellent le narrateur. Pour Morel, Minna est « cette fille assise devant lui, les genoux croisés, avec ses bas nylon, sa cigarette et ce regard où se lisait la même hébétude, le même appel que dans les yeux des chiens de la fourrière, implorant la protection de l'homme qui venait d'entrer...⁸⁷» L'accumulation, qui débute par les « bas nylon » et la « cigarette », semble proposer une description résolument humaine mais une rupture intervient avec ce regard de chien. L'anaphore sur « le/la même » permet à la fois de repousser l'animal plus loin dans la phrase, créant ainsi un effet de surprise – le lecteur s'attend plutôt à une valorisation d'attributs féminins puisque le narrateur lui parle d'abord de « genoux croisés » et de « bas nylon » – et d'insister sur l'analogie, de l'ancrer, de ne pas en faire une simple envolée poétique. Rappelons enfin que cette citation intervient juste après le récit de la libération des chiens de fourrière par Morel ; Minna lui impose une responsabilité éthique parce qu'il a aidé les animaux *avant*, à la fois dans le temps de l'histoire et dans le temps de l'évolution du personnage. Tout au long de l'œuvre de Romain Gary, on relève un certain nombre de comparaisons similaires, par exemple dans *L'Angoisse du roi Salomon*, au sujet de Cora : « C'était comme un chien à la fourrière qui vous regarde à travers la grille. Ils ont ça dans le regard. Suppliant⁸⁸ ». N'oublions pas que Cora fait partie de ces personnages âgés qui imposent une responsabilité au narrateur garyen : Jeannot tente d'inventer une seconde jeunesse à cette chanteuse sur le déclin que les producteurs et les prétendants ont cessé de regarder. Et là encore, ses yeux sont ceux d'une pauvre bête. Citons enfin les « grands yeux liquides, comme un gros saint-bernard qui attend du secours⁸⁹ » de Bug Moran dans *Adieu Gary Cooper*.

Gary semble être le fidèle héritier de l'un de ses maîtres littéraires, Victor Hugo, dont l'œuvre montre que « la pitié pour l'animal arrache l'Homme à sa propre inhumanité bestiale,

87. Romain Gary, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 370.

88. Romain Gary (Émile Ajar), *L'Angoisse du roi Salomon* [1979], Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1987, p. 61.

89. Romain Gary, *Adieu Gary Cooper* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 10.

et le fait accéder à une Humanité nouvelle, dans l'infinie solidarité du vivant⁹⁰» selon Claude Millet. Aux yeux de l'auteur des *Racines du ciel*, l'humanisation de l'homme passe en effet par cette acceptation et même cette protection d'une « marge », qu'il s'agisse de chiens errants ou de troupeaux de pachydermes. La « Lettre à l'éléphant » de Gary est tout à fait éloquente :

Tout n'est pas encore perdu, le dernier espoir de liberté ne s'est pas encore complètement évanoui de cette terre, et qui sait, si nous cessons de détruire les éléphants et les empêchons de disparaître, peut-être réussirons-nous également à protéger notre propre espèce contre les entreprises d'extermination. Si l'homme se montre capable de respect envers la vie sous sa forme la plus formidable et la plus encombrante [...] alors demeure une chance pour que la Chine ne soit pas l'annonce de l'avenir qui nous attend, mais pour que l'individu, cet autre monstre préhistorique encombrant et maladroit, parvienne d'une manière ou d'une autre à survivre⁹¹.

Les analogies animales, et plus particulièrement ces regards de chien, ne cessent de nous rappeler ce que Gary vient d'énoncer : c'est en prenant en compte cette marge mystérieuse et encombrante que l'on pourra étendre notre responsabilité, notre pitié sur le vivant tout entier et accéder à une véritable humanité. Ainsi, l'impératif levinassien fonctionne dans les deux sens : on peut à la fois épargner un bébé phoque car il nous rappelle les pires génocides humains et secourir une vieille dame car son regard évoque celui du chien de fourrière. Laissons la conclusion de ce paragraphe à Gary lui-même, et à ce très beau parallélisme de construction : « Lorsque vous voyez dans un chien un être humain, vous ne pouvez pas vous empêcher de voir un chien dans l'homme et de l'aimer⁹²».

3) L'analogie n'est pas figée. À un personnage ne correspond pas nécessairement un seul et unique animal, comme s'il s'agissait d'un totem ou d'une épithète homérique. Dans *Les Têtes de Stéphanie*, le prince Ali a non seulement un regard de chiot⁹³, mais aussi des « sourcils qui mont[ent] en ailes déployées⁹⁴». Ce manque de continuité dans le portrait pousse le lecteur à

90. Claude Millet, « Souffrance animale », *L'Animal du XIXe siècle*, dir. Paule Petitier, actes du colloque international 2008, équipe « Littérature et civilisation du XIXe siècle », Université Paris Diderot – Paris 7, pp. 9-10.

91. Romain Gary, « Lettre à l'éléphant » [1968], *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, pp. 163-164.

92. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 352.

93. Romain Gary, *Les Têtes de Stéphanie* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 41.

94. *Ibid*, p. 37.

se constituer mentalement un hybride, un adolescent mi-chien mi-oiseau. Le phénomène est plus accentué encore dans *Le Grand vestiaire* puisque Kuhl y a d'abord des « petits yeux lourds et fixes, qui affleuraient aux lorgnons comme des poissons dans un bocal⁹⁵» puis des « petits yeux de pachyderme⁹⁶» : cela donne l'impression que cette hybridation est permanente, alors que l'on s'attend plutôt à une métaphore filée autour de l'éléphant. Au lieu de cela, l'œil de Kuhl évoque tantôt un animal entier, tantôt le regard d'un autre, et il faut avouer que les deux bêtes présentent assez peu de similitudes. Ces analogies entre des éléments du visage et des fragments animaux viennent troubler le sentiment unitaire de la forme, donnent l'impression que les personnages garyens ont des visages résolument composites, un peu comme dans les portraits d'Arcimboldo – pour prendre un exemple plus végétal qu'animal⁹⁷. L'attachement de l'auteur à une telle hybridité du visage poursuit ce qu'il avait initié avec son possible morcellement (certains des ses éléments semblent parfois fonctionner de façon autonome, à l'instar du *Nez* de Gogol : le sourire de Mademoiselle Dreyfus dans *Gros-Câlin*⁹⁸ ou le nez de Monsieur Daraïn dans *Les Têtes de Stéphanie*⁹⁹ par exemple) et la difficulté de lui assigner une identité précise (plusieurs personnages ont des traits pouvant évoquer plusieurs peuples, plusieurs ethnies, si bien qu'il devient très délicat de les enfermer dans une identité fixe ; pensons à Rousseau¹⁰⁰, Willie¹⁰¹, ou à Gary lui-même¹⁰²!). Les faces garyennes ne sont pas unes et indivisibles ; elles permettent en cela d'espérer une multiplicité du moi et des métamorphoses pouvant libérer les individus de la gueule qui leur a été faite¹⁰³, mais aussi un renversement de l'éthique traditionnelle et des connotations racistes qui ne feront plus de l'animal un sujet annexe – c'est même le contraire – ou la source d'inspiration privilégiée des xénophobes. Ainsi, dans l'œuvre de l'auteur, le visage ne paraît jamais achevé, définitif – ou alors il est symptomatique de la mort – et ces nez, ces yeux, ces sourcils annonçant la possibilité d'un devenir-animal représentent davantage un espoir pour le genre humain qu'une humiliation ou une infamie. Cette tentation de l'hybridation nous semble

95. Romain Gary, *Le Grand vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, pp. 66-67.

96. *Ibid*, p. 76.

97. Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, Paris, Hermann, tome I, 2011, p. 28.

98. Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin* [1974], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 757.

99. Romain Gary, *Les Têtes de Stéphanie* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 330.

100. *Ibid*, p. 116.

101. Romain Gary, *Les Clowns lyriques* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 57.

102. Romain Gary, *La nuit sera calme* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 146.

103. Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1434-1435.

traduire, selon l'expression d'Anne Simon, une « attitude existentielle de possibilisation de soi¹⁰⁴ » qui correspond fort bien au projet qui anime Gary.

En effet, dans plusieurs de ses romans, les personnages ne se contentent pas d'être décrits comme des individus composites – ce qu'ils ne sont pas réellement puisqu'ils dépendent de la perception d'un narrateur – et amorcent de véritables métamorphoses. Nous avons déjà mentionné l'épisode de *La Promesse de l'aube* où Romain veut se soustraire à la vue de ses odieux voisins et s'enfuit dans un empilement de bois. Il nous faut maintenant remarquer qu'il s'agit non seulement de fuir ses persécuteurs, mais aussi de fuir un monde humain. Tout d'abord, sa « poitrine se transform[e] en une cage d'où un animal pris de honte et de panique cherchait désespérément à s'arracher ». Ensuite, une fois que Romain atteint le tas de bûches, sa « tanière » (de l'ancien français *taisniere* : refuge d'animal), « ce monde sûr et amical, si différent de l'autre » il se « gliss[e] comme un furet¹⁰⁵ » dans les galeries, s'y sent comme « entouré [d'une] carapace¹⁰⁶ ». Durant son échappée, l'enfant devient tour à tour loup, furet, tortue, fuit ces « visages humains¹⁰⁷ » qui le harcèlent et s'enfonce dans un devenir-animal que sa rencontre avec un chat permet enfin d'entériner. La bête fait figure de modèle : « j'essayai d'imiter son ronron, et nous eûmes une pinte de bon temps, en ronronnant, tous les deux, à qui mieux mieux ». L'enfant se rend alors compte que « le monde offrait encore des possibilités et des amitiés qu'il n'était pas possible de négliger¹⁰⁸ » ; l'animal ménage une porte de sortie à ce garçon qui se sent trop à l'étroit dans sa propre peau, il lui laisse miroiter un pseudonyme – ici une pseudo-peau – quasi impossible à incarner, celui d'un chat, là où il suffit d'un trait de plume pour devenir « Roland Campeador, Alain Brisnard, Hubert de Longpré, Romain Cortès¹⁰⁹ »... Ce devenir-chat, ce n'est pas le narrateur qui le réalise mais son rival auprès de la jeune Valentine, Jan : l'adolescent a « la mine patibulaire d'un chat de gouttière, [fait preuve] d'une agilité incroyable et [peut] mettre un but à cinq mètres en crachant¹¹⁰ ».

Dix ans plus tard, dans *Chien blanc*, cette esquisse de Gary en chat est secondée par un autoportrait de l'auteur en berger allemand comme le note Mireille Sacotte¹¹¹. Le lecteur

104. Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Zoopoétique*, dir. André Benhaïm et Anne Simon, Lille, Revue des Sciences Humaines, 2017, p. 81.

105. Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 646.

106. *Ibid.*, p. 647.

107. *Ibid.*, p. 645.

108. *Ibid.*, p. 648.

109. *Ibid.*, p. 632.

110. *Ibid.*, p. 671.

111. Mireille Sacotte, « Notice » de *Chien blanc*, *Romain Gary, romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, pp. 1495-1496.

assiste ainsi à un autre devenir-animal, dont l'expression ne passe plus par l'imitation ou les comparaisons car cette fois-ci, le lexique canin est directement appliqué au narrateur. Par exemple, il dit être « habitué à se tenir solidement en laisse lui-même¹¹²», risquer de « mordre quelqu'un¹¹³» ou encore « tourner en rond, au bout de cette laisse d'angoisses dont l'autre bout est tenu par des mains inconnues à Hollywood¹¹⁴». Bien sûr, on peut comprendre la laisse comme une métaphore du contrôle que chacun exerce sur soi-même, mais tout ceci entretient un brouillage, donne l'impression que Gary et Batka ne font plus qu'un : un effet similaire à celui qu'AJar entretient dans *Gros-Câlin*, roman sur lequel il nous faudra revenir. Mireille Sacotte observe d'ailleurs que l'homme et le chien connaissent le même destin tragique¹¹⁵ Batka, chien gris tiraillé entre le noir et le blanc, meurt de cette lutte constante contre lui-même et contre tous les dressages, exténué ; Gary, écrivain caméléon, finit par exploser à force de changer sans cesse de couleur¹¹⁶.

Ces métamorphoses embryonnaires annoncent la métamorphose radicale de l'œuvre de Gary : celle de l'homme en serpent. Nous avons distingué trois étapes littéraires à cette transformation.

1) L'idée d'un devenir-serpent est initiée dans *Chien blanc*, lorsque le narrateur observe attentivement Pete l'Étrangleur et songe à la possibilité de « se trouver dans la peau d'un python¹¹⁷».

2) La première tentative d'une telle métamorphose intervient en 1974, dans *Les Têtes de Stéphanie*.

Tête-plate avait la moitié du visage à plat sur le plancher. Rousseau voyait son œil gauche bleu, petit, et il fallait convenir qu'avec son cou de python, sa figure plate et la mâchoire en fer à cheval, il avait une forte personnalité physique. Les gouttes de sueur sur son visage de cobra faisaient penser à des gouttes de venin mal placées. [...] Rousseau appuya si fortement son talon

112. *Ibid*, p. 201.

113. *Ibid*, pp. 208-209.

114. *Ibid*, pp. 343-344.

115. Mireille Sacotte, « Notice » de *Chien blanc*, Romain Gary, romans et récits, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1496.

116. Nous faisons là allusion à une fable souvent contée par l'auteur : « 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 » (Romain Gary, *La nuit sera calme* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 204)

117. Romain Gary, *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 196.

qu'il entendit en même temps le craquement des vertèbres et les sifflements de douleur de l'homme¹¹⁸.

On a tout d'abord l'impression de lire une simple métaphore filée, avec le « cou de python », le « visage de cobra » et les « gouttes de venin ». La subtilité de ce portrait vient du fait que la métaphore s'interrompt avec les « sifflements de douleur » de Tête-plate ; cette sortie de la figure de style et la convocation d'un bruit généralement produit par les reptiles – le sifflement – indiquent que l'homme *devient* le serpent au lieu de lui ressembler. La mention des vertèbres, extrêmement nombreuses chez les serpents puisqu'elles constituent la majeure partie de leur squelette, peut également concourir à cette transformation. Ainsi, le lecteur n'a plus du tout en tête l'image d'un tueur tenu en respect par Rousseau, mais celle d'un serpent se contorsionnant sous la semelle d'une chaussure. Ajoutons néanmoins que la métamorphose est encore hésitante : l'homme est-il plutôt python, ou plutôt cobra ? De plus, Tête-plate n'est en aucun cas un personnage important du récit ; il est oubliable et il ne sera plus jamais fait référence à son aspect reptilien, ce qui atténue la portée de son devenir-animal.

3) La métamorphose achevée a lieu dans *Gros-Câlin*. Gary avoue lui-même que le python du roman figure sous le nom de Pete l'Étrangleur dans *Chien blanc*¹¹⁹. Au sujet de Tête-plate, l'auteur ne dit rien, mais on peut raisonnablement penser qu'il a le personnage en mémoire au moment où il écrit *Gros-Câlin* : Gary envoie à Gallimard la version française des *Têtes de Stéphanie* – qu'il a établie lui-même sous le nom de Françoise Lovat – le 28 septembre 1973, et il achève la rédaction de *Gros-Câlin* entre le 30 novembre et le 6 décembre de la même année ! Remarquons enfin que « Tête-plate », tout comme « Gros-Câlin », est un surnom composé, avec quatre lettres pour le premier mot et cinq pour le second. Une parenté est donc tout à fait envisageable. Il est somme toute assez logique que cette métamorphose reptilienne se concrétise dans le premier roman signé Ajar. Denis Labouret explique que cette expérience de possibilisation de soi est « celle que vit le romancier lui-même quand il devient l'auteur de *Gros-Câlin*, Gary métamorphosé en Ajar, libéré de sa « vieille peau » et de la « gueule » qu'on lui avait faite¹²⁰». Dans le texte même, le python mue¹²¹ et permet au narrateur, Cousin, d'avoir enfin un visage, lui qui n'est qu'à peine décrit¹²², et ce seulement dans le dernier quart du

118. Romain Gary, *Les Têtes de Stéphanie* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 143.

119. Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1439.

120. Denis Labouret, « Notice » de *Gros-Câlin*, *Romain Gary, romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1552.

121. *Ibid.*, p. 682.

122. Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin* [1974], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la

roman ! C'est parce que Cousin se métamorphose en Gros-Câlin qu'il peut enfin exister de façon singulière, avoir un sourire et être jugé très beau¹²³. La spécificité du visage est accompagnée de la spécificité du nom : Cousin – un cousin n'est rien d'autre qu'un proche, un parent, un semblable selon l'analyse de Denis Labouret¹²⁴ – est surnommé Gros-Câlin par ses collègues de bureau¹²⁵ et accède à une forme d'individualité. C'est grâce au serpent qu'il résout son sentiment d'incomplétude, à la fois identitaire et affectif, et retarde l'effacement qui le guette. Plus le texte avance, plus celui-ci entretient un brouillage entre les corps, entre les actions de Cousin et de Gros-Câlin, si bien que le lecteur se demande d'une part si la métamorphose relève du réel ou d'un fantôme du petit statisticien, et d'autre part qui de l'homme ou du reptile est en train d'agir :

Je suis descendu, j'entrai au café et passai dans les lavabos où je me suis enfermé dans les chiottes pour mettre de l'ordre dans mes idées et respirer un peu. J'avais besoin d'un endroit bien isolé entre quatre murs pour voir si j'étais là. Je suis enfin parvenu à me dénouer et à rentrer chez moi.

Je sifflotai.

Je me sentais bien.

La nature reprenait le dessus. J'avais un peu faim et je suis allé prendre Blondine dans sa boîte. [...] [Le narrateur se ravise et repose la souris] Je dormis très mal et courus à plusieurs reprises à la salle de bains pour me laver le cul, mais en vain. La voix de la nature était terrible mais j'ai tenu bon jusqu'au matin et je donnai Blondine à la patronne du *Ramsès* qui voulait depuis longtemps une petite chose vivante et tendre avec des oreilles, tout le monde ne pense qu'à bouffer. Je suis rentré à la maison mais là je trouvai trois souris que Mme Niatte avait apportées pour moi et je n'ai pas pu, je les avalai l'une après l'autre, après quoi je me suis enroulé sur moi-même dans un coin et j'ai fait un petit somme¹²⁶.

Plusieurs éléments contextuels entretiennent une incertitude quant à l'identité du narrateur, si bien que les deux entités – l'humain et l'animal – semblent agir chacune leur tour : il est

Pléiade », tome II, 2019, p. 744.

123. *Ibid.*, p. 681.

124. Denis Labouret, « Notice » de *Gros-Câlin*, Romain Gary, romans et récits, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 1554.

125. Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin* [1974], Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2019, p. 685.

126. *Ibid.*, pp. 772-773.

certain que c'est le python, et non l'homme, qui passe dans les tuyaux des lavabos et avale des souris ; il est également évident que Gros-Câlin ne peut discuter avec la patronne du Ramsès ou courir se laver les fesses, contrairement à Cousin. Mais le brouillage intervient surtout au niveau de la langue. Voici, dans cet extrait, quatre phénomènes intéressants. On observe, au début, une syllepse sur « dans » : « dans le lavabo » est univoque mais « dans les chiottes » peut signifier *à l'intérieur de la pièce* ou *à l'intérieur de la cuvette* ; selon toute logique, l'être humain raisonnable se situe dans la première, tandis que le reptile capable de se glisser dans les conduits se trouve dans la seconde. À la fin de ce même paragraphe, le verbe « dénouer » est polysémique : au sens propre, celui que le lecteur comprend en premier, il signifie que le serpent défait le nœud que forme son corps, mais il peut se rattacher, au sens figuré, à la mise en ordre de ses idées qu'évoque le narrateur. Peu après, le verbe « siffloter » rappelle le sifflement du serpent, mais le suffixe diminutif *-ot*, qui indique une forme de nonchalance, teinte le terme d'humanité ; un passant siffle, jamais un python, ni un autre animal d'ailleurs ! Enfin, l'adjectif « tendre » prend également un sens différent selon le point de vue à partir duquel on le considère : si c'est Cousin qui parle, cela veut dire que le rongeur est sensible à l'amitié, à la compassion, mais si le terme vient de Gros-Câlin, celui-ci prend une signification beaucoup plus alimentaire, celle d'une viande agréable à mâcher.

L'accumulation de jeux polysémiques au cœur d'une syntaxe souvent équivoque ouvre le champ des possibles, à l'image de la transformation que vit Cousin. L'édition de 1974 laisse planer le doute sur la réalité d'une telle métamorphose contrairement à la fin initialement prévue par Gary, dite « écologique », où Gros-Câlin/Cousin véritablement devenu python est acclamé par la foule¹²⁷.

L'animal, portail vers une nouvelle hominisation et une véritable humanisation

Ce devenir-animal a, comme nous l'avons souligné, une justification personnelle – cela permet à Gary de renaître, d'explorer des identités et des possibilités radicalement étrangères – mais il est également capital à l'échelle de l'humanité, ou plutôt de ce que nous croyons être l'humanité. En effet, pour l'auteur, l'homme est à venir ; nous ne sommes que les « prologomènes » – pour reprendre une déformation ajarienne ! – d'une authentique humanité

127. *Ibid*, p. 801.

que les individus aspirant à changer d'espèce comme Cousin, comme Morel, comme Gary lui-même attendent fiévreusement, convaincus qu'il ne sont pas « définitifs¹²⁸». Il s'agit là d'un sentiment d'une grande humilité : l'écrivain ne situe pas l'homme tel que nous le connaissons au bout de la chaîne de l'évolution ; il n'est, comme tous ses autres maillons, qu'une ébauche, une promesse mue d'un sentiment de supériorité illusoire à l'égard des animaux. L'homme du vingtième siècle a besoin d'eux non seulement pour acquérir une forme d'humanité – l'éthique peut être étendue à partir de la bête chez Gary – mais aussi afin de s'inventer, de se modifier, d'atteindre cet homme véritable. Cette pensée semble profondément avant-gardiste, mais on en retrouve les prémices et les manifestations littéraires dans l'œuvre de Louise Michel, ce qui peut surprendre étant donné que Gary ne la cite jamais. Pourtant, un très enrichissant article de Claude Rétat au sujet de la célèbre militante anarchiste nous a permis d'établir bon nombre de parallèles troublants entre les deux écrivains¹²⁹. Selon Louise Michel, la garantie que l'homme va encore évoluer, et donc possiblement accéder à l'humanité, est qu'il vient de l'animal et donc qu'il s'est déjà transformé. Nécessairement, la métamorphose se poursuivra, tant physiquement que mentalement. Les hommes de son époque – le dix-neuvième siècle – ne sont donc pas encore des hommes. Les romans de Louise Michel voient passer de nombreux visages composites, des surimpressions entre humains et animaux qui trouvent un écho dans l'œuvre de Gary ; dans les deux cas, ce n'est pas un automatisme du langage mais une véritable méthode d'écriture, une poétique signifiant que tout n'est pas encore à sa place, que tout est en perpétuel mouvement et que l'homme, multipliant les hybridités et les métamorphoses, n'est pas encore pleinement formé, demeure en construction. Chez Michel non plus, les analogies ne sont pas figées, les espèces se superposent au sein de ce que Claude Rétat nomme « un monde animal cacophonique ». Dans un même temps, les hommes cherchent à se transformer par eux-mêmes, grâce à des savants prêchant pour une évolution accélérée – dont Marc Mathieu, de *La Tête coupable* et *Charge d'âme*, et les nouveaux pionniers garyens sont peut-être les héritiers – et l'invention de notre propre métamorphose ; on pense surtout au docteur Gaël qui, dans *Les Microbes humains*, est aveuglé par sa connaissance scientifique et entend inaugurer un nouveau cycle de l'humain.

Ce devenir moderne est une période de bascule identique à celle que connut le monde

128. *Ibid*, p. 661.

129. Claude Rétat, « La révolution, l'animal, la littérature ; Louise Michel et le fauve ancestral », *L'Animal du XIXe siècle*, dir. Paule Petitier, actes du colloque international 2008, équipe « Littérature et civilisation du XIXe siècle », Université Paris Diderot – Paris 7.

primitif, lorsque le reptile devint volatile, lorsque le premier poisson sortit de l'eau¹³⁰ :

Les lézards aux têtes d'oiseaux se multiplièrent à l'infini ; l'un, le plésiosaure, vivant dans la boue des marais qu'il battait de ses pattes énormes et courtes, semblables à des rames, avait déjà la croupe du quadrupède, avec des nageoires pareilles à celles d'une baleine. [...] Des intermédiaires avaient à la fois la tête du tapir, la trompe de l'éléphant, les yeux petits et les jambes épaisses du rhinocéros, on les nomme pachidermes, paleotherium, anoplotherium¹³¹.

Cela rappelle forcément au lecteur de Gary l'une de ses plus célèbres nouvelles, « Gloire à nos illustres pionniers », dans laquelle il décrit un recommencement du monde, désormais peuplé d'hybrides étranges dotés d'anus protubérants, de pinces roses, d'écailles, de tubes digestifs externes, de queues¹³²... Le texte fait la part belle à l'humour, et il ne faut pas imaginer que l'écrivain souhaite la venue au monde de personnages aussi ridicules. La nouvelle est avant tout le récit d'une expérience ratée, une parodie de roman de science-fiction. Néanmoins, la structure et le point de vue qu'elle adopte peuvent étayer notre propos. « Gloire à nos illustres pionniers » attend plusieurs pages avant de dévoiler ses hybrides ; de prime abord, le lecteur pense que les personnages auxquels il a affaire sont tout à fait normaux, puis le doute s'installe, le lexique animalier pullule de plus en plus avec, par exemple : « Mrs Jenkins avait mordu [Edna] », la femme d'Horace McClurr était « en train de muer » tandis que Jenkins Jr, qui est « venimeux », était « enroulé autour de son père¹³³ ». Ne pas immédiatement décrire les hybrides, laisser le lecteur les deviner à travers des termes impropres à l'action humaine, permet à la fois d'appréhender en douceur cette altérité et de souligner d'emblée qu'une telle évolution biologique a permis à l'homme de développer de nouvelles compétences, d'adopter ce vocabulaire qui jadis était réservé aux reptiles. Face à l'ultra-humanité en marche, c'est l'homme du vingtième siècle qui arbore la figure de l'Autre ; notre point de vue de lecteur est renversé par la description que fait un hybride, Horace McClurr, du président américain : « Eh bien, Billy, tu vois ce monsieur qui se tient debout sur

130. Nous faisons ici référence à une image couramment employée par Gary, celle du poisson sorti de l'eau comme un premier pionnier de l'espèce humaine.

131. Louise Michel, *Notes encyclopédiques* [années 1880], Mss, fond de Moscou, Anthologie des textes encyclopédiques à paraître dans la « Collection des œuvres de Louise Michel ».

132. Romain Gary, « Gloire à nos illustres pionniers » [1962], *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, pp. 264-266.

133. *Ibid*, p. 259.

ses jambes et qui a deux bras et au visage mou comme sur les images des livres d'histoire qu'on te montre à l'école ? C'est le président des États-Unis¹³⁴». En effet, cet homme d'hier – pour nous, l'homme d'aujourd'hui – qui a « deux bras, deux jambes, un visage où le nez, les yeux, la bouche occup[ent] exactement la même place qu'à l'époque de la stagnation biologique¹³⁵» est devenu désuet, dépassé, décrit d'un point de vue ultérieur, à la façon des romans de Louise Michel. C'est, de la part de Gary, très pertinent : ce portrait nous oblige, le temps d'une nouvelle, à faire bouger la norme, à nous mettre à la place d'un hybride – et même d'un animal – qui ferait face à l'être humain tel que nous le connaissons et l'appréhendons facilement.

Hormis l'humour, plusieurs éléments nous laissent penser que la métamorphose radicale tant espérée n'est pourtant pas advenue. En effet, si les individus ont changé de forme, les problématiques géopolitiques sont identiques – nous sommes toujours en période de Guerre Froide¹³⁶ – , certains personnages perdurent malgré le défilement des époques – il est fait mention d'une cousine Bette¹³⁷, qui rappelle bien évidemment Balzac ! – , l'homme, bien que devenu *autre*, refuse de se décentrer totalement – Horace McClurr entend défendre ses frontières, lutter contre les Chinois et les Russes, faire interroger un poisson d'une espèce non recensée qui a été repéré...¹³⁸ – et de rompre avec son héritage, comme l'indique la déclaration du président : « Vous allez assurer la survie, la pérennité, la victoire définitive au fond des eaux des valeurs morales et spirituelles que nos ancêtres vous ont léguées. En avant, héros de la nouvelle frontière humaine ! GLOIRE A NOS ILLUSTRES PIONNIERS !¹³⁹»

Contrairement à ce qu'indiquent les derniers mots de la nouvelle, « l'humanité de papa » n'est pas vraiment terminée¹⁴⁰. L'homme-ultra ne doit pas se contenter d'avoir une nouvelle apparence, il doit aussi incarner tous les idéaux de l'humanité, ceux qu'elle renie si bien et qui n'existent que dans les beaux discours. « À force d'essayer, [comme ce reptile préhistorique qui est sorti pour la première fois de la vase] peut-être qu'on aura à la fin les organes nécessaires, par exemple l'organe de la dignité, ou de la fraternité¹⁴¹», songe Morel.

134. *Ibid*, p. 261.

135. *Ibid*, p. 260.

136. *Ibid*, p. 258.

137. *Ibid*, p. 265.

138. *Ibid*, p. 271.

139. *Ibid*, pp. 272-273.

140. *Ibid*, p. 277.

141. Romain Gary, *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2019, p. 565.

L'œuvre de Gary nous a mené bien loin de tous nos préjugés, ceux d'un visage animal insensé, ridicule, et d'une gueule humaine humiliante, scandaleuse et même raciste. En effet, Gary ne perçoit pas l'anthropomorphisme comme valorisation de l'animal et le zoomorphisme comme dégradation de l'être humain. L'écrivain abolit les hiérarchies et invite le lecteur à se décentrer en reconnaissant à l'animal le droit d'être un individu comme les autres, capable de porter un prénom, d'arborer un visage, de faire partie d'une famille, tout en proposant aux hommes un devenir-chien, un devenir-chat, un devenir-serpent qui n'ont rien d'honteux, bien au contraire, puisqu'ils permettent, illusion ou réalité, d'incarner pour un temps ces figures radicales de l'Autre. Ses romans forment une zoopoétique car ils « renouvellent l'éthique par des déplacements et des déconstructions stylistiques qui défigurent nos images humaines, trop humaines, des vivants¹⁴² » : la variation des points de vue, le brouillage, la polysémie et le récit de face-à-face mêlés d'incompréhension et de fraternité mêlées font de l'œuvre de Romain Gary une entreprise de possibilisation de soi, inscrite dans les portraits de ces « visages animaux » et de ces « gueules humaines » toujours prêts à s'hybrider et même à se métamorphoser afin d'accéder à la fois à un devenir individuel et au devenir de l'espèce même. Car si l'animal est le passé de l'homme, il est peut-être également son avenir, la promesse d'un nouveau corps et surtout d'une véritable humanisation, d'une éthique qui n'oublie personne, transcende les catégories et prend soin de cette marge humaine.

Sébastien VIRON
Doctorant à l'EHESS

142. Anne Simon, « Une arche d'études et de bêtes », *Zoopoétique*, dir. André Benhaïm et Anne Simon, Lille, Revue des Sciences Humaines, 2017, p. 15.