

AMBIVALENCE DES FIGURES SYMBOLIQUES DE L'ESPOIR DANS *LA DANSE DE GENGIS COHN* DE ROMAIN GARY



NICOLE ROCTON

ISSN 1392-0588

2009. 51

Peintre des situations extrêmes, inventeur de fables à double sens, pantin tendant à son lecteur un miroir à deux faces, Romain Gary n'eut de cesse de mettre en scène l'espoir inextinguible affrontant un désespoir tenace. Dans plusieurs de ses romans apparaissent des mythes provocateurs, sans lesquels la réalité serait accablante. Ils décrivent un monde renversé à l'intérieur duquel le discours symbolique intègre parfaitement la narration réaliste. Le message humaniste y est cependant implicite, et le propos de Romain Gary s'y mue en plaidoirie pour la personne humaine outragée. Mais l'écrivain s'est lui-même, dans une volonté de dédoublement littéraire, dissimulé derrière plusieurs identités, et a usé à l'intérieur de son oeuvre d'une sorte de ventriloquie, d'un « double je(u) », ainsi que le qualifie Clara Lévy.¹ Il est parfois difficile à son lecteur de prendre de la distance et de faire le point sur ce qui ressort réellement du génie verbal débordant de ses romans. Comment en déchiffrer le véritable message, alors que l'idéalisme et le cynisme semblent si souvent les imprégner également? « Il n'existe pas d'autre critère d'authenticité et de vérité dans la fiction que le pouvoir de convaincre », écrit-il dans *Pour Sganarelle*.² Mais de quoi veut-il convaincre son lecteur ?

La violence de l'expérience de l'inhumain illustrée dans certains de ses récits transmet quelque chose de l'ordre de la catastrophe intime. Peut-être est-ce pour cela qu'il choisit de diriger le regard de son lecteur vers l'oeuvre plutôt que vers le créateur de l'oeuvre. C'est un tableau qu'il veut peindre, non un visage :

Au départ de l'aventure, le romancier Sganarelle est un Valet au service d'un seul Maître, qui est le Roman. Les valeurs, les idéologies, les situations, les sociétés, les mondes habités, l'Histoire, sont utilisés, exploités par le romancier à vocation totale selon la nature de son talent et les exigences de l'oeuvre qu'il entend accomplir, comme un peintre choisit les couleurs dominantes dans un souci qui n'est pas celui de servir les couleurs, mais uniquement le tableau. S'il y a une philosophie, celle-ci frappe par son absence de caractère totalitaire : elle

¹ Lévy C. Le double je(u) de Romain Gary. In *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*. Paris, PUF, 1998, p. 160.

² Gary R. *Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*. Paris, Gallimard, 1965, p. 49.

est élaborée à l'intérieur de l'œuvre, elle ne domine ni l'ensemble ni même tous les personnages, mais seulement certains d'entre eux, une contre-philosophie apparaît toujours devenant source du conflit, les idées sont beaucoup plus celles des personnages que celles de l'auteur et sont « séparables » de l'œuvre, en ce sens seulement que l'œuvre leur survit.³

Contre la fixité du roman totalitaire, Romain Gary forge donc le roman total, dépayçant. Sa symbolique peut sembler déroutante : elle n'enferme rien dans une signification définitive. L'aventure du récit est celle d'une écriture. La forme du discours, sa structure, en ouvrent la compréhension : la « contre-philosophie » souterraine qui s'en dégage passe par la double teinte des figures symboliques et par le faisceau d'échos qu'elles constituent.

Partant de deux de ces figures contenues dans le roman *La danse de Gengis Cohn*,⁴ celle du Dibbuk et celle de la Joconde, cette étude tentera d'explorer le réseau de signification qu'elles ouvrent.

LA FIGURE DU DIBBUK

Romain Gary ne s'est pas seulement inventé un double littéraire. Il a mis en scène en tant qu'auteur une sorte de témoin de la dialectique de la présence et de l'absence, du visible et de l'invisible, des « morts sur soi, dissimulés dans les plis de la mémoire ».⁵ Ainsi, le roman intitulé *La danse de Gengis Cohn*, qui paraît en 1967, a-t-il pour personnage principal un dibbuk,⁶ figure de la tradition yiddish. Bien que ce récit soit parfois aux limites du soutenable, l'écriture en est la plupart du temps inspirée des caractéristiques du mot d'esprit yiddish : le witz. Cette œuvre peut même quasiment être considérée dans sa totalité comme un witz.⁷ À l'origine, le personnage du Dibbuk⁸ est

³ Gary R. *Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, chapitre 2.

⁴ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*. Paris, Gallimard, 1967.

⁵ Kohn M. *Yiddishkeit et psychanalyse. Le transfert à une langue*. Paris, MJW Édition, 2007, p. 123.

⁶ Mot d'origine hébraïque, dont la racine signifie « coller à ».

⁷ Voir l'essai de David Bellos : *In the Worst Possible Taste: the Yiddish Witz in Romain Gary's Gengis Cohn*.

⁸ C'est en russe que la pièce fut écrite dans sa première version. Anski la présenta à Constantin Stanislavski, le légendaire directeur du Théâtre d'art de Moscou, qui l'apprécia beaucoup et encouragea Anski à la traduire en yiddish, afin qu'elle pût être exécutée « de façon authentique » par une troupe juive. Anski mourut le 8 novembre 1920, et ne put voir la pièce en représentation professionnelle. En hommage à Anski, une mise en scène de la pièce fut préparée par une troupe d'acteurs de Vilna au cours de la période de deuil de 30 jours qui suivit sa mort, et, le 9 décembre 1920, eut lieu la première à l'Elyseum Théâtre de Varsovie. Ce fut le plus grand succès de la troupe de Vilna. Un an après la première à Varsovie, la pièce fut de nouveau produite par Maurice Schwartz, au New York City's Yiddish Art Theatre, et quelques mois plus tard, elle fut traduite en hébreu par Haïm Nahman Bialik à Moscou et mise en scène par la troupe Habima en 1922, sous la direction d'Evgueni Vakhtangov. Jusqu'à maintenant, *Le Dibbuk* est resté une pièce culte du Habima Theatre, le Théâtre national d'Israël. La Royal Shakespeare Company a mis en scène une traduction en anglais de Mira Rafalowicz, sous la direction de Katie Mitchell, en 1992. En France, la pièce a été montée plusieurs fois, notamment en 2004, par Daniel Mesguich et par Krzysztof Warlikowski. En 1937, la pièce a également été adaptée en un film tourné en yiddish,

le héros d'une pièce de théâtre dont le scénario est le suivant : Nissan et Sender se sont liés d'amitié à l'occasion d'une rencontre de Hassidim, dans le sud-ouest polono-lituanien. Ils décident de se lier durablement par un serment solennel : si leurs épouses, enceintes au même moment, devaient respectivement donner naissance à une fille et à un garçon, ils marieraient entre eux leurs descendants. Mais Nissan meurt avant même la naissance de son fils. Sender oublie bientôt la promesse et, lorsqu'arrive, quelques années plus tard, le temps de chercher un parti pour sa fille, il se tourne vers de riches prétendants. Les deux jeunes gens, qui ont grandi séparément, ignorent tout du lien secret qui devrait les unir. Hanan erre sur les routes, de yeshiva en yeshiva, rayonnant du feu de son désir d'apprendre, tandis que la belle et mélancolique Léa, enfant gâtée dont la mère est morte en lui donnant naissance, se résigne à un mariage de raison. Mais de passage à Braïnitz, où réside la famille de la jeune fille, Hanan tombe amoureux de Léa dès qu'il la voit. Elle reconnaît aussitôt en lui son véritable fiancé. Le père, égoïste et avare,⁹ ne veut rien entendre de la passion qu'éprouvent l'un pour l'autre sa fille et le jeune homme sans fortune, malgré le fait que certains indices ramènent à sa mémoire l'ancienne promesse. Désespéré, Hanan se livre à des activités cabalistiques pour tenter d'obtenir l'or qui seul, pense-t-il, parviendra à faire fléchir le cœur endurci de Sender. Mais il se révèle incapable de maîtriser les puissances qu'il éveille, et tombe foudroyé. Privée de son corps et même de son nom, l'âme du mort reste captive de sa passion et condamnée à flotter « entre deux mondes ». Léa doit épouser le fiancé qu'on a choisi pour elle et qu'elle n'aime pas. Mais elle se rend au cimetière pour inviter Hanan à la célébration de ses noces. C'est l'occasion que le dibbuk saisit pour posséder son corps. Elle porte désormais deux âmes en elle et, pendant la cérémonie nuptiale, c'est la voix de Hanan qu'on entend jaillir de sa

un des rares qui aient subsisté. Avec quelques modifications dans l'intrigue, l'œuvre fut filmée à Varsovie sous la direction de Michał Waszyński, avec Lili Liliana dans le rôle de Leah, Leon Liebgold dans celui de Hannan (Channon, dans l'anglais des sous-titres); Avrom Morevski jouait le rabbin Azrael Ben Hodos. Le film ajoute un acte supplémentaire qui précède ceux de la pièce originale : il montre l'étroite amitié qui unissait dans leur jeunesse Sender et Nisn. Outre la langue du film elle-même, *Der Dibbuk* est noté chez les historiens du cinéma pour le caractère frappant de la scène qui montre le mariage de Leah, tournée dans le style de l'expressionnisme allemand. Le film est généralement considéré comme un des plus beaux en langue yiddish. En 1998 fut tourné *Le Dibbuk*, film israélien de Yossi Sommer.

⁹ Une parabole est utilisée dans le film « *Le Dibbuk* » et est racontée par le messager. Elle concerne le père de Leyele qui ne veut pas qu'elle épouse Khonen parce qu'il est pauvre. Der shpigl : « Zeyde, far vos trakhtn raykhe mentshn ale mol vegn zikh? » hot Rokhl amol gefregt dem zeydn. « Far vos vern zey azoy karg, ven zey krign a bisl gelt? » Der zeyde hot zi tsugefirt tsum fenster un gefregt : « Vos zestu durkhn fenster, Rokhl? » « Mentshn », hot Rokhl geentfert. Nokh dem hot zi der zeyde tsugefirt tsum shpigl : « Un vos zestu itst? » « Ikh ze zikh aleyn », hot Rokhl gezogt. « Ist farshteystu shoynt? » hot der zeyde gefregt. « Ven du kukst durkh gloz, zestu andere mentshn, ober oyb dos gloz is badekt mit a bisl zilber, zestu nor zikh aleyn. Un azoy iz mit ale mentshn vos hobn abisl silber ». (*The mirror*: "Grandfather, why do rich people always think about themselves?" asked Rochl one day her grandfather. "Why do they become so stingy when they get a little bit of money?" The grandfather took her to the window and asked: "What do you see through the window, Rochl?" "People", answered Rochl. After that, the grandfather took her to the mirror. "And what do you see now?" "I see myself", answered Rochl. "Now, do you understand?" asked the grandfather. "When you look through glass you see other people, but if the glass is covered with a little bit of silver, you see only yourself. And so it is with all the people who have a little bit money.")

bouche et hurler, au milieu de la consternation générale, son refus du consentement. A l'issue d'un terrifiant affrontement de forces invisibles mené par le rabbin Azriel, la séparation des deux âmes a lieu au détriment de Léïlé qui ne survivra pas à cette amputation psychique. Elle rejoint la Voix dans la mort au moment où l'on entend la musique des noces. La promesse non tenue sur la terre se réalise dans l'au-delà.

De ce scénario, Romain Gary n'a gardé, tout au moins semble-t-il à une première lecture, que la figure emblématique du Dibbuk, auquel il confère une identité complexe. Sans doute peut-il sembler surprenant de considérer ce personnage comme un symbole d'espérance. Cependant, ce Dibbuk, sous la plume de Romain Gary, malgré le tragique de l'événement historique auquel il fait référence – puisqu'il est l'âme d'un « comique juif » exécuté dans une fosse lors de la dernière guerre mondiale – est un être plein de vigueur, et qui lutte de toutes ses forces pour ne pas être expulsé du subconscient¹⁰ de Schatz, celui qui « l'héberge ». En quelque sorte, il est comme le garant du fait que la mémoire du génocide ne doive pas s'effacer. Pour cela, il « piétine » :¹¹

Je lui fais tâter de notre vieille *horà* et je vous prie de croire que mes bottes tapent dur, je lui mets le paquet, j'espère que ça fait mal. Avec un peu de chance, j'arriverai à lui donner un nouveau choc traumatique [...] Le subconscient, c'est fait pour ça.¹²

La *horà*, danse à laquelle fait allusion le narrateur du récit, est normalement exécutée par plusieurs personnes placées en rond, qui se donnent la main. Mais le Dibbuk la danse seul, et manifeste ainsi de manière aiguë l'absence de tous ceux qu'on a assassinés.¹³ Il est celui qui par sa présence et sa volonté farouche de ne pas effacer sa trace s'oppose à ce que le crime qui a eu lieu tombe dans l'oubli. C'est aussi un cri, qu'il pousse, lorsque les SS s'approchent avec Schatz, et qu'au lieu de l'assassiner (en réalité, cela lui est déjà arrivé), ils lui proposent de s'associer à eux :

Schatz marche sur moi, la fraternité aux lèvres, la main tendue :

-Cohn ! *Nous sommes tous frères !*

Je m'arrache les cheveux.

- *Arakhmonès!* Pitié! Je ne veux pas! Tout, mais pas ça!¹⁴

¹⁰ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 157 : « Si vous croyez que c'est une vie, d'être condamné à hanter le psychisme d'un ancien SS, enfermé dans son subconscient, sans cesse refoulé, obligé de lutter pour ne pas se laisser étouffer... »

¹¹ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 192.

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ Rochat P. *La clef de David*. La Mothe Achard, Emeth-Éditions, 2004, p. 220 : « Ils ont été des centaines, des milliers, marchant vers la fosse commune en chantant des psaumes. On raconte que le Rabbi de Dombrov récita sa dernière prière avec une grande ferveur; puis, avec une vingtaine de compagnons, ils creusèrent eux-mêmes leurs tombes et entonnèrent alors le cantique du Sabbat, tout en dansant une ronde hassidique. Ensuite, ils furent fusillés. »

¹⁴ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 306.

Comme le Dibbuk du théâtre yiddish, il hurle au moment où on lui demande le consentement qui engagerait sa vie. Mais il s'agit ici d'un refus de s'associer avec ceux qui prennent en main le cours de l'Histoire, « comme si l'humanité allait être enfin créée », ¹⁵ ajoute le narrateur. Ce récit est donc présenté à cet endroit du texte comme une sorte d'épopée qui prendrait place avant la naissance de l'humanité – une manière de manifester parallèlement que tout cela est un gigantesque witz. Romain Gary fait ainsi passer sans cesse le lecteur du pouvoir de la fiction au recul que donne l'apparente incohérence du propos qui est tenu. C'est évidemment l'occasion de suggérer implicitement que le monde dans lequel prend place le récit est précisément dénué de toute humanité, terme ambivalent : les hommes qui la composent existent, mais le sentiment d'un respect mutuel ou de valeurs communes permettant d'en préserver la qualité de vie n'est qu'une utopie. Le sourire ironique de l'écrivain qui mène le jeu est donc sans cesse accompagné d'un regard sombre sur la réalité qu'il évoque.

Le Dibbuk, cependant, se démène désespérément. Entre la lutte contre le courant qui cherche à l'emporter vers l'assimilation avec son entourage et la danse de la *horà* qui lui permet de faire resurgir devant ses anciens bourreaux le souvenir de leurs actes, il mène une entreprise effrénée. La parabole ¹⁶ racontée par le messager dans le film « Le Dibbuk » prend sens à travers le scénario imaginé par Romain Gary : Gengis Cohn est la partie de l'âme de Schatz qui l'oblige à ne pas voir son propre reflet lorsqu'il se dirige vers le miroir, mais les silhouettes d'une partie de l'humanité à présent disparue. On pourrait dire que le Dibbuk gratte le tain derrière la vitre, afin de murmurer incessamment à l'oreille « Zakhor », « Souviens-toi » : un massacre a eu lieu, des millions d'êtres ont été assassinés, mais leur image est imprimée dans l'espace et le temps.

Message d'espoir ou de désespoir? L'écriture de Romain Gary fonctionne ici selon le principe de la déconstruction du langage. Le romancier procède comme s'il retournerait un vêtement pour en faire apparaître la doublure et en changer l'apparence : « Connaissez-vous ce conte de Chamisso, qui a pour titre : *L'homme qui n'arrivait pas à perdre son ombre*, si j'ai bonne mémoire? C'est tout à fait Schatzen et moi », ¹⁷ explique le narrateur, faisant ainsi allusion au roman qui, au contraire, relate l'histoire de l'homme qui avait vendu son ombre, ¹⁸ un certain Peter Schlemihl, dont le nom fait allusion à la culture juive : le schlemihl est un perpétuel maladroit auquel il arrive souvent des mésaventures. C'est induire que Gengis Cohn, ombre inséparable de Schatz, pourrait avoir l'excuse d'être incapable de gérer la situation, qu'il subirait les effets d'une sorte de handicap, et donc d'une certaine irresponsabilité. C'est encore

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Voir note n°9.

¹⁷ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 48.

¹⁸ Von Chamisso A. *Pierre Schlemihl*. Paris, Ladvocat Librairie, 1822.

brouiller les cartes, jouer le jeu du constat d'une inextricable fatalité, d'un état de fait qui échapperait aux acteurs en présence. L'écrivain tire les fils de différentes marionnettes. C'est d'ailleurs aussi d'un autre scénario comptant parmi ses personnages une marionnette que ces éléments se rapprochent : celui de la pièce de théâtre *Ghetto*, de Joshua Sobol,¹⁹ composée pour perpétuer la mémoire de l'extermination des habitants du ghetto de Vilnius et de la troupe de théâtre qui y donna jusqu'au bout des représentations. Dans cette œuvre, un des acteurs de la troupe, – à laquelle Kittel, jeune nazi à qui est confiée la liquidation du ghetto, commande des spectacles – Srulik, est toujours accompagné d'une marionnette qui ose dire effrontément tout ce que les acteurs trembleraient d'exprimer. Elle a même coutume de railler ouvertement celui qui est censé lui prêter sa voix. A la fin de la pièce, alors que toute la troupe vient d'être exécutée à la mitrailleuse par Kittel, il ne reste que Srulik – qui porte le même uniforme que Kittel – et la marionnette. Une didascalie informe que « Kittel semble faire face à son double ».²⁰ Quelque temps plus tôt, regardant à l'intérieur d'un vêtement qui restait debout, Kittel s'étonnait de le trouver vide. Il demandait alors qui faisait la voix, soupçonnant Srulik. Mais la marionnette répond qu'il est un incapable, qu'elle seule la fait. Le rideau tombe après que Kittel ait tiré sur la marionnette qui s'effondre lentement. Un film²¹ a aussi illustré cette page d'histoire. La fin de cette œuvre cinématographique montre l'élimination violente de toute la troupe de théâtre. Mais dans une cachette, sous la scène où seuls Kittel, Srulik et sa marionnette sont encore vivants, une femme de la troupe est sur le point d'accoucher. Le père de l'enfant à naître tente d'étouffer les cris de souffrance de la femme, pour que le couple ne soit pas découvert. Soudain, les pleurs de l'enfant qui est venu au monde retentissent. Alors, au-dessus, sur la scène, la marionnette ouvre la bouche sans émettre aucun son, pour faire croire à Kittel que c'est elle qui imite les cris d'un nouveau-né, et protéger ceux qui sont cachés, permettre que la vie puisse continuer malgré la barbarie. Aussitôt, Kittel vise la bouche de chiffon et tire. Un liquide rouge sang en jaillit. Srulik tombe mort. Kittel sort lentement sans lui jeter un regard. Comment ne pas rapprocher ces éléments de ceux qui sont nés sous la plume de Romain Gary? La parution de ces deux œuvres est postérieure à celle de *La danse de Gengis Cohn*. Mais le même événement historique antérieur sert de base à l'inspiration des différents artistes. Il est frappant de retrouver dans la façon dont le scénario est traité le thème du double qui n'en est pas exactement un, qui a l'apparence de l'autre ou habite à l'intérieur de lui, lui est étroitement, physiquement et psychiquement lié, tout en se comportant de manière autonome pour dénoncer des vérités gênantes. A la fin de la pièce de Sobol, Kittel et Srulik ont le même uniforme (nazi) et pourtant, l'un est l'ennemi de l'autre. Srulik et

¹⁹ Sobol J. *Ghetto*. Lyon, La Manufacture, 1986.

²⁰ *Ibid.*, p. 198.

²¹ Juzėnas A. *Vilniaus Gėtas*. Metų Lietuviškas Vaidybinis Filmas, 2006.

la marionnette ne font certainement qu'un, Srulik est ventriloque. Mais sa marionnette de chiffon semble avoir une vie indépendante et se retourne parfois contre son propriétaire pour ironiser à son propos. Le symbole de la bouche muette qui mime le cri de l'enfant et pour cela est « tuée » alors qu'elle n'est que le canal fictif du cri de la vie qu'on ne peut complètement enrayer laisse le spectateur devant un abîme de perplexité. Qui s'est joué de qui? Qui a véritablement vaincu? La mort ou la vie? Le silence ou la parole? Message d'espoir ou de désespoir? Les fantômes du ghetto de Vilnius sont-ils revenus hanter également l'œuvre de Romain Gary et celle de Joshua Sobol? Qui hante l'autre? Schatz? Le Dibbuk? La mémoire d'un massacre habite-t-elle également les survivants et les coupables?

C'est par certains vocables spécifiques disséminés dans le roman que le Dibbuk manifeste sa présence intratextuelle : le réseau des noms évoqués ou choisis dans *La danse de Gengis Cohn* construit un tissu de signifiante parallèle. Le nom du narrateur, Gengis Cohn, réunit un prénom de conquérant et un patronyme qui évoque l'appartenance à la descendance d'Aaron, le grand prêtre. Mais on apprend qu'il s'agit d'un pseudonyme, que son vrai nom est Moïché, Moshelé (petit Moïse, en yiddish). La mention du cabaret « Motke Ganeff »²² renvoie à l'auteur de la pièce éponyme, Sholem Ash, d'origine polonaise, dont le nom signifie lui-même « paix » et « cendre ». Ces deux mots sont associés dans une étonnante expression concernant le « Cohn de Nazareth » qui « suit obstinément Lily »,²³ allégorie de l'humanité : « Jésus, paix à ses cendres » (p. 301). Celui-ci est ainsi associé au sort des millions de ses frères disparus en fumée. (« Paix à nos cendres » déclarera le Dibbuk à la page suivante). Mais l'emploi de cette expression est aussi l'occasion de nier, implicitement, autant la mort de Jésus sur la croix que ses résurrections, relatées dans les textes des Évangiles. Le « Cohn de Nazareth » semble pourtant avoir la sympathie du narrateur, il porte le même patronyme, et a subi lui aussi un sort tragique (à la page 353, il est signalé qu'il « porte sur l'épaule son énorme croix »). Sans doute est-il à lui seul la personnification de tout un peuple devenu bouc émissaire : « Je songe à mon ami le bouc, feu à ses cendres ».²⁴ Ce dernier souhait fait pendant à « paix à ses cendres », et la balle de ping-pong verbale poursuit ainsi son ironique trajet. La première expression transformait le mode de mise à mort du « Cohn de Nazareth », la seconde sous-entend la nécessité d'en raviver la mémoire. Car le Dibbuk a pour mission de ne pas permettre que le souvenir des crimes dont il a été témoin soit effacé. Le nom de Gary lui-même ne signifie-t-il pas « brûle » en russe, et Ajar « braise »? Le Dibbuk, comme le patriarche Jacob, est à la fois un danseur et un combattant. C'est ainsi que Delacroix²⁵ a représenté la lutte

²² Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 353.

²⁴ *Ibid.*, p. 335.

²⁵ Delacroix E. *La lutte avec l'ange*. Huile sur toile. 1861.

entre Jacob²⁶ et l'homme-ange qu'il rencontre avant d'affronter son frère Esau : le mouvement, la position de chacun des deux hommes dans leur corps à corps est proche de celle de danseurs de tango. Gauguin,²⁷ quelques années plus tard, représentera les deux personnages en train de combattre de manière beaucoup plus physique, leur piétinement semble plus proche de la tentative de bloquer l'autre. De plus, il place les deux personnages au centre des regards des spectateurs qui sont sans doute supposés sortir d'un office dominical, et la scène prend alors une autre dimension : le combat se situe non plus dans de lointains temps bibliques, mais il se manifeste comme étant visualisé concrètement par ceux qui viennent d'en entendre le récit. Celui-ci prend vie hors du temps, s'installe dans le quotidien. La juste compréhension de son enseignement vient de la prise de conscience que la lutte n'a pas cessé, que le texte parle. Il est éternel et concerne directement, physiquement, l'humanité.

Le texte biblique qui inspire ces deux tableaux relate aussi cet épisode comme étant celui d'un changement de nom significatif : Jacob devient Israël. L'écrivain Gary/Ajar danse lui aussi avec le langage, avec les noms, se bat avec les mots. Il use de la littérature comme d'un cri contre la barbarie. Le Dibbuk est une âme qui se colle à celle de Schatz et ne le quitte plus. La racine de ce mot est commune à celle du vocable hébraïque employé dans le livre de Ruth²⁸ lorsqu'il s'agit de la décision de celle-ci de rester avec sa belle-mère : « Ruth s'attachait (« dibbeka ») à ses pas. » Comme le Dibbuk qui ne quitte plus Schatz, Romain Gary veut empêcher que la mémoire des morts disparaisse. Une des stratégies qu'il utilise à cet effet est celle qui consiste à infiltrer des mots yiddish²⁹ dans le corps du texte. Ces marques de la culture assassinée révèlent

²⁶ *La Bible*. Traduction intégrale hébreu-français. Traduit de l'original par les membres du Rabbinat Français sous la direction du Grand-Rabbin Zadoc-Kahn. Nouvelle édition, 1994, avec traduction révisée, Tel Aviv, Éditions Sinäi. Genèse 32, 24.

²⁷ Gauguin P. La vision après le sermon ou La lutte de Jacob avec l'ange. Huile sur toile. 1888.

²⁸ *La Bible*. Ruth 1, 14.

²⁹ Quelques mots yiddish, ou allusions au yiddish, dans *La danse de Gengis Cohn* :

- *Schwarze Schikse* : La « gonzesse » noire (cabaret yiddish de Berlin, p. 12).
- *Motke Ganeff* : Maurice le voleur (cabaret yiddish de Varsovie, p. 12).
- « *Mazltov*, comme on dit en yiddish, ce qui veut dire « félicitations » (p. 20, 241, 316, 349, 353).
- *Hutzpé* : audace, insolence, culot, toupet (p. 22, 224, 303).
- *Khokhmé* : sagesse (p. 24, 78). « En allemand une *khokhmé* ça se dit un *witz* » (p. 117).
- *Tsourès* : problèmes, soucis (p. 29, 353).
- *Kish mir in tokhès* : va te faire voir (p. 33).
- « *Je le réveille et je lui fais prendre une leçon de yiddish* ». (Pour lire Sholem Aleïkhem dans le texte), (p. 34).
- *Arakhmonès* : pitié (p. 35, p. 200, 306).
- *Gvalt* : au secours (p. 35, 306, 307, 317, 337-338).
- « Il m'a fait chanter *yiddishe mamma* » (p. 35).
- On ne peut qu'ajouter quelques touches, ajouter, comme on dit en yiddish, l'insulte à la souffrance, me transformer en chef-d'œuvre artistique » (p. 57).
- p. 92 : « Il est en train de danser une *horà* sur nos figures ! » ; p. 122-123 : « *horà* rageuse » ; p. 128, 161, 191-192, 227, 253, 313.
- p. 123 : « *Voix-shmoix* » « tournure si typiquement yiddish ».
- p. 159, 268, 270, 300, 305, 326, 348 : « *Tfou, tfou, tfou* ».
- « *Motélé* », « *Rébé* » : Rabbi, p. 199.

l'une des identités profondes de l'écrivain. A travers ce patchwork, il permet au lecteur de découvrir un traumatisme important, en même temps qu'un puissant désir de le combattre par la littérature. Sur la quatrième de couverture de la première édition³⁰ de *La danse de Gengis Cohn* figurent ces paroles de l'auteur :

Le récit des événements qui accompagnent la quête éternelle de notre nymphomane – nous sommes en Allemagne – est fait par le *dibbuk* de Gengis Cohn, un comique juif exterminé par les nazis. Le *dibbuk*, dans la tradition hébraïque, est un mauvais esprit, un démon qui prend possession d'un homme. Cohn, mon héros chéri, a ainsi « occupé » le subconscient d'un ancien S.S. qui avait commandé le peloton d'exécution. Depuis vingt-cinq ans, il règne en maître sur le psychisme du commissaire Schatz, un policier chargé d'élucider la vague de crimes mystérieux qui endeuille la République fédérale.

Mais peut-être ces deux *dibbuks* hantent-ils en réalité une *troisième* conscience qui essaie de s'exorciser...

La Danse de Genis Cohn est le premier volume de *Frère Océan* dont *Pour Sganarelle*, publié il y a un an, constitue la préface. Dans les volumes suivants, Cohn viendra habiter d'autres consciences, vivre d'autres aventures comiques... Il est évidemment immortel. L'homme renaît toujours intact de ses cendres. Cet éternel *picaro* aura le dernier mot.

Quelle est cette troisième conscience dont il est dit qu'elle essaie de « s'exorciser »? Celle d'un peuple qui abrita les responsables des crimes, celle de l'écrivain qui se cache derrière son « héros chéri »? Il montre dans son roman combien une « vague de crimes » de bien moindre importance en nombre que celle qui endeuilla l'Europe lors de la deuxième guerre mondiale est capable de mobiliser la « République fédérale ». Des millions de morts assassinés, par contre, n'ont pas soulevé autant d'inquiétude en leur temps. De ce contraste, entre autres choses, naît le cri muet qui court à travers les lignes. Les dernières pages du roman mentionnent d'ailleurs un amoncellement de corps, dont le narrateur dit que « ça commence à faire Buchenwald, à faire charnier ».³¹ Mais du milieu de cet amas surgit le bras de Lily « qui agite faiblement la Joconde ».³² Autre figure symbolique hautement significative dans le roman, la Joconde et son sourire, que le narrateur estime être « porno »³³ ou « obscène »³⁴ marque le texte d'une touche très particulière.

- «*Zu gesund* » p. 215- 216 (witz), p. 219, 278, 343 : « Comme on dit en yiddish,... » : Portez-vous bien.
- «Cohn. Gengis Cohn, comique yiddish censuré, pour vous servir » (p. 252).

³⁰ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*. 2000-420893 (84/4 Gary 4 dans), Photocopie de la 4^e de couverture, document Bibliothèque Nationale de France.

³¹ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 347.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 318.

³⁴ *Ibid.*, p. 319.

LA FIGURE DE LA JOCONDE

Représentative d'un idéal de beauté et de perfection que le narrateur de *La danse de Gengis Cohn* semble tourner en dérision, la Joconde est pour beaucoup d'amateurs d'art symbole de beauté, de mystère, de culture, une énigme qui parle de dépassement de soi, le chef d'œuvre d'un génie de la peinture. Peut-être l'idée de ce symbole pictural, ainsi que celle de plusieurs des personnages symboliques dans *La danse de Gengis Cohn*, vint-elle à Romain Gary en souvenir d'un tableau qu'il avait vu dans l'appartement polonais de Borukh, son oncle maternel.³⁵ Ce tableau représentait une scène allégorique : « L'Humanité était représentée dans une forêt comme une belle Femme, et la Mort se tenait à côté d'elle. Un jeune homme à genoux lui tendait sa tête coupée en hommage à la souveraineté de notre soif jamais satisfaite ».³⁶ Son oncle lui expliqua que la Femme représentait l'Idéal, l'aspiration au bien et à la perfection ; le jeune homme était une figure de tous ceux qui tendent à un idéal et qui finissent par offrir leur propre vie à son service; la Mort est l'éternelle compagne de la Perfection. Sans doute cette allégorie est-elle la source du « mystérieux complot » dans *La danse de Gengis Cohn*,³⁷ et probablement aussi la source de beaucoup d'autres éléments dans l'œuvre de Romain Gary. Quoi qu'il en soit, l'idée du tableau représentatif d'un idéal de beauté est certainement quelque chose que l'on peut associer au portrait de Monna Lisa réalisé par Léonard de Vinci, œuvre plus connue sous le nom de « La Joconde ». Ce nom est en principe dérivé de celui du mari de celle qui a servi de modèle à Léonard de Vinci : Francesco de Giocondo, qui commanda le portrait. Mais le couple n'aura jamais ce tableau, le peintre le gardera pour lui. Daniel Arasse³⁸ suggère d'ailleurs que le commanditaire n'aurait pas accepté le tableau fini, car à l'époque, il était scandaleux et inadmissible. Le sourire de la femme sur le portrait était considéré comme une incorrection, et le paysage que l'on voit derrière elle est terrible, désert, dépourvu de toute trace d'humanité. Pourtant « gioconda », en italien, désigne une femme joyeuse, agréable, et la recherche de la perfection était une obsession pour Léonard de Vinci. La Joconde est en effet une réalisation exemplaire grâce aux effets subtils de la lumière sur la chair, au modelé très réaliste du visage, au brio avec lequel est réalisé le paysage situé en arrière-plan du tableau. La ville de Licht (Lumière), dans *La danse de Gengis Cohn*, pourrait être symboliquement liée à

³⁵ Ces éléments ont pour source un extrait du prochain livre à paraître de David Bellos, la quatrième de couverture de l'édition anglaise de *La danse de Gengis Cohn*, ainsi que des allusions dans les archives Gary conservées à l'IMEC.

³⁶ Cité en anglais par David Bellos. Extrait d'un inédit, une préface manuscrite à une seconde édition envisagée de *La danse de Gengis Cohn*. IMEC, Fonds Gary. Cependant, dans ces archives figurent aussi des papiers en rapport avec *Clair de femme*, où Gary évoque le même tableau qui aurait été dans l'appartement de Vilnius de son autre oncle Borukh. D'autres écrits localisent l'appartement à Bialystok où Gary, vraisemblablement, n'a jamais été.

³⁷ Cette interprétation est suggérée par David Bellos (voir note précédente).

³⁸ Arasse D. *Histoires de peinture*. Paris, Gallimard, 2006, chapitre 2.

la représentation de la Joconde, dont le peintre, utilisant le « sfumato », a pu atteindre un de ses objectifs prioritaires, en s'intéressant à la personnalité de son modèle : c'est la lumière et non un trait noir qui en dessine les traits, car, disait Léonard de Vinci : « Plonger les choses dans la lumière, c'est les plonger dans l'infini ». ³⁹ Peindre l'âme plutôt que le physique était son but ultime. Même si le visage de la Joconde est peint avec réalisme, c'est une description abstraite de la figure humaine qui est recherchée par le peintre. Mais le paysage opère un contraste saisissant avec l'apparente sérénité de la femme. Il est curieux, car composé uniquement de rochers, de terre et d'eau. Il n'y apparaît aucune construction humaine, pas un arbre. Daniel Arasse le qualifie de « préhumain ». Il oppose le temps immémorial de ce chaos à la grâce éphémère du sourire de la Joconde, qui bien que figé sur le portrait, ne dure dans la réalité qu'un instant, comme la beauté.

Ce sourire, Romain Gary le présente comme « obscène » (comme devant être évacué de la scène?) peut-être car il semble narguer par-delà le temps tout amateur qui le contemple. Bien entendu, ce tableau universellement connu représente la culture, bafouée par ceux qui prétendirent l'apprécier au plus haut point, et qui dans le même temps étaient capables de se livrer aux actes les plus inhumains. Comme le tableau de Léonard de Vinci présente un contraste criant entre un personnage au regard ironique et un paysage dévasté, affreux, vide, le roman de Romain Gary hurle l'irrationalité de la barbarie quand le peuple qui s'y livre se repaît parallèlement de culture raffinée. Dans ce sens, la Joconde peut apparaître scandaleuse, et le narrateur de *La danse de Gengis Cohn* joue sans cesse avec ce symbole de la culture qu'elle représente :

Il faudrait un génie authentique pour me refouler. J'ai parfois le sentiment que tous les trésors du Louvre n'y arrivent pas, que je crève le tableau et que ma tête sort d'un Rembrandt ou d'un Vermeer, d'un Vélasquez ou d'un Renoir comme d'une vulgaire bouche d'égout du Ghetto de Varsovie : couic ! me voilà. ⁴⁰

La force du Dibbuk est dans l'évidence que rien ne peut l'effacer, les plus grands trésors aux yeux des esthètes ne pourraient le projeter dans l'oubli, lui et tout ce qu'il représente. Mais mentionner cette force est évidemment aussi faire un constat catastrophique. Toute la beauté produite par les artistes ne pourra jamais contrebalancer les effets de la barbarie. C'est pourquoi le Dibbuk peut aussi déclarer : « Parfois, j'ai l'impression que la Joconde, c'est du vandalisme ». ⁴¹ Et plutôt que de continuer à supporter que ces deux réalités – culture et barbarie – puissent coexister sans que l'humanité en paraisse dérangée, il admire ceux qui sont capables de poser des actes symboliquement parlants : « Je pense à cet étudiant qui avait essayé

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Gary R. *La danse de Gengis Cohn*, éd. cit., p. 81.

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

de mutiler la Joconde. C'était un pur. Il avait horreur du cynisme ». ⁴² Car sur quoi repose le projet d'écrivain de Romain Gary? C'est en quelque sorte sur la volonté de « mutiler la Joconde ». Cependant, exécutant ce projet, ce n'est pas la Joconde qu'il exécute (mais le projet...), puisqu'il réalise lui aussi avec brio un véritable tour de force : faire de l'humour – et avec quelle adresse! – avec un des sujets les plus terribles de son temps. Car l'art permet encore cependant que se produise quelque chose qui est complètement indépendant des drames humains. L'esthétique ne naît pas forcément de l'admirable, du beau décelable dans le creuset du quotidien, de l'Histoire. Il naît de l'habileté des hommes à extraire d'eux-mêmes le produit de leur créativité, l'art ne se soucie pas du contexte dans lequel il naît. Il y avait aussi des musiciens de génie parmi les prisonniers d'Auschwitz. Et c'est plus précisément la culture que Romain Gary considère avec douleur et ironie après la Shoah, plutôt que l'art :

Ce qui s'était accompli, dans l'horreur des charniers, c'était aussi l'assassinat de l'imaginaire. Toutes les œuvres d'art y avaient péri : n'en étaient sortis que les faux, c'est-à-dire la vérité sur l'art des siècles et sur l'Europe. Les hommes y avaient souffert atrocement et y étaient morts, mais la Joconde s'en est tirée avec un sourire sale, les yeux baissés, et la gueule pleine de sang : la Culture, convaincue de mensonge, s'était retirée dans ses châteaux-musées et y avait repris son existence luxueuse. ⁴³

Ce contre quoi s'élève le Dibbuk est l'assemblage absurde, chez les « vivants » (monde auquel il n'appartient plus), de l'amour de la culture et du mépris de l'homme. Les deux sont foncièrement antagonistes. Mais il est une manière de lutter contre la bestialité qui tenterait de l'emporter sur l'humanité, c'est de libérer le beau, de cultiver la soif de vivre debout, de gommer ce qui ternit ou déforme le sourire de la Joconde quand elle est brandie au-dessus des charniers. C'est tout ce que semble vouloir défendre le Dibbuk avec sa voix qui poursuit Schatz jusque dans son cerveau, qui lui apprend des berceuses yiddish, et son piétinement obstiné qui rappelle qu'une danse a existé mais que les danseurs ont disparu. L'absence des danseurs n'annule pas la beauté de la danse, mais la solitude de celui qui l'exécute en mémoire d'eux parle plus fort que toutes les pierres tombales qui ne seront jamais érigées. Les deux bras du Dibbuk ne peuvent s'appuyer sur les épaules absentes, mais le geste qu'il fait pour figurer ce support inexistant est de l'art, un aussi grand art que celui qui a permis à Léonard de Vinci de figurer le bras gauche de la Joconde appuyé sur l'accoudoir d'un fauteuil imaginaire. Ce fauteuil n'a ni contour ni dossier, pourtant le bras ne peut reposer dans le vide. De même, un pont se distingue dans le paysage désertique. Qui l'a construit, à qui pourrait-il servir ? Fantaisie du peintre ? Mais Daniel Arasse remarque

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ Gary R. *Europa*. Paris, Gallimard, 1972, p. 117.

que « C'est du côté du paysage le plus haut que sourit la Joconde ». ⁴⁴ Et il en déduit que le sourire fait le lien avec le paysage. Il est aussi un pont. Sourire sarcastique pour le Dibbuk dans le roman de Romain Gary. Parce que relié à une humanité qui a été au bout des sommets imaginables de la cruauté. Sourire insondable, manifestation d'un génie hors du commun pour tout amateur d'art.

Sans doute est-il possible de conclure, avec Vincent Engel, que « La souffrance, le malheur, ne peuvent en aucun cas être un prétexte au renoncement de l'artiste ; ce serait donner à la Puissance (le réel) une victoire finale ». ⁴⁵ C'est bien sur ce défi, d'ailleurs, que Romain Gary semble avoir misé, lui qui consacra sa vie à vouloir réaliser ce que sa mère avait « prophétisé » sur son enfant. Et c'est un message d'espoir qu'il nous livre malgré tout lorsqu'il s'interroge sur la finalité réelle de l'œuvre d'art, même dans un monde qui a traversé l'enfer : « Le réalisme authentique d'une œuvre d'art est ce que le monde devient lorsqu'il cherche à incarner son essence de beauté, c'est-à-dire de faire sortir l'art de la barbarie en lui donnant à vivre. La société libère les chefs-d'œuvre ». ⁴⁶

Au lecteur de choisir ou non de purifier le sourire de la Joconde du regard amer du Dibbuk. Au lecteur encore d'écouter ou non ce Dibbuk qui grave sur la Mémoire du monde chacun des noms de ceux qu'il pleure à travers son rire brisé ; et l'œuvre de Romain Gary aura réalisé le défi qu'il considère encore possible dans une société amputée d'une part irremplaçable d'elle-même, mais encore composée d'hommes qui se souviennent qu'il exista des hommes.

Nicole Rocton

SIMBOLINIŲ VILTIES FIGŪRŲ JAUSMŲ DVILYPUMAS ROMAINO GARY ROMANE *ČINGIO KONO ŠOKIS*

Santrauka

Pagrindiniai romano *Čingio Kono šokis* (*La danse de Gengis Cohn*) veikėjai kaip alegorijos skaitytojui gerai žinomi. Tai su Romainu Gary glaudžiai susijusios dibuko (Dibbuk) ir Džokondos (La Joconde) figūros. Jos perteikia ironišką rašytojo kalbą ir išduoda jo nusivylimą, patirtą po Antrojo pasaulinio karo, supratęs, ką žmonija pasiekė. Kokią žinią gali perduoti fikcija ant realybės griuvėsių? Galbūt ji – vienintelis būdas sustiprinti žmoniškumą bei išsaugoti atmintį. Būtent tai ir turi atlikti simbolinės figūros Romaino Gary romane.

⁴⁴ Arasse D. *Histoires de peinture*. Paris, Gallimard, 2006, chapitre 2.

⁴⁵ Engel V. *Fiction : l'impossible nécessité*. Ohain, Edern Éditions, 2006, p. 190.

⁴⁶ Gary R. *Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, p. 131.

BIBLIOGRAPHIE

- Arasse D. *Histoires de peinture*. Paris, Gallimard, 2006.
- Bellos D. In the Worst Possible Taste : Romain Gary's Dance of Gengis Cohn. In *The Yiddish Presence in European Literature : Inspiration and Interaction*, eds. Robertson R. and Sherman J. *Legenda Studies in Yiddish* 5. Oxford, Legenda, 2005.
- Bible (La)*. Traduction intégrale hébreu-français. Traduit de l'original par les membres du Rabbinat Français sous la direction du Grand-Rabbin Zadoc-Kahn. Nouvelle édition, 1994, avec traduction révisée, Tel Aviv, Editons Sinai.
- Chamisso A. *Pierre Schlemihl*. Paris, Ladvocat Librairie, 1822.
- Delacroix E. *La lutte avec l'ange*. Huile sur toile. 1861.
- Engel V. *Fiction : l'impossible nécessité*. Ohain, Ederm Editions, 2006.
- Gary R. *La danse de Gengis Cohn*. Paris, Gallimard, 1967.
- Gary R. *Europa*. Paris, Gallimard, 1972.
- Gary R. *Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*. Paris, Gallimard, 1965.
- Gauguin P. *La vision après le sermon ou La lutte de Jacob avec l'ange*. Huile sur toile. 1888.
- Juzėnas A. *Vilniaus Getas*. Metų Lietuviškas Vaidybinis Filmas, 2006.
- Kohn M. *Yiddishkeit et psychanalyse. Le transfert à une langue*. Paris, MJW Fédition 2007.
- Lévy C. Le double je(u) de Romain Gary. In *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*. Paris, PUF, 1998.
- Rochat P. *La clef de David*. La Mothe Achard, Emeth-Éditions, 2004.
- Sobol J. *Ghetto*. Lyon, La Manufacture, 1986.