

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FIGURES ET DÉPLOIEMENTS NARRATIFS DE LA PULSION DE MORT DANS *CHARGE D'ÂME* DE

ROMAIN GARY

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ROXANNE BÉLAIR

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je veux remercier Anne Éline Cliche, d'abord pour son soutien, sa disponibilité, et ses conseils toujours justes, mais aussi pour son calme, qui me contaminait positivement lorsque des doutes et des craintes m'assaillaient, et la confiance en moi qu'elle m'a inspirée. Merci Anne Éline.

J'aimerais également dire merci à l'homme de ma vie, qui a accompagné mes élans d'enthousiasme et a ouvert les bras à mes remises en questions. Son regard sur moi fut la plupart du temps suffisant pour confirmer que le chemin emprunté était le bon. Merci Sébastien.

Pour l'entendre dire « tout est grâce à moi », je remercie mon père. Et pour souligner la force de caractère de ma mère, dont j'ai hérité, je la remercie également. Merci papa, merci maman.

En dernier lieu, on me permettra mon manque d'humilité, j'aimerais me remercier d'avoir écouté cette voix en moi qui m'indiquait l'évidence. Merci à moi.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
Une histoire de fiction .....	1
Urgence, humour et déchirure : l'âme de Charge d'âme.....	4
CHAPITRE 1	
NARRATION ET DISCOURS.....	10
1.1 La narration du récit .....	10
Une voix narrative comme une « absence ».....	10
Une histoire se raconte .....	13
Temps de l'énonciation et temps de l'énoncé .....	16
1.2 Discours et actes énonciatifs : une écriture du suspens .....	21
La voix des personnages : mise en scène d'un discours .....	23
Fusion et défusion des voix .....	27
La forme-sens.....	29
1.3 L'ironie : Une mise en garde contre les extrêmes .....	31
L'amour de la puissance.....	31
L'armée en déroute .....	33
Le religieux sanglant .....	34
Le monstre politique .....	35
La caricature comme image d'autodestruction.....	36
La technolâtrie.....	41
CHAPITRE 2	
TEMPORALITÉ ET INTERTEXTUALITÉ.....	54
2.1 Apocalypse et condition humaine .....	54
Le temps de l'urgence .....	54
La fin en deux temps .....	58
Un temps nouveau : entre espoir et désespoir .....	59
La part du corps, la part de l'âme .....	62
La charge humaine : culpabilité et civilisation.....	67
2.2 Le temps mythique .....	71
Les retombées culturelles : la nécessité du mythe .....	71
Le temps de la répétition : figures et circularité .....	75

Le mythe comme nécessaire mémoire .....	76
CHAPITRE 3	
NOSTALGIE, FRATERNITÉ, FÉMINITÉ : VOIES DE SALUT .....	80
3.1 Le féminin comme promesse de salut .....	80
May la prostituée et la Sainte May : pureté et absence de maternité .....	80
Le salut par la chair et le sexe .....	83
3.2 Retour aux origines : fraternité et pulsion de mort .....	84
La femme comme lieu d'origine : la nostalgie du temps d'avant .....	84
Le sentiment océanique : fraternité et pulsion de mort .....	85
CONCLUSION .....	90
BIBLIOGRAPHIE .....	97

## RÉSUMÉ

D'un roman à l'autre, Romain Gary tourne inlassablement autour d'une même problématique : montrer en quoi les valeurs humaines d'entraide, d'amour et de fraternité, en perte de vitesse dans le monde moderne, doivent à tout prix être protégées envers et contre tout pour la survie de l'homme. Dans *Charge d'âme* (1977), cette problématique est doublée d'une autre qui, bien que présente dans une majeure partie de l'œuvre de l'écrivain, est soulignée avec davantage de vigueur : l'homme est la menace la plus dangereuse pour l'espèce humaine.

La forme d'un récit étant déterminante et fonction du sens, nous nous intéresserons, dans ce mémoire, à voir de quelles façons celle du roman *Charge d'âme* convoque différentes figures emblématiques de la pulsion de mort pour se raconter et comment son déploiement narratif soutient cette lutte constante, intrinsèque au vivant, entre Éros et Thanatos. Nous montrerons ainsi en quoi le discours du récit est lui-même pris dans ce qu'il révèle et critique : l'humaine pulsion d'auto-anéantissement.

Il s'agira dans un premier temps d'analyser la voix narratrice de discours du roman pour montrer comment elle tente, sans jamais y parvenir, de disparaître derrière le récit ou encore de se fondre dans celle des personnages. Étudier les jeux d'ironie sera par ailleurs l'occasion d'exposer que la critique virulente du religieux, de la politique ou du progrès technique scientifique, par exemple, en est une du risque relié à tous les extrêmes. Par ailleurs, en se rapportant à l'Apocalypse paulinienne et à d'autres intertextes du récit, nous verrons en quoi le discours met à la fois en scène le récit d'une fin à venir et celle d'une fin ayant déjà eu lieu, et comment le tragique de la condition humaine est, de ce fait, mis en évidence et souligné par l'importance donnée à la nécessité du mythe et de la mémoire. Finalement, nous nous attarderons à la représentation du corps féminin comme voie de salut. Nous observerons comment cette figure se fait le porte-étendard d'une nostalgie qui, si elle appert être salutaire, n'en porte pas moins tout le danger de l'autodestruction. Le roman *La tête coupable* (1968), de Romain Gary, viendra ponctuellement guider et appuyer notre analyse.

MOTS CLÉS : Romain Gary, *Charge d'âme*, discours, récit, psychanalyse, pulsion de mort, origine.

## INTRODUCTION

Entre ressassement mélancolique [...] et reprise subversive ou ludique, la littérature ne cesse de se souvenir et de porter un désir qui la précède, celui-là même de la littérature<sup>1</sup>.

### *Une histoire de fiction*

Romain Gary naît en 1914, en Lituanie, et s'installe en France, avec sa mère, dès 1928. Après son service militaire, il s'engage dans l'aviation, se joint à de Gaulle en 1940 et prend activement part à la Deuxième Guerre mondiale avant de devenir diplomate au service de la France. Profondément marqué par les atrocités de la guerre, Gary laisse derrière lui une œuvre littéraire traversée par le souci de témoigner de l'aspect essentiel des valeurs humaines de fraternité et d'entraide pour la survie de l'homme. En effet, dès lors que l'on a lu quelques-uns des essais de l'auteur et certains de ses romans – *Les Racines du ciel*, *La Tête coupable*, *Charge d'âme*, *La danse de Gengis Cohn*, notamment –, l'on remarque que la question de savoir comment préserver l'humanité de l'espèce dans un monde en proie à l'auto-destruction revient de manière itérative.

À la fois lucides et idéalistes, les personnages principaux que met en scène Gary montrent inévitablement le côté tragique de la condition humaine. Parlant de son personnage dans *La tête coupable* et dans *Charge d'âme*, Gary soutient qu'il « ne parvient pas à désespérer et [qu']il continue à lutter, à faire comme si, comme si l'homme était une tentation possible<sup>2</sup> ». Capable du meilleur comme du pire, l'homme, dans la perspective garyenne, n'a de possibilité de survie qu'en protégeant envers et contre tout sa part d'humanité. Conscient de la fragilité de la ligne séparant l'homme civilisé du barbare, Gary défend en effet l'idée d'une marge humaine où les droits humains « s[eraient] dépolitisés et situés par tous les systèmes idéologiques dans cette marge [...] où il ne devrait plus jamais rien leur arriver<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris : Nathan, 2004, p. 6.

<sup>2</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris : Gallimard, 1974, p. 70.

<sup>3</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, Jean-François Hangouët et Paul Audi (dir. Publ.), Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 22.

Ses récits ne manquent d'ailleurs pas de montrer que les valeurs humaines sont devenues embarrassantes, voire anachroniques, dans un monde où rien n'importe plus que la marche vers le progrès. Tel, par exemple, ces éléphants en voie d'extinction et pourtant abattus au nom du développement économique dans *Les racines du ciel*<sup>4</sup>.

Que Gary ait participé activement comme Résistant à la Guerre joue assurément un rôle significatif dans le fait qu'il reconnaisse le danger « déshumanisant » de pousser toujours plus loin les limites du progrès, symptôme, pour l'écrivain, du désir de maîtrise – de la nature, de l'autre, etc. Juif, Gary laisse voir, dans son œuvre, « sa “hantise à exorciser l'Holocauste qu'il n'a pas connu”<sup>5</sup> » et un désir « d'en contrer l'horreur par la sublimation symbolique et par l'humour<sup>6</sup> ». Le ton ironique est de fait une caractéristique frappante des voix narratives à l'œuvre dans les écrits de fiction de l'auteur. Ses essais n'en sont également pas dépourvus, bien au contraire. Cet humour, Gary le commente ainsi dans un entretien avec François Bondy : « Si tu veux comprendre la part que joue le sourire dans mon œuvre – et dans ma vie – tu dois te dire que c'est un règlement de compte avec notre “je” à tous, avec ses prétentions inouïes<sup>7</sup>. » Pour l'écrivain, ce sont justement « les prétentions » de l'homme à vouloir tout contrôler qui fait que le progrès devient synonyme de danger.

Que le tragique de la condition humaine soit, dans l'œuvre de Gary, associé au rire ne doit pas étonner, puisque « le domaine du comique est aussi large que celui du tragique dans la perspective de l'humour juif, il est encore plus large puisqu'il comprend aussi le désespoir et la catastrophe<sup>8</sup> ». En lisant l'œuvre de cet écrivain, ce qui apparaît rapidement est un

---

<sup>4</sup> Dans *L'affaire homme*, qui regroupe plusieurs courts essais de Gary, celui-ci s'explique en effet à ce sujet dans quelques-uns d'entre eux (*La marge humaine* et *Lettre à l'éléphant* en sont des exemples).

<sup>5</sup> Jean-Marie Catonné, *Romain Gary/Émile Ajar*, Paris : Belfond, 1990, p. 81, dans Joseph Sungolowsky, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary : de l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Études littéraires*, vol. 26, no 1, 1993, p. 119, en ligne, <http://id.erudit.org/iderudit/501035ar>, consulté le 13 octobre 2010.

<sup>6</sup> Joseph Sungolowsky, *op. cit.*, p. 112.

<sup>7</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>8</sup> Theodor Reik, *Jewish wit*, New York : Gamut Press, 1962, p. 30, dans Joseph Sungolowsky, *op. cit.*, p. 125, (traduit par Joseph Sungolowsky).

vacillement constant entre espoir et désespoir, entre un salut possible et la chute inévitable. Le rire et les larmes ne forment alors plus qu'un seul et même acte : « La réponse de Gengis Cohn à l'horreur, c'est le rire entre les dents. [...] Quand Rabelais dit que "le rire est le propre de l'homme", il parle de souffrance...<sup>9</sup> », soutient Gary. Et il en est ainsi dans presque tous les romans de cet auteur : « [C]e sont les mêmes thèmes, avance Dominique Rosse, les mêmes images et symboles, parfois les mêmes phrases d'un roman à l'autre, les mêmes personnages marginaux, la même volonté de dire la supériorité de la fiction sur la réalité, qui hantent le texte<sup>10</sup>. » La réalité, du moins celle dans laquelle baigne Gary, ne permet pas de rendre compte de ce qui l'habite et la « dimension kitsch » de ses romans, affirme Rosse, se fait sentir particulièrement dans leur tendance à « répéter obsessivement, compulsivement [les mêmes thèmes] [et dans] une forme narrative qui cherche à dire l'impossible<sup>11</sup> ». Si Gary jette son dévolu sur la fiction, c'est peut-être parce que c'est sous cette forme qu'il approche le plus près de « l'impossible à dire », et en affirmant que « la vérité a structure de fiction<sup>12</sup> », Lacan nous aide à cerner la relation de Gary avec la fiction. En effet, selon Rosse,

Gary, lui, refuse absolument le néant [...] Le vide doit disparaître. Comment? Il faut l'"imaginariser", c'est-à-dire le recouvrir en le fractionnant thématiquement comme manques partiels dans la réalité (injustice, solitude, masculinité comme source de violence, etc.), que la fiction dénoncera en leur opposant l'idéal de plénitude (justice, fraternité, féminité)<sup>13</sup>.

La fiction permet ainsi à l'auteur, beaucoup plus que le « réel », de mettre en image non seulement ses préoccupations lancinantes, mais également les valeurs humaines selon lui salvatrices dont la réalité est de plus en plus dépouillée. *La promesse de l'aube*, une autofiction de l'auteur, témoigne bien du « manque » inhérent au « réel » : la réalité y est romancée, mais d'une façon à rendre plus précisément compte du monde de Gary. Grand

<sup>9</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>10</sup> Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, Paris : A.-G. Nizet, 1995, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, dans *Ibid.*, p. 9.

<sup>13</sup> Dominique Rosse, *op. cit.*, p. 44.

nostalgique, Gary crée, dans ses romans, des protagonistes qui, malgré leurs faiblesses toute humaines, ou peut-être même à cause d'elles, ne cessent jamais d'aspirer et de croire en une humanité où « l'homme véritable », « l'homme mythique », celui des origines, aurait encore sa place.

Les thèmes caractéristiques de l'œuvre de Gary (justice, fraternité, féminité, nostalgie des origines, danger du progrès) constituent le cœur du roman sur lequel nous avons choisi de nous pencher, *Charge d'âme*. À travers ces enjeux et par son art, qui est celui des mots, Gary questionne ce qui fonde l'homme : son âme. Analyser ce roman avec la psychanalyse nous a semblé trouver ici une partie de sa pertinence : la notion de pulsion de mort, qui permet d'éclairer le roman de Gary, est, pour Freud, le moteur de la civilisation. Si, dans *Charge d'âme*, Gary interroge le rapport de la culture dans l'évolution et la survie de l'humanité, Freud, pour sa part, perçoit « le développement de la culture [...] [comme le] combat vital de l'espèce humaine<sup>14</sup> ». L'idée de « faire parler » le discours du roman qui nous intéresse à la lumière des découvertes de Freud sur l'union et la désunion d'Éros et Thanatos nous est donc apparue des plus intéressantes.

#### *Urgence, humour et déchirure : l'âme de Charge d'âme*

Productivité, rationalité, ressources énergétiques, guerres politiques et religieuses : ces thèmes sont ceux d'une époque très contemporaine, et l'année où Romain Gary publie *Charge d'âme*, en 1977, ils sont déjà d'actualité. En effet, la Guerre Froide bat son plein, et Gary, en interprète de son temps, puise à même les événements du jour pour rédiger son roman. En effet, le récit se déroule en pleine Guerre Froide, dans les années 1960-70. Les grandes puissances nucléaires s'opposent dans une course au « carburant avancé » : des capteurs enferment l'âme des morts dans des piles qui serviront à alimenter indéfiniment lampes, voitures, etc. Marc Mathieu, physicien français, travaille avec son équipe de chercheurs à mettre au point cette nouvelle technologie qui pose certains problèmes. L'équipe, nommée *Le cercle Érasme*, tente en effet de parvenir à diviser l'âme humaine, jusque-là irréductible, pour que celle-ci puisse alimenter divers engins. Également,

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, p. 65.

l'utilisation du « nouveau carburant » engendre des effets indésirables, appelés « retombées culturelles » – hallucinations visuelles d'œuvres d'art, illusions auditives de musique classique, délires philosophiques ou humanistes, élans sentimentaux, etc. – et les scientifiques prônent une meilleure « préparation idéologique » qui éviterait de tels « désagréments ». Seul personnage féminin du roman, May, la maîtresse de Marc Mathieu, s'oppose farouchement à cette nouvelle technologie qui est synonyme, pour elle, de « damnation ». Engagée comme délatrice par le gouvernement Américain, elle est chargée de rapporter les dernières découvertes réalisées par son amant, qui s'obstine à informer toutes les grandes puissances mondiales des avancées de ses recherches.

Ainsi que le mentionne la quatrième de couverture de *Charge d'âme*, « [c]ette fable endiablée ne laisse aucun répit au lecteur ». En effet, le récit s'ouvre sur la mort d'un homme venu informer le Pape Jean XXIII de l'atrocité du « nouveau carburant », c'est-à-dire du fait que celui-ci s'alimente à l'âme humaine. Portant une valise noire contenant une lettre et deux objets en apparence sans importance, une petite balle bondissant toute seule et un briquet, l'homme est tué par balles pendant la prière du Pape. D'entrée de jeu, le mystère plane. Le suspense est d'ailleurs palpable lorsque le secrétaire du pontife, Monsignor Domani, se penche sur l'homme encore en vie :

La vieille serviette de cuir qu'il n'avait lâchée qu'après avoir été atteint pour la troisième fois était tombée à côté de lui. Il ne devait pas avoir loin de soixante-dix ans. [...] Au revers de son veston, le secrétaire reconnut l'insigne de grand-croix de la Légion d'honneur [...]. *Quant à un autre détail qu'il crut avoir remarqué, Monsignor Domani le prit pour une illusion d'optique et l'oublia aussitôt*<sup>15</sup>.

Immédiatement, la curiosité du lecteur est piquée par cette phrase soulignée dans le texte. Et le mystère s'accroît davantage, quelques pages plus loin, lorsque Monsignor Domani, après avoir parcouru la lettre que contenait la valise,

devint gris, [...] poussa un cri étranglé et jeta loin de lui [...] le briquet. Il se dressa d'un bond sur le lit [...] la bouche ouverte, le souffle rauque, cependant que son

<sup>15</sup> Romain Gary, *Charge d'âme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1977, p.17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

regard terrifié allait de la petite flamme orangée du briquet qui continuait à brûler et la balle nacrée qui sautillait sans relâche sur le parquet... (CA, 24)

Ce n'est qu'au troisième chapitre, au moment où les personnages de Marc Mathieu et de May entrent en scène, que l'énigme s'éclaircit et que le lecteur comprend que le briquet et la petite balle fonctionnent à l'énergie humaine.

La tension perceptible dès les premières lignes du récit ne se relâche d'ailleurs à aucun moment. Le roman se divise en deux parties nommées *Carburant avancé* et *La Vallée des Aigles*. Tout au long de la première partie, les chapitres, assez courts, alternent sans cesse entre le Vatican, et la France, où Marc Mathieu et son équipe travaillent, faisant éprouver au lecteur le rythme haletant dans lequel sont plongés les personnages du récit. La première partie se clôt sur l'explosion d'une bombe qui visait Marc Mathieu, mais qui atteint May et les dernières lignes annoncent littéralement le début de la fin : « Dix-huit mois plus tard, les premières installations commencèrent à apparaître sur les clichés des satellites russes et américains, au nord de Tirana, dans la Vallée des Aigles (CA, 151). » Le lecteur ignore ce à quoi renvoient *les premières installations* et le fait que le référent ne soit pas mentionné accentue significativement l'importance déterminante de cet « objet secret ».

La deuxième partie, quant à elle, s'élabore entre les États-Unis, où la présidence doit prendre des décisions importantes quant à l'avenir de l'humanité, l'Albanie, dans la Vallée des Aigles, où Marc Mathieu aide à la construction du « cochon », une bombe fonctionnant aux âmes humaines, et la « marche en avant » d'une équipe de soldats provenant de divers pays et ayant pour mission de détruire « le cochon ». Dès le premier chapitre de cette partie, le lecteur est mis au courant du danger de l'explosion de la bombe. Encore mal contrôlée, la division de l'âme humaine, engendrant la déflagration, risque d'entraîner la « destruction des caractéristiques humaines du psychisme (CA, 158) ». Dans ce chapitre, la catastrophe est imminente, et les marqueurs de temps, de plus en plus présents à mesure qu'avance le récit, en témoignent. La fin du roman demeure somme toute ouverte. La catastrophe paraît avoir été évitée, mais les doutes sont permis : « Eh bien, les gars, dit un des soldats, on a essayé, personne ne peut dire le contraire (CA, 311). »

Linéaire et progressant logiquement dans le temps, chaque événement en engendrant un autre, le récit fait à la fois apparaître l'idée d'une « fin » à venir et celle d'une « fin » qui a déjà eu lieu, comme l'avance un des personnages de la présidence américaine : « Qu'est-ce que vous attendez? La fin du monde? Cela a déjà eu lieu il y a longtemps. Ce monde-là, c'est un nouveau (CA, 164). » Dans son essai sur la culture post-apocalyptique du roman moderne et post-moderne, Teresa Heffernan, citant l'ouvrage de James Berger *After the End*, avance que « in the late twentieth century the unimaginable, the unspeakable, has already happened, and continues to happen». [...] [H]e [James Burger] suggest that the "catastrophe has already occurred" and that environmental disasters, the holocaust, the bomb have allowed us a glimpse of what the end might look like<sup>16</sup> ». *Charge d'âme* comme une vision de la fin? C'est possible, d'autant plus que la quatrième de couverture qualifie le roman de « fable ». Heffernan, un peu plus loin, résume l'idée centrale du livre de Burger en disant :

Berger's book is taken up with analysing and diagnosing the remainder, the ruins of the world that persist after the unspeakable trauma, after the end. It works to restore representation to what has been unrepresentable in order to come to term with a catastrophic past and move toward a future. The post-apocalyptic narrative is the symptom that demand to be read in terms of its underlying traumatic history, and the historical specificity of the event must be restore to interrupt readings of trauma as a bloodless universal trope<sup>17</sup>.

Il serait pour l'instant précipité de conclure que *Charge d'âme* correspond en tout et pour tout à une narration post-apocalyptique. Cependant, l'urgence dans laquelle le récit se déroule est bien apparent. L'idée d'une catastrophe à venir, de la fin du monde tel que connu, et celle d'un désastre déjà passé cohabitent et font bien sentir la « division » qui sous-tend tout le récit entre désespoir, et espoir en un salut possible. Que Gary ait opté pour une fiction métaphorique au lieu d'un essai philosophique peut également se comprendre comme une tentative, par différentes figures, par un procédé narratif bien spécifique, par le recours à des intertextes significatifs, etc., de représenter, justement, l'irreprésentable, et de le faire

---

<sup>16</sup> Teresa Heffernan, *Post-apocalyptic culture modernism, postmodernism, and the twentieth-century novel*, Toronto : University of Toronto Press, 2008, p. 6.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 7.

éprouver au lecteur. Dans la « Note de l'auteur » de *Charge d'âme*, Gary affirme en effet avoir tenté d'écrire un roman « visuel » à l'aide d'une « narration imagée (CA, Nda, 10) ».

Le ton du récit en est donc un que nous pourrions qualifier de « déchirant ». L'ironie, qui traverse absolument tout le roman – le surnom du « cochon » en est un exemple probant – ne fait que souligner plus violemment encore la nostalgie d'un retour à un « tout est possible », sous-jacente au discours et mise en évidence dans le récit : « Ces vers d'un poème de Yeats lui revenaient à l'esprit [à Marc Mathieu] : *Je rêve au visage que j'avais/Avant le commencement du monde...* Bof. La nostalgie des origines (CA, 29). » La culpabilité de toute l'humanité que Marc Mathieu porte sur ses épaules, et auquel renvoie bien sûr le titre du roman, est également un contraste discursif par rapport à l'humour de *Charge d'âme*.

Le récit, guidé par une narration omnisciente où les dialogues tiennent une place singulière, fait entendre une voix narrative qui est elle aussi prise dans une déchirure, celle de laisser entrevoir le discours ou de se terrer derrière le récit. Il s'agira, dans un premier chapitre, de voir comment cette voix, timide, mais néanmoins présente, ne manque pas de faire ressortir le sens qui se dégage de la mise en récit de *Charge d'âme*. Pour ce faire, nous nous attarderons à montrer, entre autres, les correspondances signifiantes entre le texte de Gary et les caractéristiques propres au récit, au discours, au temps de l'énoncé et au temps de l'énonciation. Dans le même ordre d'idées, nous verrons de quelles façons la place laissée à la voix des protagonistes et la mise en acte de cette parole participent à la formation d'un discours qui questionne les effets potentiellement catastrophiques du progrès technologique et scientifique sur la condition humaine. Également, l'analyse de l'ironie, qui soutient tout le discours de *Charge d'âme*, permettra de faire ressortir les véritables enjeux que le roman met en récit.

Dans un deuxième temps, les parallèles intertextuels entre le temps apocalyptique du texte qui nous intéresse et l'Apocalypse paulinienne feront l'objet d'une analyse qui sera éclairée d'autres intertextes signifiants du roman. Ceci offrira l'occasion de montrer la tragédie inhérente à la condition humaine que porte le discours. De plus, en nous attardant sur

l'importance donnée à l'intertextualité dans le récit, nous serons à même de voir, en faisant intervenir Freud, comment la mise en récit témoigne du combat entre Éros et Thanatos.

Si les personnages du roman, tout comme le discours qui les met en récit, sont aux prises avec cette lutte pulsionnelle qui les mène vers la catastrophe, le texte n'en porte pas moins l'espoir d'un salut. Celui-ci prend diverses formes, mais passe nécessairement par la femme. Nous analyserons donc, dans un dernier chapitre, comment la femme est, dans *Charge d'âme*, gage de salut. La mise en lumière du rôle joué par la figure féminine permettra de faire ressortir la nostalgie des origines, omniprésente dans le texte, et la vision d'une fraternité universelle salvatrice. Nous serons finalement amenés à voir que ce qui constitue le salut de l'homme, dans le récit, porte paradoxalement les germes du danger de mort qui le guette.

L'ensemble de notre travail sera nourri d'un autre roman de Gary publiés avant *Charge d'âme*, soit *La tête coupable*. Il nous semble pertinent de nous référer à ce roman dans la mesure où il forme un tout avec *Charge d'âme* : une note en bas de page de celui-ci dit explicitement que l'aventure du personnage principal de *Charge d'âme* en Polynésie est racontée dans *La tête coupable*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> « L'aventure polynésienne de Marc Mathieu a été racontée dans *La tête coupable* (CA, 56). »

## CHAPITRE 1

### NARRATION ET DISCOURS

#### 1.1 La narration du récit

Pour moi, [...], les affirmations répandues [...] selon lesquelles personne ne parle dans le récit, procèdent, outre l'entraînement du poncif, d'une étonnante surdité textuelle. Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte [...]<sup>19</sup>.

*Une voix narrative comme une « absence »*

Dans la « Note de l'auteur » placée à l'ouverture de son roman de 1977, Romain Gary écrit :

De nombreuses interpellations, quand ce ne sont pas de véritables cris de désespoir philosophique, se font aujourd'hui entendre de tous côtés à propos de ce confinement et de ce « retraitement » à l'intérieur d'un socio et techno système dont nous sommes à la fois créateurs, composants, « fourniture énergétique » – et déchets. J'ai tenté de représenter dans le roman que l'on va lire cette double saisie, et de le faire visuellement, en quelques sortes, sous la forme non-discursive d'une narration imagée. [...] J'espère que le lecteur lira *Charge d'âme* avec le sourire. Ce n'est, bien sûr, qu'un divertissement (*CA, Nda*, 10-11).

Ce passage montre bien non seulement l'angle de lecture paradoxale qui est suggérée au lecteur – l'heure est grave, il convient d'en rire – mais également celle qui caractérise la voix narrative du texte, une voix qui se terre pour mieux se faire entendre ensuite, une voix qui prend position, pour ensuite s'esquiver derrière un sourire. Comment interpréter autrement, d'ailleurs, ce « je », qui, ici, prend la responsabilité du discours qui va suivre : « ainsi que je le dis dans ces pages (*CA, Nda*, 10) », et ce choix d'une narration « non-discursive » mentionnée par ce même « je »?

---

<sup>19</sup> Gérard Genette, *Discours du récit et nouveau discours du récit*, Paris: Points, 2007, p. 373.

Bien sûr, il convient de distinguer les instances énonciatives, et nous prenons le parti de Dominique Maingueneau qui réserve « le terme **auteur** à l'instance que le texte pose comme le garant de son énonciation et [celui] d'**écrivain** pour l'équivalent du "sujet parlant"<sup>20</sup> ». Ainsi l'« écrivain » Romain Gary affirme-t-il avoir voulu faire de *Charge d'âme* une histoire sans auteur, sans « je » responsable de l'énonciation, de manière à présenter une histoire paraissant autonome; tentative vaine, si l'on en croit Gérard Genette : « L'instance énonciatrice qu'est la narration, avec son narrateur et son narrataire, fictifs ou non, représentés ou non, silencieux ou bavards, [est] toujours présent[e] dans ce qui est pour moi, j'en ai peur, un acte de communication<sup>21</sup>. » Cette tentative ou tentation de s'absenter, comment la comprendre? Pour Laurie Laufer, qui questionne la position politique de la psychanalyse et propose un repositionnement de celle-ci à « l'ère des discours sur l'efficacité, la productivité quantifiée, la performance, la maîtrise de soi et l'authenticité d'un Moi cohérent supposé identifiable<sup>22</sup> », Gary tente, dans ses romans, de

trouver quelque chose qui échappe à toute réduction discursive : l'exactitude, le quantitatif, le chiffrable et donc l'assignable et le contrôlable. Romain Gary est inclassable : il est impossible, le concernant, de cocher des cases sur une liste de questions. Lorsque Gary/Ajar a été démasqué de cette part d'imaginaire, de cette ambiguïté, de cette "imposture", il a pris la fuite, par le suicide, préférant garder son masque [...]. Sous le poids du chiffre et de la case à cocher, la poésie et "l'à peu près" ont retiré leur parole, le poète s'est tu<sup>23</sup> ».

Il s'agit donc, dans *Charge d'âme*, de faire entendre une voix narrative « non-discursive » qui interfère le moins possible dans la création de sens pour, peut-être, permettre au lecteur de créer lui-même une partie de ce sens. « "Je" est configuré par l'autre avant que "je" ne dispose de lui-même. L'agent du discours énonce une vérité qui le barre de lui-même et, lorsqu'il s'adresse à quelqu'un, les effets de son discours produisent autre chose que ce qu'il

<sup>20</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas, 1986, p. 71. En caractère gras dans le texte.

<sup>21</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 373.

<sup>22</sup> Laurie Laufer, « Psychanalyse hors case : un exercice politique », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, no 81, 2010, p. 96, en ligne, <[www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2010-1-page-95.htm](http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2010-1-page-95.htm)>, consulté le 19 septembre 2011.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 96.

attend, que ce qui est entendu<sup>24</sup> », rappelle Laufer. Aussi bien, alors, éviter de proclamer un discours, puisque de toute façon, ce qui sera dit sera toujours interprété de manière déplacée. Gary a d'ailleurs ces paroles qui montrent bien que, pour lui, le discours du « je » ne vaut pas grand-chose, au contraire de la fiction : « La vérité? Quelle vérité? La vérité est peut-être que je n'existe pas. Ce qui existe, ce qui commencera à exister peut-être un jour, [...] ce sont mes livres, quelques romans, une œuvre, si j'ose dire. Tout le reste, c'est de la littérature<sup>25</sup>. » Parlant des *Clowns lyriques* de Gary, Jean-François Pépin mentionne qu'il y a, dans ce roman, « une véritable nécessité de l'à-peu-près. Non au sens de l'expression de l'indéfini, du vague, mais à celui d'un possible devenir sans cesse renouvelé<sup>26</sup> ». Opter pour une forme « non-discursive », pour Gary, c'est aller vers cet « à-peu-près » dont parlent Laufer et Pépin; c'est refuser la contrainte, l'étroit, le rigide, parce qu'« [o]n est toujours piégé dans un je<sup>27</sup> » affirme Gary. Ce choix narratif laisse le texte ouvert d'emblée aux multiples interprétations. Ce que mentionne la quatrième de couverture du roman pointe, en tous les cas, dans cette direction : « Ce n'est qu'après le mot de la fin qu'il [le lecteur] pourra *prendre le temps de réfléchir* aux problèmes que, *sans en avoir l'air*, pose l'auteur (CA, 4<sup>e</sup> de couverture, nous soulignons). »

Une narration « non-discursive », donc, comme tentative de donner un plus grand rôle à la réflexion du lecteur. Peu s'en faut, alors, que nous voyions, dans la motivation d'une narration où la présence de l'auteur est reléguée à l'arrière-plan, un parallèle avec *La mort de l'auteur* de Roland Barthes, pour qui « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur<sup>28</sup> ». Le parallèle surgit alors immédiatement entre ce « je » de l'auteur<sup>29</sup> « mort » dans *Charge d'âme* et le pseudonyme d'Emile Ajar que s'est donné Gary, pour qui « [son] je ne

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>25</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>26</sup> Jean-François Pépin, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 79.

<sup>27</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, tome III, Paris : Seuil, 2002, p.45.

<sup>29</sup> Entendre ici « auteur » tel que défini par Maingueneau, c'est-à-dire narrateur responsable d'un discours.

[...] suffi[sait] pas comme vie<sup>30</sup> ». Il s'agit toujours d'éviter les cloisons, l'emprisonnement, d'autant plus que Gary « n'[a] que pitié pour [son] *je* éphémère<sup>31</sup> ». Le discours est périssable, mais la réflexion reste, pourrions-nous proposer. Voilà tout l'intérêt de minimiser les marques discursives relatives au « je » énonciateur, et de brouiller les cartes quant au « je » parlant. Nombre d'études se sont attardées sur la question du double Gary/Ajar<sup>32</sup> et nous ne comptons pas ici ajouter quoi que ce soit à ce qui a déjà été dit à ce sujet. Il s'agit simplement de souligner que ce refus du « je » chez Gary se reflète dans le choix narratif de *Charge d'âme*.

Également, ce détour trouve sa pertinence dans le fait qu'il permet de saisir ce qu'il faut entendre par « narration non-discursive » : l'effort de raconter une histoire par une voix narrative discrète, qui laisse le lecteur participer à la création de sens; une tentative de donner au texte la possibilité de « vivre » en évitant de l'enfermer dans un discours. Il s'agit, osons-nous avancer, d'une forme de combat entre la vie « sans cesse renouvelée » par l'interprétation du texte, et la mort de celui-ci, qu'entraînerait un discours dont le sens serait d'avance donné, un discours qui ne renverrait, au fond, qu'à lui-même.

#### *Une histoire se raconte*

Pour cerner de manière concrète de quelles façons la narration « non-discursive » s'élabore dans *Charge d'âme*, les définitions que propose Maingueneau des termes « discours » et « récit » comme « concepts grammaticaux référant à des systèmes d'emploi des "temps"<sup>33</sup> », constituent nos assises d'analyse. « Relève du "discours" toute énonciation [...] qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE-TU/ICI/MAINTENANT)<sup>34</sup> », alors que le récit correspond plutôt « à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme

<sup>30</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p.48.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>32</sup> Romain Gary, *le caméléon* de Myriam Anissimov en est une parmi d'autres – Voir bibliographie.

<sup>33</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 33. Ces notions dont parle Maingueneau ont été empruntées à Benveniste.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

dissocié de la situation d'énonciation<sup>35</sup> » et dans lequel les traces de l'énonciateur, du moment et du lieu d'énonciation sont « effacé[s] dans l'énoncé : les événements [étant] présentés comme se racontant d'eux-mêmes<sup>36</sup> ». Autrement dit, dans le temps du récit, pour reprendre les termes de Maingueneau, l'histoire semble dotée d'une certaine autonomie et « l'instance narrative [...] tente d'effacer toutes traces de sa présence<sup>37</sup> ». Avec ces précisions, nous pouvons nous demander comment la narration « non-discursive » se manifeste dans *Charge d'âme*, c'est-à-dire en quoi elle appartient au temps du récit.

Dans le roman de Gary, le narrateur omniscient n'intervient pratiquement jamais directement dans la narration et une place significative est laissée aux dialogues des personnages, desquels, souvent, provient l'information, comme en témoigne cette conversation entre May et Marc Mathieu :

- Oui, je sais. Je sais quel genre d'énergie. *Qui est à l'intérieur*, Marc? [May parle]
- [...] il y a tout de même des questions qui ne se posent plus dans les milieux scientifiques. Celle de « l'âme », notamment. L'« âme »... « Notre souffle immortel »... Tout ce vocabulaire moyenâgeux... [...] Il s'agit d'énergie. De ce qu'on appelle « carburant avancé », dans le langage de la physique nucléaire. Tu as entendu parler de la crise de l'énergie? Bon. Nous avons trouvé une nouvelle source d'énergie qui ne coûte rien, qui est là à ramasser et qui est pratiquement inépuisable, inusable. C'est tout (CA, 27).

Cette réponse que donne Marc Mathieu à May, qui s'inquiète de la provenance de l'âme qui anime une petite balle bondissant devant elle, s'adresse davantage au lecteur qu'à celle-ci, puisque May connaît déjà les caractéristiques du « nouveau carburant », ainsi qu'elle le dit elle-même. C'est donc par la voix d'un personnage et non par celle du narrateur que le lecteur est tenu au courant de certaines informations essentielles à la compréhension de l'histoire.

Les réflexions que suscitent *Charge d'âme* prennent également bien souvent leur source dans des énoncés provenant des protagonistes, notamment dans ceux que profère

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 26.

Starr, un soldat américain chargé de convaincre Marc Mathieu de travailler pour les États-Unis : « Ne te tracasse pas, May. Il est dans la nature du génie humain de chercher. La quête, la poursuite du possible, aller toujours plus loin. Et quand il semble, comme dans toute cette affaire, que l'on est allé *trop* loin, cela veut dire seulement qu'on est pas allé *assez* loin (CA, 76) », avance-t-il à May qu'il a embauchée comme délatrice. C'est ce personnage également qui formule cette affirmation déstabilisante : « Si jamais le monde est détruit, ce sera par un créateur (CA, 151) » et qui pose cette question déconcertante : « [C]ombien de fois la civilisation peut-elle être sauvée sans cesser de mériter le nom d'une civilisation? (CA, 312) » À la lecture, il apparaît que les interrogations auxquelles invite le roman sont davantage éveillées par les propos des personnages et leurs dialogues que par la parole directe de l'instance narrative, ce qui renforce l'impression que le texte est doté d'une certaine forme d'autonomie.

Cette idée « d'indépendance » du texte par rapport au « narrateur-énonciateur » est accentuée, dans *Charge d'âme*, par le fait que la caractéristique du temps du récit selon laquelle celui-ci « n'offre que des assertions, des énonciations dissociées de l'énonciateur<sup>38</sup> » s'y applique en partie. En effet, du point de vue modal, c'est-à-dire « dans la relation qui s'établit entre le sujet d'énonciation et son énoncé<sup>39</sup> », il y a rupture entre le narrateur-énonciateur du roman et ce que celui-ci énonce. Le « il » du récit, ou la « non-personne », comme la nomme Maingueneau<sup>40</sup>, est caractérisé par le fait qu'il « ne s'oppose pas au couple JE-TU, [qu'il] ne s'oppose à rien<sup>41</sup> ». Dans un texte, il est possible de repérer l'assertion par le fait qu'un énoncé est « susceptible d'être vrai ou faux<sup>42</sup> ». Dans *Charge d'âme*, la troisième personne qu'emploie le narrateur correspond à celui de l'assertion : « [I]l remarqua sur le mur le magnifique paysage de Cézanne (CA, 75) », « Il suivit des yeux un paysan (CA, 209) »,

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 34. Ce terme de « non-personne » a d'abord été utilisé par Benveniste. Contrairement au « il » de l'assertion, le « il » qui s'oppose à un autre « il » est, d'un point de vue modal, un « il » différencié. Maingueneau propose cet énoncé comme exemple de différenciation : « Qu'il sorte » et celui-ci pour l'assertion : « Il est sorti ».

« Ils firent descendre d’abord leur équipement (CA, 256) », « [I] se tut (CA, 296) », etc. Ce « il » est en dehors de la situation de l’énonciation du narrateur. « Il » et le narrateur sont donc séparés puisqu’ils ne se situent pas sur le même plan modal; le narrateur reste « en dehors » de ce qu’il raconte, et en ce sens, il est comme une « absence », du moins sur le plan du récit, et il relate une histoire qui paraît se raconter d’elle-même, puisqu’il ne s’y implique pas.

#### *Temps de l’énonciation et temps de l’énoncé*

S’il est vrai que la narration de *Charge d’âme* est construite sur les bases qui constituent le temps du récit, évitant ainsi que le sens qui se dégage de la lecture du roman ne s’apparente à un discours philosophique, il n’en demeure pas moins que « les textes au “récit” [...] sont rarement tout-à-fait homogène [et] effacent difficilement toute marque de subjectivité énonciative<sup>43</sup> ». Pour mieux circonscrire encore le type de narration à l’œuvre dans *Charge d’âme*, soulignons d’autres caractéristiques par lesquelles le narrateur s’esquive, mais également ses manières de faire « acte de présence ».

Les embrayeurs, dans un texte, ont pour fonction « d’articuler l’énoncé sur la situation d’énonciation<sup>44</sup> ». Quant à elle, « [l]’énonciation [...] concerne “l’acte même de produire un énoncé” [...], l’acte par lequel le locuteur “mobilise la langue pour son compte” [...], convertit la langue en discours, et se pose comme locuteur par des indices spécifiques<sup>45</sup> ». Les déictiques temporels et spatiaux – embrayeurs – font partie de ces « indices spécifiques » qui appartiennent au discours.

Lorsqu’il y a présence d’embrayeurs, le temps et l’espace de la situation de l’énoncé et de l’énonciation appartiennent au même plan. L’embrayage renvoie donc à l’instance énonciative, c’est-à-dire au « je » du narrateur. Ainsi en est-il des déictiques spatiaux – ou

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 13.

indices de l'« ostension<sup>46</sup> » –, qui « n'ont d'existence que par la relation avec la présente instance de discours<sup>47</sup> ». Dès la première phrase de *Charge d'âme*, le narrateur se laisse voir : « Le ciel romain était bleu, serein, et un jeune Américain, grand, barbu, portant lunettes et dont il ne sera plus fait mention *ici* dit à sa compagne [...] (CA, 15, nous soulignons). » C'est peut-être le seul déictique spatial qui renvoie à l'instance énonciative du discours, mais il est notable qu'il apparaisse d'entrée de jeu dans le roman. Le *ici* souligne la présence du narrateur en renvoyant à son « espace à lui », qui est celui de l'écriture du texte et du texte comme instance, même si « une fois lancé, le récit devient en quelque sorte autonome, tissant son propre jeu de renvois internes<sup>48</sup> ».

Inversement, l'absence d'embrayeurs participe, dans le temps du récit, à la scission entre la temporalité du récit et celle de l'énonciateur que nous avons soulevée précédemment. Les « non-déictiques » temporels sont des éléments du langage dont « [l]e repère est un élément de l'énoncé<sup>49</sup> » – et non de l'énonciation. Ces marques temporelles renvoient donc quant à elles au temps du récit. Dans *Charge d'âme*, les non-déictiques sont repérables à plusieurs endroits : « Pei passa les *quelques heures suivantes* à visiter la nouvelle centrale (CA, 109, nous soulignons) » est un bon exemple. *Quelques heures suivantes* a comme repère un moment relatif à l'énoncé, c'est-à-dire qui appartient au même plan temporel que lui. Il en va de même pour la locution « *Ce soir-là*, il pleuvait (CA, 119). » Le temps auquel le *là* se réfère est celui du récit et non celui du discours ou de l'énonciation. La même observation s'applique à ce passage, qui contient même deux éléments non-déictiques : « *Quelques mois auparavant, peu après* son élection, le Président [...] (CA, 156, nous soulignons). » C'est *son élection*, élément de l'énoncé, qui désigne l'indication temporelle. Nous pouvons comprendre la rupture entre le plan de l'énonciation et celui de l'énoncé qu'impliquent les non-déictiques

<sup>46</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris : Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1976, p. 102, citant à l'intérieur des guillemets : Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, no 17, 1970, p. 103.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>48</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

en soulignant le fait que le temps auquel se réfère un déictique est changeant selon le moment où il sera énoncé<sup>50</sup>, ce qui n'est pas le cas avec les non-déictiques temporels.

Les non-déictiques spatiaux participent de la même dynamique que celle des non-déictiques temporels : « Le propre d'un récit classique, affirme Mainueneau, c'est justement de construire un réseau de relations dans le texte de manière que les références spatiales s'éclaircissent sans faire intervenir la situation d'énonciation<sup>51</sup>. » C'est ce qui se passe dans cet extrait : « Un homme se frayait en titubant un chemin à travers la foule des fidèles, bousculant les gens sur son passage, mais les manifestations de ferveur exaltée étaient fréquentes en ces lieux (CA, 16). » Ces lieux « ne désigne pas un objet que le narrateur montrerait du doigt mais un groupe nominal déjà introduit dans la narration<sup>52</sup> ». En effet, *ces lieux* renvoie à « la place où saint Pierre avait rendu l'âme sur la croix dix-neuf siècles auparavant (CA, 15) ». Le même phénomène s'observe dans cette phrase, où le sergent Little explique, à l'aide d'une maquette, le plan de construction du « cochon » : « Les appareils de contrôle se trouvent *ici*, dans le secteur central, *là où* vous voyez tous ces écrans et tous ces leviers (CA, 191, nous soulignons). » Dans cette phrase, *ici* fait référence à un endroit appartenant au récit et que le sergent Little pointe, de même que le *là où*. Ces quelques exemples démontrent aisément en quoi les non-déictiques, spatiaux ou temporels, participent eux-aussi à « l'autonomie » du récit en contribuant à l'effacement de l'énonciation du narrateur.

Plan de l'énonciation – ou « temps du discours » –, plan de l'énoncé – ou « temps du récit » – : deux niveaux qui, dans *Charge d'âme*, apparaissent jusqu'à maintenant somme toute bien distincts. Observer les temps verbaux utilisés dans la narration du roman est l'occasion de remarquer que la narration « non-discursive » de celui-ci n'est peut-être pas, finalement, si effective, fait inévitable puisqu'ainsi que le rappelle Genette, « les marques de

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 15.

l'énonciation [ne sont] jamais que provisoirement et précairement suspendues [dans le récit]<sup>53</sup> ».

Le temps du récit « fonctionne sur deux paradigmes seulement : le passé simple et l'imparfait<sup>54</sup> ». Le présent en est absent, car il est le temps verbal à partir duquel l'énonciation s'élabore. À l'exclusion des dialogues des personnages, la narration de *Charge d'âme* a principalement recours, sinon exclusivement, au passé simple et à l'imparfait en ce qui concerne le temps du passé : « Il semblait avoir quelque difficulté (CA, 115) », « Elle se tenait à la porte (CA, 65) », « Il essaya de se ressaisir (CA, 114) », « Le sentiment d'impuissance se mua soudain en indignation (CA, 225) », etc. Peu de verbes accordés au futur sont repérables dans le roman; les quelques verbes qui le sont appartiennent d'ailleurs au futur « prospectif », qui relève également du temps du récit et qui se conçoit comme un « "pseudo-futur". Il s'agit seulement de tours destinés à anticiper sur la suite des événements : allait ou devait suivis de l'infinitif<sup>55</sup> », ou imparfait du futur suivi de l'infinitif. Ce passage en est un exemple : « Il *devait s'apercevoir* bientôt que toutes les tentatives pour échapper [...] (CA, 58, nous soulignons). » Nous voyons ici qu'il n'est pas question d'un futur « effectif », mais d'un temps verbal qui projette dans le futur la suite possible des événements. Ce « pseudo-futur » n'a pas de point de repère par rapport à un moment du présent – instant de l'énonciation –, cependant, il situe le moment du discours après ces événements narrés. Le passé simple, majoritaire dans *Charge d'âme*, est également un passé « flou ». C'est un temps verbal qui ne prend pas appui sur le présent, contrairement au passé composé, qui, lui, s'énonce à partir du moment de l'énonciation. Les temps verbaux propres au « récit » contribuent ainsi à reléguer à l'arrière-plan le « temps de l'énonciation », et permettent au narrateur de *Charge d'âme*, qui en use, de dérober le « je » de sa voix au lecteur.

Si le temps du récit ne se réfère pas au présent de l'énonciation, il en va autrement pour le discours, dont le temps de base « est le présent, qui distribue passé et futur en fonction du

<sup>53</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 371.

<sup>54</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 35.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 35.

moment de l'énonciation<sup>56</sup> ». Par l'usage du présent comme temps verbal à quelques endroits dans la narration, outre le présent des dialogues, le narrateur de *Charge d'âme* marque sa présence. Ce passage en témoigne : « Il avait les traits hagards et une barbe épaisse qui noircissait le visage jusqu'aux pommettes. Le regard avait des éclats de souffrances et d'indignations, *mais ce n'est pas d'hier que l'homme a des rapports difficiles avec lui-même* (CA, 59, nous soulignons). » Clairement, l'énoncé mis en relief est un commentaire du narrateur, et le verbe « être » conjugué au présent signe la séparation entre le temps du récit, ici à l'imparfait, et le discours. La même remarque s'applique dans cet autre cas, où, cette fois, le passé composé est employé :

Ce fut seulement lorsque leur psychisme commença à s'habituer à cette compagnie, *selon un processus d'accoutumance qui n'a jamais manqué de s'accomplir dans l'histoire, avec l'atrophie correspondante de sensibilité*, c'est alors seulement que cette présence perdit de sa visibilité (CA, 289, nous soulignons).

Là aussi le temps verbal utilisé trace une ligne entre ce qui appartient au récit et ce qui relève du plan de l'énonciateur. Pour faire entendre sa remarque, le narrateur fait un arrêt dans la progression de l'intrigue, qu'il poursuit aussitôt son opinion émise. Cette observation du narrateur n'a en effet rien à voir avec le déroulement de l'histoire. Elle appartient plutôt à ce qu'il veut « faire dire » à cette histoire qu'il raconte. Un discours est donc, de toute évidence mis en place.

À l'analyse, la narration ne parvient visiblement pas à être « non-discursive » : elle laisse dans son sillage des empreintes qui sont bien repérables. L'usage que fait le narrateur de l'italique est un autre exemple de traces discursives. En effet, les italiques, dans le roman, servent la majeure partie du temps à accentuer un mot et à attirer l'attention du lecteur sur celui-ci. Ce procédé a pour effet de briser l'homogénéité et « l'autonomie » du récit. Il fait ressortir un « vouloir » du narrateur et renvoie donc à cette instance qui « raconte ». L'ironie et certaines pratiques de l'intertextualité, exercices discursifs qui participent de façon significative à l'élaboration du sens du discours de *Charge d'âme*, sont également des procédés qui renvoient à l'instance énonciative : l'ironie en brisant le mouvement du récit, et

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 35.

l'intertextualité en « laissant apparaître [comme c'est le cas pour la citation] tout un arrière-plan du texte, le travail préparatoire, les fiches, le savoir qu'il a fallu engranger pour aboutir à ce texte-ci<sup>57</sup> ». Nous approfondirons ultérieurement l'impact de ces pratiques discursives sur le discours de *Charge d'âme*, mais soulignons simplement qu'elles renvoient à l'instance narrative et nourrissent « les effets de sens » du discours.

Dans l'idée de clore cette partie de notre analyse sur la narration de *Charge d'âme*, rappelons le jeu qu'est celui de la voix narrative du roman. C'est en effet « sans en avoir l'air (*CA*, 4e de couverture) » qu'elle suscite des réflexions, car elle se cache bien souvent derrière son récit. Cependant, que ce soit directement dans la narration ou par des procédés littéraires, un discours est sans contredit énoncé dans le roman. L'analyse de la mise en forme de ce discours, c'est-à-dire de son « corps », sera l'occasion d'observer de quelles façons celui-ci est lui-même « pris » dans ce qu'il critique et dénonce.

## 1.2 Discours et actes énonciatifs : une écriture du suspens

Tout le discours de *Charge d'âme* vise à questionner les effets mortifères du progrès technique et scientifique sur la condition humaine, ainsi que le souligne Gary dans la « Note de l'auteur » de son roman, qu'il est pertinent de reproduire à nouveau :

De nombreuses interpellations, quand ce ne sont pas de véritables cris de désespoir philosophique, se font aujourd'hui entendre de tous côtés à propos de ce confinement et de ce « retraitement » à l'intérieur d'un socio et techno système dont nous sommes à la fois créateurs, composants, « fourniture énergétiques » - et déchets. J'ai tenté de représenter dans le roman que l'on va lire cette double saisie (*CA*, *NdA*, 10).

Il s'agit en effet, dans le récit, de donner son âme pour l'avancement du progrès : « [U]ne inscription qui reproduisait le mot d'ordre célèbre de Mao Tsé-toung [...] était devenu la devise du *Cercle Érasme* [nom du groupe scientifique auquel appartient Marc Mathieu] : « *L'énergie spirituelle doit être transformée en énergie matérielle* (*CA*, 42). » Cependant, loin d'être « une attaque aveugle et d'inspiration rétrograde contre la science et les savants (*CA*, *NdA*, 11) », avertit Gary, le récit cherche plutôt à représenter le danger de pousser la

<sup>57</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 35.

science toujours plus loin, comme l'insinue le Président des États-Unis dans le roman : « Il va falloir que nous prenions des mesures en ce qui concerne la science [...]. Nous ne pouvons plus la tenir : c'est elle qui nous tient (CA, 167). » Une telle attitude prométhéenne enclenche une spirale sans fin que Gary décrit comme le « paradoxe de la science » : « [A]insi que je le dis dans ces pages, [...] il n'y a qu'une réponse à ses méfaits et à ses périls [de la science]: encore plus de science (CA, *NdA*, p.11). » Dans le roman, si certains personnages constatent que le monde court à une catastrophe déshumanisante, c'est que le génie humain n'a pas de limite, comme en témoigne cette autre réflexion du Président américain : « Ce n'est pas de génie que le monde manquait, c'est de limites au génie (CA, 279). » Il est donc assez clair que l'écriture travaillée par le suspens du danger imminent met en lumière des extrêmes de différents ordres (scientifiques, idéologiques, religieux, etc.)<sup>58</sup>. La mise en fiction de ces extrêmes permet la conversion des énergies : l'âme se voit transmutée en énergie matérielle, non sans produire des « retombées » qui font retour sous forme d'hallucinations manifestement néfastes. Les personnages voient en effet apparaître des tableaux de peintres de la Renaissance, entendent de la musique classique, éprouvent des élans sentimentaux, tiennent des propos philosophiques, etc. Ces « retombées culturelles » doivent être annihilées à l'aide de ce que les savants et les dirigeants gouvernementaux appellent une « préparation idéologique », c'est-à-dire la mise en place d'un réalisme absolu qui supprimerait toutes traces de sentimentalisme. Nous approfondirons ultérieurement la place que tiennent les « retombées culturelles » et la « préparation idéologique » dans l'élaboration du sens du discours, mais soulignons pour l'instant que, dans *Charge d'âme*, Gary dépeint sans contredit un monde en proie à l'autodestruction, puisque « la lucidité totale, affirme-t-il, c'est la mort et l'autodestruction<sup>59</sup> ». Le « corps » du discours reprend donc les éléments textuels analysés ici.

---

<sup>58</sup> Gary, on le sait, défend ce qu'il appelle une « marge humaine », marge « où il y aurait toujours assez de place pour un minimum de l'humain qui nous garderait à la fois de nos erreurs et de nos vérités<sup>58</sup> » (*L'affaire homme, op. cit.*, p. 20). Sans cette marge, cet « à-peu-près », dont parle Pépin, nous sommes, profère Gary, dans « [l]e genre de poursuite de la vérité totale, du réalisme absolu [qui] est un sophisme, et un sophisme dangereux et destructeur par surcroît » (*Ibid.*, p. 126). Autrement dit, il faut se méfier des extrêmes.

<sup>59</sup> Romain Gary, *L'affaire homme, op. cit.*, p. 128.

*La voix des personnages : mise en scène d'un discours*

La voix des personnages tient une place importante dans *Charge d'âme*. En dialogues ou en réflexions intérieures, leurs paroles participent à la création du discours du roman. En effet, « le discours peut se substituer à tout moment à l'«histoire», quand l'auteur intervient ou fait s'exprimer un personnage<sup>60</sup> ». La façon dont les réflexions ou les énoncés des personnages sont amenés dans la narration contribue à la création de sens du discours du roman.

Les discours directs, indirects et indirect libres sont des types de discours rapportés qui servent à faire entrer dans la narration la voix de personnages. Opter pour l'un ou l'autre de ces discours rapportés est en lui-même un choix « parlant », car chacun de ces types de discours a des conséquences dans l'analyse discursive d'un texte, c'est-à-dire dans la façon dont le discours met en acte son énonciation.

Le discours direct a ceci de particulier qu'il relègue « la responsabilité du propos rapporté à un second "locuteur", celui du discours direct<sup>61</sup> » c'est-à-dire au personnage. Dans *Charge d'âme*, une grande partie des interventions des personnages relève du discours direct, comme c'est le cas dans cet échange entre May et Marc Mathieu, se trouvant en Albanie, qui cumule un dialogue s'étalant sur deux pages et qui est précédé d'un bref passage narratif :

Elle passait des heures à apprendre la langue et l'histoire du pays, les siècles de servitude et de lutte de son peuple contre les Turcs.

- Combien de temps allons-nous rester ici, Marc?

- Je n'en sais rien. Mercredi prochain, Imir Djuma sera là [...].

- Et qu'est-ce qui va se passer quand Imir appuiera sur le bouton? La déshumanisation? [demande May]

- C'est ça, parle-moi du massacre des bébés phoques en Norvège et au Canada, ou de celui des éléphants en Afrique. Rappelle-moi le nombre de chiens que les français laissent crever en partant en vacances. Il y avait longtemps... Ah oui, et les

<sup>60</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, op. cit., p. 105.

<sup>61</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 87.

baleines! J'ai oublié l'extermination des baleines! Ou les cinq millions de Juifs partis en fumé... Vas-y, parle-moi de la pollution irréversible du milieu marin! Qu'est-ce que tu attends! La déshumanisation, tu parles! La déshumanisation, c'est humain! [répond Marc Mathieu] (CA, 177)

Dans le discours direct rapporté, comme ici, un «“effet de réel” lié au structure linguistiques<sup>62</sup> » est créé, reléguant à l'arrière-plan la voix énonciative du discours. En effet, dans *Charge d'âme*, celle-ci n'introduit pratiquement jamais le dialogue, qui surgit alors « de lui-même » dans le récit. Le personnage « passe du statut de non-personne à celui de “locuteur”<sup>63</sup> » et paraît ainsi porter la responsabilité de son discours, le locuteur d'un énoncé correspondant en effet « à l'instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage<sup>64</sup> ». Plusieurs voix, celles des différents personnages, se font donc entendre sans pour autant que l'instance énonciative ne paraisse porter la responsabilité de ce qu'elles émettent. Cependant, comme le rappelle Maingueneau, « il ne faut pas oublier que ces propos [des autres voix], à un niveau plus élevé, sont en fait placés sous la responsabilité de l'auteur qui les rapporte<sup>65</sup> », ce qui en fait donc nécessairement des actes d'un seul et même discours. Étrangement, c'est ce que semble dire Marc Mathieu dans cet autre échange qu'il a avec May et qui relève du discours direct : « –Jusqu'ou, Marc, jusqu'ou? [demande May qui voudrait que Marc Mathieu cesse ses recherches] – Je ne sais pas, ma chérie. Je ne suis pas mon maître. Je ne peux pas m'arrêter. Peut-être étais-je programmé ainsi. *Je ne suis pas mon propre auteur*, après tout (CA, 135, nous soulignons). » Même si le discours direct autonomise les propos des personnages, ultimement, ceux-ci dépendent de la volonté de l'auteur et participent nécessairement au sens du discours du récit. Mais justement, comment y contribuent-ils?

Le discours direct, en rendant en apparence les personnages responsables de leurs énoncés, fait en sorte que les paroles que les protagonistes profèrent deviennent aussi acceptables que celles de l'instance énonciatrice. Bakhtine, parlant de Dostoïevski, écrivait :

<sup>62</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, op. cit., p, 124.

<sup>63</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p, 72.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 72.

On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur [...]. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original<sup>66</sup>.

Autrement dit, c'est par le dialogue entre les diverses voix du texte que le sens du discours émerge.

Il est étonnant de constater à quel point ces propos que tient Bakhtine au sujet de l'œuvre de Dostoïevski servent notre analyse. « Le mot » des personnages de *Charge d'âme* possède en effet, à cause du discours direct, « une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre ». Non seulement les énoncés des personnages surgissent-ils « d'eux-mêmes », sans indices qui montrent qu'il s'agit-là de la volonté de la voix énonciatrice – même si c'est bien de cela dont il est question, évidemment –, mais leur validité apparaît bien souvent hors de tout doute : « Demain matin, dit Marc Mathieu à May, ils vont venir balayer toute cette région à coup de bombe nucléaire. *Il n'y a jamais eu de cas, dans l'histoire de l'humanité, où la Puissance ne soit allée jusqu'à sa propre destruction* (CA, 241-242, nous soulignons). » Le lecteur ne peut en quelque sorte qu'adhérer ou, sinon, du moins attribuer une valeur significative à cette affirmation de Marc Mathieu, et cela s'explique par ce que Maingueneau nomme « le concept de transparence ». Dans des énoncés « transparents », « le récepteur s'identifie au sujet d'énonciation, qui s'efface, comme si c'était le récepteur qui émettait lui-même le discours<sup>67</sup> ». Ainsi en est-il du passage cité précédemment, où Marc Mathieu affirme que « [l]a déshumanisation, c'est humain », ou encore de cette remarque de Starr : « Vous mettez fin à la merde et c'en est fait aussi de la beauté (CA, 296). » À la lecture, ces énoncés que prononcent les personnages résonnent comme des faits inéluctables auxquels le lecteur ne peut que consentir. En effet, si l'identification du lecteur à ces propos des personnages est presque automatique, c'est que ceux-ci s'apparentent à des maximes ou à des proverbes,

<sup>66</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 115, dans Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 120.

dont le contenu rappelle d'ailleurs l'interdépendance d'Éros et Thanatos dans le phénomène de la vie :

[I]l y [a], en dehors de la pulsion à conserver la substance vivante, à la ressembler en unités de plus en plus grandes, une autre pulsion, opposée à elle, qui ten[d] à dissoudre ces unités et à les ramener à l'état anorganique des primes origines. [...] [I]l y [a] donc en dehors de l'Éros une pulsion de mort; l'action conjuguée et antagoniste des deux permettrait d'expliquer les phénomènes de la vie<sup>68</sup>.

Dans les passages mentionnés, cette filiation entre Éros et Thanatos, entre construction et destruction, est décrite par la bouche des personnages comme étant irréfutable. La haine et l'amour sont inséparables, disent les personnages. Encore une fois, ceci permet de mettre en lumière le fait que le sens du discours est en partie dévoilé par les personnages.

Le même effet de « connivence » entre l'instance énonciative et le lecteur observé dans la « transparence » des énoncés, est à l'œuvre dans la « citation-culture », qui « fonctionn[e] comme [des] signes de " culture ". [...] Ces citations ne sont pas innocentes; leur fonction phatique est essentiellement quête d'une connivence dans la mesure où elles provoquent une adhésion presque automatique<sup>69</sup> ». Ainsi en est-il de cette citation qui prend place dans un dialogue entre Marc Mathieu et Chavez, un de ses collègues scientifiques, venu le convaincre de reprendre son travail de recherche :

- Tu ne vas pas recommencer tes crises de conscience?
- Conscience? Qu'est-ce que c'est que ça? Je suis un savant.
- Rappelle-toi ce que Castelmann a dit [...] : *Il n'y a qu'une réponse aux méfaits, erreurs et périls de la science... »*
- « ...encore plus de science ». C'est irréfutable (CA, 64).

Même si le lecteur ne connaît pas Castelmann, le simple fait que le nom de l'auteur de la citation soit mentionné donne du poids à celle-ci. De plus, parce que cette citation est amorcée par Chavez et terminée par Marc Mathieu, elle apparaît comme étant bien connue.

<sup>68</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 60.

<sup>69</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, op. cit., p. 127.

Le « c'est irréfutable » sur lequel se clôt l'énoncé confirme qu'il n'y a aucun doute à avoir sur cette affirmation. Et l'italique, qui fait ressortir le discours cité, attire l'attention du lecteur sur celui-ci. Dans cet extrait, c'est un personnage, et non le narrateur, qui utilise le discours direct pour introduire une « citation-culture », et les effets analysés précédemment de ce type de discours sur la validité du contenu cité s'observent aisément. En effet, en citant Castemann, les deux personnages se dissocient des propos qu'ils rapportent, qui deviennent alors « autonomes ». L'énoncé peut alors raisonner dans toute son « évidence », d'autant plus qu'il est appuyé par les deux personnages.

#### *Fusion et défusion des voix*

Il est intéressant de revenir sur le concept de transparence pour analyser la validité des énoncés des personnages introduits par le style indirect. Poussé à l'extrême, le concept de transparence s'apparente à un discours pédagogique<sup>70</sup>, dans lequel « le sujet d'énonciation n'est jamais nettement repérable<sup>71</sup> ». Soit l'extrait suivant de *Charge d'âme*, qui prend place dans une discussion entre les membres de la présidence américaine et les Russes, le personnage de Russel Elcott faisant partie du gouvernement des États-Unis :

«Russel Elcott écoutait. Il reconnaissait chaque voix et les connaissait tous : des hommes intègres qui faisaient de leur mieux mais qui n'avaient pas été programmés pour ça. *C'était des hommes "conventionnels", au sens où l'on dit des "armes conventionnelles". L'intendance n'avait pas suivi l'avancé foudroyante de la science. L'éthique et tout ce qui, dans le psychisme, doit veiller sur la fonction intellectuelle pure, celle qui ne s'occupe ni de morale ni de l'«âme», étaient restée à la traîne* (CA, 165, nous soulignons).

Le style indirect libre est ici bien repérable par la superposition de la voix du personnage et de celle du narrateur. En effet, dans le discours indirect libre, « le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues*<sup>72</sup> ». La même « confusion » s'impose à la lecture suivante :

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>72</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p. 178.

Le président était ennuyé. Il se trouvait dans une situation d'infériorité par rapport aux Russes, et les enviait secrètement. Il ne pouvait donner son accord définitif à la solution qu'ils proposaient sans consulter les leaders du Congrès. [...] Les Russes, eux, n'avaient à consulter personne. *La démocratie commençait à poser des problèmes à peu près insolubles à ceux-là même qui se souciaient le plus de sa survie* (CA, 232, nous soulignons).

Qui prononce la phrase soulignée, le Président? Le narrateur? Nous nous trouvons dans l'embarras dont parle Maingueneau « devant une forme de citation qu'on ne peut attribuer ni au seul narrateur ni au seul personnage auteur des propos rapportés<sup>73</sup> ». Tout comme dans le discours pédagogique, auquel se réfère le concept de transparence pour parler de l'aspect indiscutable de certains énoncés, le sujet d'énonciation des discours indirects libres sont difficilement repérables. Leurs voix fusionnent, s'enchevêtrent, si bien que l'énoncé en question acquiert une validité du seul fait qu'il paraît, et pourrait, être émis par le narrateur. Si nous nous référons aux passages cités, nous observons en effet que les phrases soulignées ont l'apparence d'énoncés que nous pourrions qualifier de pédagogiques, en ce sens qu'ils se présentent comme incontestables.

Par ailleurs, le style indirect libre a comme particularité d'exiger du lecteur une attention accrue, car celui-ci « est amené à opérer des découpages d'unités transphrastiques, c'est-à-dire dépassant les frontières de la phrase, mais associés dans une seule et même unité énonciative<sup>74</sup> ». La construction de sens du discours dépend donc en partie, dans le cas du style indirect libre, de l'implication du lecteur : discerner « qui dit quoi » est essentiel pour saisir en entier le sens des propos rapportés.

De toute évidence, le sens du discours du roman de Gary n'est jamais « imposé » au lecteur, il se terre derrière le récit, derrière les dialogues et les réflexions des personnages. Cependant, les procédés stylistiques qui font entendre la voix des personnages ne sont pas anodins. L'usage des types de discours direct et indirect libre dans *Charge d'âme* participe à la construction du discours, notamment en faisant intervenir des « énoncés-proverbes » et en attribuant une crédibilité à certaines affirmations des protagonistes. Il est également à l'image

<sup>73</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 96.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 98.

de ce jeu « d'apparition et de disparation » auquel est soumise, par la volonté de l'auteur – au sens de Maingueneau –, la voix énonciative de la narration. En se distanciant, dans le discours direct, des propos des personnages, puis, inversement, en se portant garante et en s'entrelaçant avec la voix du protagoniste introduite par le style indirect libre, la narration non seulement révèle-t-elle sa vaine tentative d'être « non-discursive », mais aussi prolonge-t-elle l'avertissement concernant la pulsion de mort. Au fond, dans sa *manière de raconter*, la voix énonciative du discours *nous parle d'elle* et de son propre combat entre « apparaître et disparaître », entre s'affirmer en se séparant et s'anéantir dans la fusion. Le jeu d'entrelacement de la pulsion de vie et de la pulsion de mort est donc perceptible au sein même de cette voix narrative. En effet, pour Freud, « vers l'extérieur du moins, le moi semble affirmer des lignes de frontières claires et tranchées. [...] [Cependant] [a]u comble de l'état amoureux [de fusion], la frontière entre moi et objet menace de s'effacer<sup>75</sup> ». Autrement dit, à son paroxysme, la pulsion libidinale d'Éros, pulsion de vie, devient elle-même une menace à l'intégrité du moi – séparé de l'extérieur. À son comble, Éros est Thanatos. Et la voix narratrice fait entendre ce paradoxe.

#### *La forme-sens*

Si le discours direct trace une distance claire et nette entre deux locuteurs, le style indirect libre, pour sa part, donne à entendre « deux “voix” inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage<sup>76</sup> ». Voix séparées, voix fusionnées, ainsi se construit en partie *Charge d'âme*, et cette joute dans la forme du discours se lit dans toute la construction du roman. En effet, les idées que les voix de *Charge d'âme* véhiculent se répondent parfois, comme ce discours indirect libre de Marc Mathieu : « Ce furent d'abord Madrid et le musée du Prado, puis Bayreuth et Salzbourg, Venise, Rome, et encore Venise. [...] *Regarde donc, bonhomme, ce que tu as aussi accompli, ce souffle qui t'anime, n'est pas seulement criminel* (CA, 139, nous soulignons). » De même cet énoncé en style direct : « Dans son rapport, Starr devait écrire : “Il paraissait accablé, déchiré, presque désespéré, et, en quelque sorte, vaincu par son génie même, que j'éprouvai, je l'avoue, un élan de sympathie pour cet homme

<sup>75</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 7.

<sup>76</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 96.

singulier et imprévisible, *dont on pouvait tout attendre et tout craindre à la fois*” (CA, 94, nous soulignons). » Dans ces deux passages, l’homme, est-il dit, est capable de tout : du meilleur et du pire, de créer la vie et de causer la mort. Les deux extrêmes, non seulement cohabitent-ils, mais font partie du même *souffle*, en un même homme. « [L]e mal sommeille chez les meilleurs d’entre nous<sup>77</sup> », rappelle Gary, et c’est bien ce qu’il fait dire à ces personnages de *Charge d’âme*. Ceci rejoint d’ailleurs précisément la découverte de Freud concernant la pulsion qui est à la fois de vie et de mort. En fait, explique Freud pour illustrer que ces deux pulsions ne sont pas opposées, mais participent d’un même mouvement, « dans toutes sortes de conditions, la haine se transforme en amour, et l’amour en haine<sup>78</sup> ».

À d’autres moments, cependant, les voix de *Charge d’âme* s’entrechoquent : « – Je crois que, cette fois, je vais réussir, murmura Mathieu. Réussir à renoncer. Je vais m’exprimer d’une tout autre manière... – Comment Marc? [demande May] – Toi (CA, 319). » Dans ce dialogue entre May et Marc Mathieu, le sentiment d’amour est ce qui donne espoir à Marc Mathieu de parvenir à cesser toutes recherches scientifiques. Cependant, pour Starr, les sentiments ont un statut bien différent : « Le sentimentalisme était une plaie [...]. [Starr] avait si bien supprimé toute trace de “ sentimentalisme ” en lui-même qu’il en gardait, à l’envers, l’empreinte indélébile sur le visage. On devient pierre (CA, 76). » D’un côté, les sentiments sont « promesse de vie », de l’autre, ils sont à bannir : opposition entre désir de maîtrise et désir d’aimer.

Ailleurs dans le récit, cet affrontement se retrouve à l’intérieur d’un seul énoncé : « Détruire la civilisation pour assurer la survie spirituelle de l’homme [...] cela signifie la mort spirituelle de l’homme (CA, 165). » Adhérer à un extrême, c’est abolir cet extrême même; c’est ce que soutient, au fond, cet énoncé. Nous observons une fois de plus que, dans *Charge d’âme*, ce qui est raconté sous forme d’histoire est joué par la forme narrative du roman. C’est en effet en faisant coexister, s’inter-relier et dialoguer des opposés de toutes sortes que le discours se dessine. Ces opposés rendent compte du sens du discours qu’ils

<sup>77</sup> Romain Gary, *L’affaire homme*, op. cit., p. 97.

<sup>78</sup> Sigmund Freud, « Le moi et le ça », dans *Sigmund Freud Essais de psychanalyse*, sous la direction de André Bourguignon, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 284.

édifiant : tout n'est jamais entièrement vrai, rien n'est jamais entièrement faux. La vérité est toujours dans l'articulation des contraires, et non dans les extrêmes. En tant que « corps » du discours de *Charge d'âme*, les différentes voix du roman « imitent » ce qu'elles affirment et dénoncent, et l'ironie en constitue le registre.

### 1.3 L'ironie : Une mise en garde contre les extrêmes

Nous avons développé la vitesse pour nous enfermer en nous-mêmes. Les machines qui nous apportent l'abondance nous laissent dans l'insatisfaction. Notre savoir nous a fait devenir cyniques. Nous sommes inhumains à force d'intelligence. Nous ne ressentons pas assez et nous pensons beaucoup trop. Nous sommes trop mécanisés et nous manquons d'humanité. Nous sommes trop cultivés et nous manquons de tendresse et de gentillesse. Sans ces qualités humaines, la vie n'est plus que violence et tout est perdu<sup>79</sup>.

#### *L'amour de la puissance*

En tant que voix, l'ironie de *Charge d'âme* fonde le discours rapporté des personnages et participe à leur jeu dialogal constructeur de sens. L'analyse des fonctions de ce procédé littéraire fournit l'occasion de nous rendre compte, une fois de plus, que le discours du roman de Gary fait ce qu'il dit, c'est-à-dire met en acte ce qu'il énonce. Nous attarder sur le travail de l'ironie est également l'occasion d'entrer plus profondément encore dans la logique de l'énonciation du texte.

L'ironie du roman met en relief l'absurdité du désir de maîtrise et de puissance planétaire. Cette conversation entre Pei, un représentant du gouvernement chinois chargé de vérifier l'état des recherches sur le « nouveau carburant », et sa femme Lan, qui est à l'hôpital, menacée de mort par la maladie qui l'accable, ne peut que faire sourire tant elle est aberrante :

– Notre croissance économique cette année a été deux fois plus rapide que celle du reste du monde; notre productivité va bientôt atteindre et dépasser celle des pays capitalistes, dit Pei.

---

<sup>79</sup> Charlie Chaplin, *Le dictateur* (*The Great Dictator*), VF, « Le discours final du barbier », États-Unis, 1940.

– Je suis si heureuse, dit Lan.

– Nos camarades de l'industrie textile ont augmenté leur rendement de soixante-dix pour cent.

– Je sais, murmura Lan. Nos glorieuses forces armées font trembler les sociaux-traîtres impérialistes de l'U.R.S.S.

– Tous les insectes nuisibles et les oiseaux qui menaçaient nos récoltes sont en voie d'exterminations, dit Pei. Il n'y a plus eu une seule épidémie cette année. Les impérialistes américains, après avoir été battus à plate couture au Vietnam, sont en proie à une crise économique effroyable. Notre arsenal d'armes nucléaires s'enrichit de mois en mois.

Ils continuaient ainsi à s'échanger des mots d'amour, et les autres malades rayonnaient de bonheur (CA, 106-107).

L'amour de ces deux êtres est l'amour de la puissance. L'ironie atteint ici sa cible : la Chine, qui ne connaît plus d'autre amour que celui de l'État tout-puissant. Pour Gary, « la mise au rebut de notions sentimentales et romantiques nous laisse un sentiment de perte, d'inexistence, de fadeur et de banalité – en somme, de réalité<sup>80</sup> ». Les mots d'amour idéologiques que s'échangent les deux personnages ne sauraient en effet être plus réalistes et l'existence de ces deux êtres n'a de sens que dans la réussite de leur pays.

L'action de la deuxième partie du récit, la marche des soldats vers le « cochon », s'inscrit également dans cette tonalité du « réalisme-comique ». En effet, dans cette partie du texte, qui s'échelonne sur plusieurs dizaines de pages, des banalités sont rapportées : « Le capitaine Mnisek épluchait une banane; à la surprise de Starr, il détacha la chair blanche du fruit pour ne manger que la partie noire, pourrie. Bon, après tout, se dit Starr, j'ai bien le même goût en matière de fromages (CA, 197). » Alors qu'ils sont en marche pour sauver le monde, les soldats, justement priés de ne pas succomber aux « bassesses sentimentales », s'attardent à des faits si banals que le comique des propos saute aux yeux. Tout le passage entourant cet énoncé est d'ailleurs d'un humour certain : « Grigorov [un autre soldat], sa tignasse blonde lui tombant sur le visage, sondait du regard le canon de son Kalachnikov, avec un sourire tendre, comme si tout au fond il y voyait l'image de sa mère (CA, 197). »

<sup>80</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, op. cit., p. 129.

*L'armée en déroute*

Derrière cette coexistence des opposés, dans le roman, nous retrouvons le sentiment de Gary à l'égard du danger explosif des idéologies extrémistes<sup>81</sup>. Plusieurs références (historiques, sociologiques, etc.) auxquelles renvoie le roman invitent effectivement à cette interprétation. Le « cochon », pour ne donner qu'un exemple, est construit en Albanie et représente à la fois la bombe nucléaire et les goulags : la scission des âmes enfermées dans son « ventre » risque en effet de provoquer l'explosion la plus déshumanisante jamais connue sur terre. D'autres signifiants sont plus subtils, comme le nom d'un des soldats, Little, qui renvoie au nom d'une des bombes construites pendant le projet Manhattan, *Little boy*. Cependant, toutes les références aux bombes nucléaires sont caricaturales. Le soldat Little justifie d'ailleurs ainsi son statut « parodique » de représentant de la Reine : « Nous ferions mieux de nous en tenir à des clichés bien connus et sûrs. Dans mon cas, je vous offre l'image type de l'officier de Sa Majesté Très Britannique. [...] Je n'ai rien à voir avec ce personnage, mais je l'assumerai jusqu'au bout, afin que vous sachiez à tout moment à quoi vous attendre de moi et que l'opération se déroule ainsi sans accroc (CA, 246). » Ce même soldat a d'ailleurs des difficultés à s'exprimer qui font penser à celles d'un enfant : « [J]e fais partie de l'expédition et même... Hm... Brrm... Hoff... (CA, 187) », « [b]ref, une nouvelle arme absolue... Hem... Beuh... Ouah... Aouah... (CA, 189) ». Face à ce soldat qui prend son rôle très au sérieux : « [C]'est moi qui donne les ordres. J'assume le commandement (CA, 187) », le nom de Little et ses hésitations langagières disent bien que le commandant de l'armée, qui tente de se donner une prestance, se nomme « petit » et bégaie. Une telle ironie vise la prétention des personnages et remet en question l'importance qu'ils s'octroient. En fait, c'est l'armée elle-même qui est, dans le récit, victime de l'ironie décapante de Gary, lorsque, par exemple, un des soldats sous la direction de Little se fait couper la parole par celui-ci : « – Écoutez, les gars [...] j'ai réfléchi. Little parut outré. – Surtout pas, monsieur, le pria-t-il. Nous ne voulons pas avoir plus de difficultés que nous pouvons en affronter (CA, 251). »

<sup>81</sup> Gary affirme en effet que « [S]i les partisans ne s'élèvent pas au-dessus de leurs positions idéologiques, s'ils ne renoncent pas à l'extrémisme au nom de valeurs qui sont plus importantes même que le contexte algérien, russe ou autre, on en viendra toujours soit au stalinisme, soit à la bombe à l'hydrogène, et ce sont évidemment des solutions. » (*L'affaire homme, op. cit.*, p. 27)

L'intelligence du soldat est non seulement remise en question, mais, pire, Little affirme au fond que les conséquences de la réflexion de ce personnage ne peuvent qu'être désastreuses et nuisibles.

### *Le religieux sanglant*

Tous les extrêmes sont présentés, dans *Charge d'âme*, comme des dangers menant à la catastrophe. La limite entre les croyances religieuses et l'excès de foi est mince, comme en témoigne cette description de Monsignor Domani, le secrétaire privé du pape : « Ses traits offraient une vague ressemblance avec ceux du pape Pie XII [...]. Monsignor Domani était quelque peu porté, lui aussi, à l'intransigeance, signe d'une dévotion fougueuse (CA, 23, nous soulignons). » Le cardinal Sandhomme, un des personnages siégeant au Vatican, est décrit comme intransigeant et incapable de compromis : « [L]à où il y avait place pour la diplomatie et le compromis, il n'y avait pas de place pour Sandhomme (CA, 35) » et son nom n'est pas sans rappeler le danger de l'extrémisme religieux (sang d'homme). Sandhomme a d'ailleurs cette réflexion ironique sans équivoque au sujet du prochain pape : « Ce sera un pape civilisé, pensa Sandhomme. Or, ce que ces temps exigeaient, c'était un pape primitif (CA, 39) », signe d'un retour à la barbarie, autrement dit. L'ironie avec laquelle est traitée la religion catholique dans *Charge d'âme* fait appel à ce que Maingueneau nomme « la connivence du lecteur » : « Par la connivence, le locuteur utilise un vocabulaire qui le ferait classer comme d'un groupe si les destinataires ne savaient eux-mêmes qu'il n'est pas de ce groupe et de ce fait ce vocabulaire apparaît comme rejeté quoiqu'employé<sup>82</sup>. » C'est exactement ainsi qu'il convient de saisir le sens de cette réflexion de Sandhomme : « La diplomatie, avec son goût du compromis et de l'habileté, était une malédiction qui menaçait l'avenir même de la chrétienté (CA, 39). » Au fond, c'est par « [l']interrelation entre la vérité de l'auteur et la vérité d'autrui<sup>83</sup> » que permet la fonction ironique que naît le sens du discours. Tout le roman place l'horreur et le mal sous le signe de la dérision; le roman n'est

<sup>82</sup> J-B Marcellesi, « Néologie et fonctions du langage », *Langages*, no 36, p. 98, dans Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, op. cit., p. 131.

<sup>83</sup> Tiphaine Samoyault, op. cit., p. 12.

donc pas une condamnation, mais l'expression d'une voix qui, par ce jeu grinçant et amer, tente de faire entendre le tragique de la situation mise en scène.

### *Le monstre politique*

L'ironie avec laquelle est traitée la politique dans le roman montre bien à quel point le monde décrit dans *Charge d'âme* est exaspérant, ainsi que le donne à lire cette intervention du narrateur dans les premières pages du roman, alors qu'un homme, venu avertir le Pape de l'existence du « nouveau carburant », se fait atteindre par deux balles d'un fusil : « Le pauvre homme délirait, à moins qu'il ne se fût agi de quelque chose de politique, ce qui revenait au même (CA, 18). » L'ironie est ici peu explicite : la politique, c'est du délire!

Par ailleurs, une conversation entre Kaplan, un scientifique au service du gouvernement américain, et le Président des États-Unis est l'occasion de saisir de quelle façon l'ironie *fait* au lieu de *dire* :

- la désintégration pourrait agir comme une bombe à neutrons qui ne tuerait pas, mais supprimerait toutes les facultés spirituelles.
- Je croyais que d'habitude, ce genre de résultats s'obtenait par des moyens idéologiques, dit le Président. [...] Voulez-vous que je vous dise, mes amis? Utiliser la science et la technologie pour déshumaniser les peuples, c'est reconnaître l'échec de la politique dans ce domaine! (CA, 158)

Avec de tels énoncés, le roman ne vise pas à insérer dans son discours une dimension polémique. Il met dans la bouche de certains personnages des propos outranciers qui s'effondrent d'eux-mêmes<sup>84</sup>. C'est en partie de cette manière que l'ironie de *Charge d'âme* contribue au sens du discours du roman. En effet, le discours du récit ne *dit* pas son désaccord avec l'extrémisme politique – ou idéologique ou religieux, ou autre –, il le montre en caricaturant cet extrémisme. « [L]e locuteur d'une énonciation ironique met en scène [...] un personnage qui soutient une position manifestement déplacée et dont il se distancie [...]. Il se pose comme une sorte d'imitateur du personnage qu'il ridiculise en le faisant s'exprimer de manière incongrue<sup>85</sup>. » Le lecteur comprend alors que ce qui est affirmé par le Président est

<sup>84</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 80.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 79.

en fait interrogé dans sa rationalité même. La fonction ironique exprime donc le drame dans lequel sont plongés les personnages qu'elle caractérise. En effet, elle est le résultat d'une lutte – ou d'un dialogue – entre la construction et la destruction, et l'enjeu est de trouver cet équilibre précaire où l'humain est préservé. Procédé qui fonctionne sur les extrêmes ou les antagonismes, nous dit Marlana Braester, « [l]e jeu de l'ironie est de nous orienter vers deux lectures ni tout à fait acceptables, ni tout à fait inacceptables. Mais il nous interdit de nous y arrêter. Ce qui intéresse, c'est le lieu de rencontre des deux lectures<sup>86</sup> », ce point d'équilibre, car pour Gary, toute vérité qui se croit unique est dangereuse<sup>87</sup>.

#### *La caricature comme image d'autodestruction*

Le danger, dans *Charge d'âme*, ne provient certes pas que de l'extérieur. Que l'ironie sous-tende tout le roman, qui « n'est, bien sûr, qu'un divertissement (*CA, NdA*, 11) », n'est en ce sens pas fortuit. Dans un entretien avec François Bondy, Gary confie : « J'avoue que je résiste mal à la tentation de l'humour. C'est une façon assez lâche [...] de redresser le monde pour son compte personnel<sup>88</sup>. » Ce à quoi Bondy répond : « Ce qui te pousse souvent à mimer, en quelque sorte, l'aberration humaine en faisant mine de l'assumer. [...]. [C]'est à la faiblesse humaine que tu t'attaques<sup>89</sup>. » Une des particularités propre à l'ironie est d'être « un rire jaune qui met le réel à distance pour le rendre plus acceptable<sup>90</sup> ». L'humour ironique sert ainsi à observer l'homme de loin<sup>91</sup>, car l'homme, dans *Charge d'âme*, comme dans plusieurs autres textes de Gary, est un danger pour l'humain : « Le cochon n'était pas à l'extérieur. Il était à l'intérieur. Dans les cœurs et dans la tête (*CA*, 279) », ce qu'appuie l'idée que Gary ce

<sup>86</sup> Marlana Braester, « Ce qui ne se laisse énoncer : Des jeux de langage ironiques », *Semiotica*, vol. 107, no 3-4, 1995, p. 303.

<sup>87</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>90</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'oeuvre de Romain Gary*, Paris : L'Harmattan, coll. « Le corps en questions », 1995, p. 68.

<sup>91</sup> Joseph Sungolowsky, *op. cit.*, p. 118.

fait de l'homme : « Je vois l'homme comme une entreprise de Résistance fraternelle contre sa donnée première<sup>92</sup> », celle d'être un homme, avons-nous envie d'ajouter.

Quand Bondy suggère que Gary *mime* l'aberration humaine, il précise, en s'adressant à Gary : « Tu adores écrire "je" pour assumer une identité type et mieux t'en moquer, pour te jeter en pâture au public sous l'aspect d'un personnage que tu n'es pas<sup>93</sup>. » Dans *Charge d'âme*, bien que la narration ne soit pas au « je », nous ne pouvons manquer de souligner le jeu de ressemblance entre Marc Mathieu et Gary. François Bondy, dans une autre entrevue avec Gary, s'adresse à celui-ci de cette façon :

Ton humour est né d'un égocentrisme qui se sait impuissant à parvenir à ses fins et à se réaliser entièrement : tu te retournes alors, à travers le "je" et le "moi", contre la situation humaine en général qui t'empêche d'être tel que tu te veux, c'est-à-dire un être aux désirs immédiatement assouvis – et immortel. Tu essaies alors d'en rire. Égocentrique, tu te retournes, par l'humour, contre toi-même [...]. Tu te montres à ceux qui viennent t'interviewer [...] sous un aspect parodique presque haineux, parce que cette petite célébrité et cette gloire d'occasion ne sont rien à côté de celles auxquelles tu aspiras et à l'adulation – ou à l'amour – dont tu ressens le besoin. [...] Tu défends la modération, la tolérance, la générosité, parce que tu es toi-même passionné, violent et tyrannique dans tes exigences extrêmes et tes espoirs absolus [...]<sup>94</sup>.

Sur plusieurs points, cette description s'applique au personnage de Marc Mathieu. Dans *La Tête coupable*, le personnage de Cohn, qui est en fait Marc Mathieu, aspire à la reconnaissance, même si celle-ci est particulière, pour pallier son sentiment de faiblesse :

Il fut pris soudain d'un tel sentiment de faiblesse [...] que, la rage se mêlant à la frustration, il eut une assez belle érection, comme si la nature bienveillante eût cherché à le rassurer sur ses moyens. [...] Il y avait des moments où Cohn pensait que les peuples devraient lui élever des statues. [...] Un jour, les mères tendraient

<sup>92</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 70.

<sup>93</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, op. cit., p. 38.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

leurs enfants vers sa statue et leur diraient : « Regarde-le bien, mon chérie. Celui-là, au moins, *n'a rien fait* »<sup>95</sup>.

De plus, comme Gary qui se retourne contre lui-même par l'humour, Marc Mathieu est décrit comme un être d'une ironie presque autodestructrice : « Ce type-là finira par se faire harakiri, à force d'ironie, dit [Starr] (CA, 69). » Et Marc Mathieu, comme Gary, est « de ces idéalistes passionnés qui sont déchirés entre l'amour et la haine de l'espèce humaine... (CA, 91) ». Il ne s'agit pas, par ces quelques exemples, d'analyser l'auteur à travers son personnage, mais bien plutôt de voir comment l'aspect du « double », si cher à Gary, permet d'éclairer le roman.

Dans *Charge d'âme* et *La tête coupable*, le personnage principal, qui est en fait Marc Mathieu-Cohn, imite jusqu'à la caricature ce jeu d'imposture et du double. D'abord, le nom de Cohn vient de « *Gengis Cohn*, pseudonyme [...] adopté en hommage à un autre insoumis célèbre et dont [le personnage] se [sent] la réincarnation – un comique de cabaret juif fusillé par les Allemand (TC, 19-20) » et renvoie à un autre roman de Gary, *La danse de Gengis Cohn*. De plus, ce « patronyme calemboursique où se cache le nom du conquérant tartare est le lieu de rencontre de termes incompatibles : Gengis (Khan) est le prototype de l'agresseur sanguinaire, Cohn l'incarnation du bouc émissaire<sup>96</sup> ». Et ce Cohn, « qui ne s'appelait pas Cohn et n'était pas Américain (TC, 15) », paraît être en fait Marc Mathieu, ainsi que le précise une note de bas de page dans *Charge d'âme* : « L'aventure polynésienne de Marc Mathieu a été racontée dans *La tête coupable* (CA, 56). » Mais est-ce réellement le cas? Dans *La tête coupable* Cohn finit par dévoiler son identité : « J'ai mis ce truc au point, avec d'autres grands savants. On s'était aperçu que l'âme, [...], c'était une énergie qui foutait le camp, quand on mourait. [...] On est arrivée à la capter. [...] Tu l'enfermes dans un moteur,

<sup>95</sup> Romain Gary, *La tête coupable*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1968, p. 16 Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>96</sup> Judith Kauffmann, « La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », *Études littéraires*, vol. 17, no 1, 1984, p. 72, en ligne, <<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1984/v17/n1/500634ar.html?vue=resume>>, consulté le 9 septembre 2011.

ça tourne jusqu'à la nuit des temps (TC, 179). » Cependant, le doute s'installe quand le lecteur lis ces lignes :

Un matin, un motard lui apporta une enveloppe officielle. À l'intérieur, "avec les compliments du gouverneur de l'Océanie française", il y avait une coupure du *Figaro*. Quelques lignes à peine, mais en première page et en caractère gras : "Le physicien français Marc Mathieu, qui avait disparu depuis plus de dix-huit mois, vient d'être retrouvé dans un atoll du Pacifique. [...]" Il froissa le papier. Il n'avait aucune raison de refuser l'identité qui lui était ainsi offerte. [...] Il fallait bien admettre qu'il était *aussi* Marc Mathieu, comme il avait été Homère et Eichmann. Le tout était de croire à la métamorphose (TC, 358).

Alors, tout comme Meeva, la maîtresse de Cohn, le lecteur se demande : « [Q]ui tu es, Cohn? (TC, 311) ». En effet, la question se pose, car dans le roman, Cohn joue constamment à être quelqu'un d'autre : consul des États-Unis à Tahiti, fils déchu du soldat ayant lancé la bombe sur Hiroshima, etc. De plus, dans *Charge d'âme*, une journaliste écrit, à propos de Marc Mathieu :

L'aspect physique du professeur Marc Mathieu et, j'ajouterais, son mode de vie, correspond fort peu à l'idée que nous nous faisons d'un savant, avec ce que cela suppose d'ordre, de lucidité et de régularité... À bien des égards, sa personnalité fait penser à celle des « poètes maudits » du XIXe siècle, Rimbaud, Verlaine... On dirait presque que le génie scientifique s'est trompé d'homme. Il s'agit d'un tempérament artistique. On remarquera d'ailleurs une ressemblance frappante avec le célèbre autoportrait de Gauguin, à l'Orangerie (CA, 41).

Dans *La tête coupable*, la ressemblance entre le physicien et Gauguin est poussée encore bien plus loin; Cohn est en effet payé pour jouer à *être* Gauguin, devant les touristes curieux, en peignant, par exemple, des reproductions de toiles de cet artiste.

Au bout du compte, ce jeu d'imposture mène Cohn à s'égarer de lui-même, comme en témoigne ce dialogue au ton ironique entre Cohn et le Professeur Tamil, un dominicain vivant sur la même île : « – Nom de Dieux, dit [P.Tamil] [...] C'est donc vous? – C'est moi, dit Cohn avec satisfaction, car il lui arrivait si souvent de se perdre parmi ses impostures qu'il était parfois rassurant pour lui de se sentir confirmé dans son existence (TC, 211). » Se perdre dans le « double », c'est l'abolition ultime du « je » :

L'imitation » est toujours une charge, par accumulation et accentuation des traits spécifiques, explique Genette. [...] L'effet mimétique est donc [...] à son comble, ou plus exactement à sa limite [lorsque] l'extrême du réalisme touche l'irréalité pure.[...][C]e risque pèse sur toute mimésis [...] qui finit par s'annuler dans la circularité, déjà noté par Platon, du rapport au double<sup>97</sup>.

Ce jeu d'imposture menant à ce qu'il convient de nommer « une remise en question du "je" » serait peut-être une voie pour approcher l'essence de l'Homme :

Il y a un bout de temps que je vous observe. [...] Votre numéro consiste à faire l'Homme, [...] l'Homme qui revient rôder sur les lieux du crime, dans ce qui fut jadis le paradis terrestre. [...] Je soupçonne même que ce "numéro" correspond chez vous à un besoin psychologique profond, qu'il est en partie désintéressé... et authentique (TC, 242)

dit à Cohn Bizien, responsable du tourisme à Tahiti. En effet, « [a]ccéder à l'authenticité en partant d'une imposture, avouez que ce serait assez beau! (TC, 265) » affirme Cohn. Et terriblement ironique, ajoutons-nous. Au-delà de « notre je individuel », pour reprendre les termes de Gary, il y a l'Homme. Et Cohn crie à qui veut l'entendre : « Je suis l'Homme! (TC, 311). » Un des chemins de l'ironie, chez Gary, mèneraient alors vers ce qu'il appelle ou ce qu'il croit être « l'Homme authentique », l'humain véritable : « C'est par l'humour, sous toutes ces formes multiples, [...] que Gary [...] apprivois[e] cet humain insaisissable, contribue à sa progression, d'à peu près en à peu près, vers ses propres qualités humaines<sup>98</sup>. » Car, chez Gary, l'Homme, que Cohn dit être, se demande depuis son apparition ce qui le constitue : « J'en sais absolument foutre rien [répond Cohn à Meeva qui lui demande qui il est], il y a cent mille ans que je me pose la question (TC, 311). »

Cette fonction de l'ironie dans *Charge d'âme* et *La tête coupable*, où la « personnalité » du protagoniste principal se dissémine dans les autres personnages qu'il caricature pour mieux approcher la condition humaine, renforce le sens du discours que nous sommes parvenu à dégager jusqu'à maintenant : le drame de l'homme est justement d'être un homme.

<sup>97</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 189.

<sup>98</sup> Jean-François Pépin, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer, op. cit.*, p. 79.

Dans le roman, les personnages sont en effet menacés par leur plus grand désir : celui de la toute-puissance incarnée par la science.

*La technolâtrie*<sup>99</sup>

Le danger déshumanisant de la bombe est, dans *Charge d'âme*, mis en dialogue dans ce passage plutôt comique où Starr discute avec un scientifique :

Starr s'étrangla.

– Ce qui signifie?

– Une bombe au souffle parfaitement contrôlable [...]. Mathieu et les techniciens chinois ont construit une mauvaise bombe.

– Une mauvaise... bombe? bafouilla Starr.

– Une bombe défectueuse. [...] [N]ous serons en mesure d'en construire une bonne.

– Une... une bonne? répéta Starr.

– Une bombe fiable.

– Fiable...

– Bien sûr, si notre intervention échoue et que la réaction en chaîne se produit, il n'y aura plus de bombes du tout, parce qu'il n'y aura plus de civilisation.

– Plus de bombes, parce que plus de civilisation, fit Starr, en écho, légèrement hébété.

– Si les vagues de chocs provoquent un délabrement physique, il n'y aura plus de science possible, et, pendant quelques temps, ce sera la bestialité.

– Plus de bestialité... donc plus de science, répéta encore Starr, un peu désorienté.  
(CA, 250-251)

---

<sup>99</sup> Terme employé par Serge Latouche dans « La société moderne face au défi technologique : la mégamachine et le destin ». *Études internationales*, vol. 29, no 3, 1998, p. 679, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/703923ar>>, consulté le 11 octobre 2010.

Nous ne pouvons nous empêcher de faire une double interprétation de cet échange entre les deux personnages. Il y a évidemment, sur un premier plan, le discours du scientifique selon lequel la science est synonyme d'évolution et le fruit d'une humanité civilisée. Cependant, à un deuxième niveau, les paroles de Starr détournent ce sens. « En usant de l'ironie le locuteur peut produire des énoncés interprétables sur deux plans à la fois<sup>100</sup> », explique Maingueneau, et c'est exactement ce qui se passe dans ce dialogue ironique. Starr, en répétant les mots énoncés par le scientifique, peut très bien vouloir dire qu'il n'y a pas de mauvaise ou de bonne bombe, ni de bombe qui soit fiable. Et la dernière phrase qu'il prononce semble signifier le contraire de ce qu'affirme le scientifique, c'est-à-dire que s'il n'y a plus de bestialité, il n'y aura plus de science, comme si l'un n'allait pas sans l'autre. Ainsi, l'égarément de Starr lui fait dire ce que le texte veut faire entendre : la course au progrès infini mène à la bestialité et à la mort. Éclairant le jeu des pulsions conservatrices (Éros) dans le développement de l'organisme, Freud affirme ceci, qui va dans le même sens :

Les pulsions organiques conservatrices se sont assimilées chacune des modifications du cours vital qui leur ont été ainsi imposées, elles les ont conservées pour les répéter de sorte qu'elles nous donnent nécessairement l'impression fallacieuse de forces qui tendent vers le changement et le progrès alors qu'elles ne font que chercher à atteindre un but ancien [...]. On pourrait même indiquer quel est ce but final vers quoi tend tout ce qui est organique. Si le but de la vie était un état qui n'a pas été atteint auparavant, il y aurait là une contradiction avec la nature conservatrice des pulsions. Ce but doit donc plutôt être un état ancien [...] et auquel il tend à revenir par tous les détours du développement. [...] *Le but de la vie est la mort, [car] le non-vivant était là avant le vivant*<sup>101</sup>.

Ainsi, plus le progrès s'accélère, plus la régression vers l'état initial de mort est sur le point d'être atteint. Le personnage de Marc Mathieu porte d'ailleurs le même discours.

Comme Oppenheimer qui dénonçait, à peu près à la même époque où se déroule le récit, la course aux armements, c'est en effet contre eux-mêmes et contre le danger d'une course au contrôle absolu que Marc Mathieu veut mettre en garde les personnages du roman :

<sup>100</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 82.

<sup>101</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Sigmund Freud Essais de psychanalyse*, sous la direction de André Bourguignon, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 90-91 .

C'est très bien ainsi, sainte May d'Albanie, lui dit-il. Tu ne me trahissais pas : *tu m'aidais*. Je voulais qu'ils sachent. Je voulais les mettre au pied du mur. Tout ce que j'ai fait, c'était dans l'espoir de leur ouvrir les yeux. Ma voix n'est pas la seule, ils sont parfaitement informés, et cela remonte à loin, mais ils continueront, ils iront jusqu'au bout. [...] Il n'y a jamais eu de cas, dans l'histoire, où la puissance ne soit pas allée jusqu'à sa propre destruction (CA, 241-242).

Comme tant d'autres avant lui, Marc Mathieu avertit l'humanité du danger que constitue la science poussée à l'extrême. Dans le récit, les humains, plus précisément leur âme, servent à faire fonctionner la « machine », c'est-à-dire le « cochon ». Sensé être au service de l'homme, celui-ci devient plutôt une sorte de « bourreau » asservissant les personnages. Outils qui devait à la base faciliter le quotidien, le « cochon », en représentant de la science et de la technologie, prend les commandes et devient « plus puissante que la puissance même », pour paraphraser Marc Mathieu (CA, 301).

Dans un article tout-à-fait à propos intitulé *La société moderne face au défi technologique : la mégamachine et le destin*, Serge Latouche parle des dangers encourus par ce qu'il nomme la « mégamachine » du progrès infini de la « technoscience » dans la société moderne. Cet article éclaire certains aspects du rapport des personnages de *Charge d'âme* à la science et à la technologie. Par exemple, en questionnant les voies de solutions envisageables pour stopper l'avancement de cette « mégamachine » avilissante, Latouche élabore sur la « pédagogie des catastrophes » ainsi :

Cette pédagogie des catastrophes me semble rejoindre "l'heuristique de la peur" du philosophe Hans Jonas. "Il vaut mieux, écrit Jonas, prêter l'oreille à la prophétie du malheur qu'à celle du bonheur." Cela, non par goût masochiste de l'apocalypse, mais précisément pour la conjurer<sup>102</sup>.

Dans le roman, Marc Mathieu se fait en quelque sorte « prophète de malheur ». Non seulement prévoit-il l'auto-destruction de l'humanité par son désir de puissance, mais il construit le « cochon » dans le but de donner une leçon aux dirigeants mondiaux :

Il y a maintenant plus de neuf ans que le Cercle Érasme a soumis aux grandes puissances un mémoire exigeant la destruction de tous les stocks nucléaires et les

---

<sup>102</sup> Serge Latouche, *op. cit.*, p. 680.

avertissant de ce qui les attendait. Personne ne nous a écoutés. Alors... *Nous leur avons donné quelque chose de trop puissant pour la puissance, de trop destructeur pour la destruction, de trop suprême pour la suprématie... C'est entre leurs mains, maintenant...* (CA, 300-301)

Marc Mathieu agit de la sorte, car malgré son cynisme, qui est au fond le désespoir d'un idéaliste<sup>103</sup>, « il mime l'escroquerie et l'imposture [...] pour s'arracher l'idéalisme et l'espoir du cœur [...]. Mais il ne parvient pas à désespérer et il continue à lutter, à faire comme si, comme si l'homme était une tentation possible<sup>104</sup> ». Et le « cochon » bâti par Marc Mathieu montre bien en quoi cette « mégamachine » du progrès sans fin de la « technoscience » acquiert une autonomie qui lui est propre, devenant alors plus puissante que la puissance qui l'a créée, soumettant celle-ci à son appétit féroce.

Dans le roman, le « cochon » est en effet une « mégamachine<sup>105</sup> » de la société moderne dont la dangereuse marche en avant, vers le progrès, ne peut être freinée ni faire marche arrière : « On ne peut marcher vers la paix qu'à reculons! (CA, 313) », affirme un des soldats en route pour détruire le « cochon ». L'âme humaine n'est plus qu'une simple source d'énergie à exploiter pour faire fonctionner la société, et les personnages sont des « rouages » du système : le nom de la Vallée des Aigles, « avec ses milliers de collecteurs alimentés par le souffle des travailleurs albanais, [...] [a] été changé pour celui de "Vallée du Peuple" (CA, 168) ». Également, en Albanie, « une centaine d'immeubles, au flanc de la montagne, abri[tent] les vieux travailleurs retraités [transportés là] des autres régions *en attendant* (CA, 171, nous soulignons) » et les « vieux ouvriers fatigués, assis là, à attendre, devant les tuyaux béants (CA, 177) », font assurément penser à de la marchandise. Au fond, le « cochon », dont l'explosion risque d'entraîner une déshumanisation planétaire, est une métaphore de la déshumanisation engendrée par le progrès technique et scientifique. Les conséquences de tests pour désintégrer le « nouveau carburant » sont clairement décrites en ce sens :

<sup>103</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 68.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>105</sup> Latouche décrit ainsi la « mégamachine » : « Dans ces organisations de masse, combinant la force militaire, l'efficacité économique, l'autorité religieuse, la performance technique et le pouvoir politique, l'homme devient le *rouage* d'une mécanique complexe atteignant une puissance quasi absolue : une *mégamachine*. » (Serge Latouche, op. cit., p. 670) Il ajoute : « On a affaire à un bolide désormais sans pilote, sans frein et sans marche arrière. » (*Ibid.*, p. 672)

Un accident que le journal qualifiait d' "étrange" venait de se produire à Merchanttown, dans l'Ohio, [...]. L'accident était étrange en ceci que, bien qu'il se fût agi certainement d'une explosion [...] il n'y eut ni perte de vies, ni même dégâts matériels. [...] Aucune des victimes ne portait la moindre trace de blessures visibles. Mais elles ont toutes été, en quelque sorte, *déshumanisées*. Les onze techniciens [...] ont été trouvés à quatre pattes, en train de manger leurs propres excréments. (CA, 60-61)

L'explosion n'est pas externe, mais interne<sup>106</sup>. Les dégâts agissent sur le fond même des personnages : ils leur dérobent leur âme puisque le « nouveau carburant », dans le roman, ne fonctionne qu'à l'énergie humaine : « Ils ont essayé avec des chiens et des rats, mais ça n'a rien donné. Il faut de l'homme (CA, 104) », rapporte le chauffeur de Pei, un représentant du gouvernement Chinois. Dans cette société où l'avancement du progrès prime avant toute autre chose, l'homme devient esclave de lui-même, de ce qu'il a créé. La science et la technologie ont atteint une telle limite que pour poursuivre la marche en avant, l'humanité doit donner son âme.

L'humanité – c'est-à-dire l'âme – est donc menacée par son génie propre : « Dans les années soixante, relate le narrateur du roman, la plus grande contribution qu'un physicien nucléaire pouvait apporter à l'humanité, c'était de s'abstenir de toute contribution (CA, 55). » C'est en effet par conscience du danger de son génie scientifique que Marc Mathieu fuit en Polynésie : « Lorsque l'"inversion gravitationnelle" [...] apparut soudain à Mathieu comme une possibilité pratique, concrétisable, il décida de rompre avec sa vocation. Le 15 août 1968, les journaux annoncèrent "la disparition mystérieuse du savant Marc Mathieu" (CA, 55). » Et le scientifique, en Polynésie,

peignait toute la journée, essayant de trouver ainsi un autre mode d'expression et de se libérer du besoin de création qui le dévorait. Il savait depuis son adolescence que la recherche scientifique était une aspiration aussi puissante, aussi irrésistible que celle de Van Gogh, de Gauguin ou de Mozart – et aussi pure. Et personne n'avait pour l'instant découvert le moyen de transformer une fresque de Giotto ou une symphonie de Beethoven en arme de mort (CA, 56).

<sup>106</sup> Latouche parle d'ailleurs de la « mégamachine » du progrès en soulignant que « [l]a force des choses implique que cet engin fou finisse rapidement par rencontrer un mur ou un précipice. C'est [alors] "la grande implosion" ». (Serge Latouche, *op. cit.*, 672, nous soulignons)

Ce n'est donc pas la science en elle-même qui représente le danger, mais plutôt ce que l'homme, par son désir de puissance et de contrôle, en fait. « La technologie [est] le trou de cul de la science (CA, 32) », se dit d'ailleurs Marc Mathieu. C'est alors un clin d'œil des plus ironiques que de décrire le « cochon », fruit de la technologie, comme une machine qui pue : « Le président se penchait sur le "cochon" avec une expression de suprême dégoût. [...] – Ça vous donne envie de vous boucher le nez, grogna-t-il (CA, 155). »

Malgré la répugnance que le « cochon » inspire, cette invention, pour la toute-puissance (idéologique, scientifique, politique) que les personnages de *Charge d'âme* lui attribuent, est idolâtrée. Tous veulent avoir leur propre « cochon », comme si celui-ci était le garant de la survie du peuple le possédant. Le roman étant truffé de références bibliques – le nom de Marc Mathieu en est un exemple – il n'est pas inopportun de faire intervenir le récit biblique pour mieux saisir le sens de l'idolâtrie. Ce terme « peut désigner [...] le culte des faux-dieux<sup>107</sup> » et le « cochon » peut tout à fait être qualifié ainsi, lui qui est comparé à un temple païen : « Devant eux, le cochon, lourdement assis sur ses pattes arquées, était planté là comme un temple païen (CA, 88). » L'idolâtrie « peut [également] désigner [...] le culte du Dieu d'Israël par le truchement d'images<sup>108</sup> ». En effet, dans la Bible, les idoles, appartenant aux cultures païennes, sont interdites par les prophètes et la loi du Sinaï : « Tu ne te feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas ou dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas<sup>109</sup> », dit Moïse au peuple en répétant les paroles que Dieu lui a transmises. Paul, en convertissant les païens, affirme que « [l]e Dieu qui a créé l'univers et tout ce qui s'y trouve [...], n'habite pas des temples construits par la main humaine<sup>110</sup> ». Un orfèvre déclare également, au sujet de la parole de Paul : « [C]e Paul remue une foule considérable en la persuadant, comme il dit, que

<sup>107</sup> Louis Pirot (dir. publ.), continué par André Robert (dir. publ.), *Supplément au dictionnaire de la Bible*, Paris : Letouzey & Ané, p. 170.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>109</sup> *La Bible, L'Ancien et le Nouveau Testament*, traduction œcuménique de la Bible, Paris : Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1988, Ex., 20,4.

<sup>110</sup> *Ibid.*, Ac., 17,24.

les dieux qui sortent de nos mains ne sont pas des dieux<sup>111</sup>. » Lorsque Moïse monte le Sinaï pour recevoir les tables de la loi, le peuple n'en peut plus de l'attendre et demande à Aaron de construire une idole : « Fais-nous des dieux qui marchent à notre tête, car ce Moïse, [...] nous ne savons pas ce qui lui est arrivé<sup>112</sup>. » Et alors, Aaron fabrique un veau d'or pour rassurer et calmer le peuple. En idolâtrant un objet, le païen, avertit Ésaïe, se déresponsabilise de sa destinée :

L'artisan sur bois [...] trace l'œuvre à la craie, [...] lui donne la tournure d'un homme, [...] il en fait une idole et il s'incline devant elle. [...] [I]l lui adresse sa prière en disant : "Délivre-moi, car mon dieu, c'est toi!" Ils ne comprennent pas, ils ne discernent pas, car leurs yeux sont encrassés, au point de ne plus rien voir, leurs cœurs le sont aussi, au point de ne plus saisir! [...] [I]l ne se verra pas délivré!<sup>113</sup>

L'idole est donc synonyme de catastrophe puisqu'elle éloigne la possibilité du salut. Pire, « [e]n vénérant une idole c'est en fait aux démons qu'on s'adresse<sup>114</sup> » et le « cochon », figure d'un système qui, littéralement dans le roman, dévore l'âme humaine, n'est pas loin de s'apparenter au diable, même s'il ne s'agit pas de « vendre son âme au diable », mais plutôt au progrès : « [Le cochon était] prêt à digérer ses prêtres, tous les sacrifices humains et tous l'encens dont ses adorateurs l'avaient gorgé (CA, 305). » D'ailleurs, May affirme : « *La damnation*. C'est à cela qu'ils travaillent Marc et tous les autres savants. Vous pouvez appeler cela la bombe à neutrons ou retraitements des déchets... [...] C'est bien de damnation qu'il s'agit (CA, 73). »

Octroyer une toute-puissance à la science ou à la religion, c'est-à-dire à un élément extérieur à soi, pour sauver l'humanité, voilà le danger qui mène à la catastrophe, souligne Marc Mathieu en disant qu'il a donné aux grandes puissances planétaires *quelque chose de trop puissant pour la puissance*. Il leur a donné quelque chose qui est *entre leurs mains, maintenant*. C'est également un des avertissements de Paul : « Nous détruisons les

<sup>111</sup> *Ibid.*, Ac., 19,26.

<sup>112</sup> *Ibid.*, Ex., 32,1.

<sup>113</sup> *Ibid.*, És., 44, 13-20.

<sup>114</sup> Louis Pirot (dir. publ.), *op. cit.*, p. 186.

raisonnements prétentieux, et toute puissance hautaine qui se dresse contre la connaissance de Dieu<sup>115</sup>. » Pépin propose une lecture tout-à-fait semblable de Gary:

Les personnages garyens [...] mettent en garde contre deux tentations [dont celle d'] admettre que le changement doit venir de l'extérieur, d'une intervention [...] hors du corps, hors de l'homme. Si *metanoia* il doit y avoir, elle ne peut se produire que dans les limites de notre propre peau<sup>116</sup>.

Cependant, dans le roman, le Président des États-Unis attend visiblement une aide extérieure, lorsque, en discussion avec les dirigeants de la Russie, il doit décider s'il envoie ou non l'ordre à l'armée de l'air de lancer une bombe sur le « cochon ». En effet, il regarde les « visages des Russes qui occupaient six des sept écrans (CA, 219) ». Le dernier écran, vide celui-là, rappelant par-là que Dieu n'est plus là pour nous prescrire la Loi, le Président « se surprit à le regarder et à attendre. Et si Dieu en personne y était soudain apparu pour lui dicter la conduite à tenir, il n'en aurait pas été le moins du monde surpris (CA, 229) ». Décharger sur les épaules d'un tiers le poids du choix qui lui incombe, celui de bombarder ou non le « cochon », voilà qui soulagerait le Président. En effet, lorsqu'il s'aperçoit que le septième écran – chiffre auquel on associe naturellement « le jour du Seigneur » – s'anime enfin, il « se redress[e] vivement et atten[d]. Il ne savait pas ce qu'il attendait, au juste, mais il n'avait jamais rien attendu avec tant d'espoir et de ferveur – même pas le décompte des voix, au moment de son élection (CA, 273) », est-il ironiquement mentionné. C'est visiblement Dieu que le Président, incapable d'assumer la responsabilité qui pèse sur lui, attend, un « dieu-père » qui lui dicterait la voie à suivre. En ce sens, il est pertinent de souligner que les politiciens américains sont décrits comme des enfants : « Ils trouvèrent le Président en pyjama et pantoufles, un verre de lait à la main », et « [l]es autres membres présents de la "direction collégiale" s'efforçaient si visiblement de garder une apparence de sang-froid que l'on avait envie de leur offrir des sucettes (CA, 166) ». C'est en refusant de reconnaître et de porter le poids du danger pour l'humanité, inhérent à l'homme, que ce dernier devient une « bombe à retardement », métaphorisée, dans *Charge d'âme*, par le « cochon ». Rappelons cette réflexion du Président des États-Unis : « Le cochon n'était pas à

<sup>115</sup> *La Bible*, op. cit., 2 Co., 10,4-5.

<sup>116</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, op. cit., p. 228.

l'extérieur. Il était à l'intérieur. Dans les cœurs et dans la tête (CA, 279). » Nous comprenons alors mieux, maintenant, le risque que représentent l'idolâtrie.

Dans *Charge d'âme*, ce n'est pas le Dieu de la Loi qui est idolâtré, mais les « divinités » propres au monde moderne : la rationalité, le progrès, la science, la technique, le développement économique, etc.<sup>117</sup>. En effet, le sentimentalisme est à bannir et le progrès est l'avenir, ainsi que l'avance Marc Mathieu :

[I]l y a tout de même des questions qui ne se posent plus dans les milieux scientifiques. Celle de l'âme, notamment. L'âme... Notre souffle immortel ... Tout ce vocabulaire moyenâgeux... C'était bon au temps du char à bœufs. Il s'agit d'énergie. De ce qu'on appelle carburant avancé, dans le langage de la physique nucléaire. [...] C'est tout. Bon évidemment, à partir du moment où tu utilises un vocabulaire affectif d'un autre temps, tu te crées des problèmes absurdes. La question de l'âme ne peut pas se poser là pour l'excellente raison qu'il s'agit de science. [...] Nous sommes au début d'une ère nouvelle, d'une prospérité inouïe (CA, 28).

Idolâtrée, la science, dans *Charge d'âme*, prend le relais de Dieu. Mieux, elle réussit là où Dieu échouait. Dans *L'avenir d'une illusion*, Freud dresse le portrait de la source du sentiment et du besoin religieux. Il y affirme que les dieux ont une triple tâche : « [E]xorciser les effrois de la nature, réconcilier avec la cruauté du destin – en particulier tel qu'il se montre dans la mort – et dédommager des souffrances et privations qui sont imposées à l'homme par la vie en commun dans la culture<sup>118</sup>. » Il ajoute : « Pour ce qui touche à la répartition des destins, [...] c'est ici que les dieux sont le plus défailants<sup>119</sup>. » Dans le roman, le Président, après s'être ressaisi et avoir réalisé « qu'il n'avait pas le droit de se dérober à ses

<sup>117</sup> Dans son article, *La société moderne face au défi technologique : la mégamachine et le destin*, Latouche parle d'un rapport d'idolâtrie entre la société moderne et le progrès : « [Les Lumières] prétendaient démystifier les idoles. Et effectivement, elles ont détruit la tradition, les préjugés anciens et les anciens dieux. Toutefois, elles les ont aussitôt remplacés par de nouvelles divinités encore plus puissantes et exigeantes : la Rationalité, le Progrès, la Science, la Technique, le Développement économique, etc. Ces idoles sont l'objet d'un culte, d'une dévotion, d'une sacralisation inouïs. Les victimes humaines [...] offertes en sacrifice à ces faux dieux sont innombrables. » (*Serge Latouche, op. cit.*, p. 681)

<sup>118</sup> Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, p. 18.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 18.

responsabilités (CA, 275) », soutient un discours qui va dans le sens des paroles de Freud. En effet, il dit au Pape, qui vient de lui demander de rappeler ses troupes en route pour aller bombarder le « cochon » : « Je ne puis déléguer mes pouvoirs et confier le destin du peuple américains à quelqu'un d'autre, parce que je suis le Président de ce pays. Je ne puis abandonner ce destin en d'autres mains (CA, 275). » Ce que le Président vient d'affirmer, en somme, c'est « qu'il n'[a] pas l'intention de remettre le destin du peuple américain entre les mains de Dieu (CA, 276) ». À l'inverse, la technologie est le guide sur lequel s'appuie la présidence américaine pour déterminer les priorités :

Depuis six semaines, le « cochon » albanais se trouvait en position de « rouge absolu », au sommet du tableau électronique [...]. Ces priorités étaient déterminées par l'ordinateur E,G – Estimations Générales – [...] Le Président n'allait jamais se coucher sans un coup d'œil au tableau des priorités opérationnelles, lesquelles étaient d'humeur changeantes et lunatique (CA, 156).

Les décisions sont également prises en regard de cet ordinateur :

– Il faut rappeler immédiatement nos bombardiers, disait Hallock, [...] Monsieur le Président... Nous avons eu une nouvelle information scientifique du site... L'ordinateur... [...] Monsieur le Président, une explosion nucléaire n'importe où dans le monde déclencherait une réaction en chaîne... L'ordinateur... (CA, 276-277)

La science et la technologie, dans le roman, ont même résolu « l'énigme douloureuse de la mort, contre laquelle, rappelle Freud, aucune panacée n'a encore été trouvée<sup>120</sup> ». En effet, dans *Charge d'âme*, les gens, affirme Marc Mathieu, « aur[ont] bientôt la possibilité démocratique de choisir leur emploi (CA, 235) » une fois décédés, c'est-à-dire de décider pour quel objet l'énergie de leur âme sera utilisée. La science et la technologie, dans le récit, sont vénérées, car elles ont su supplanter ce que la religion, jusqu'alors, avait de rassurant. Pire, affirme Freud, l'homme, « par sa science et sa technique, [...] est lui-même devenu presque un dieu<sup>121</sup> ». Grâce au progrès, affirme le psychanalyste, « on passe à l'attaque de la nature avec l'aide de la technique guidée par la science et on soumet cette nature à la volonté

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>121</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 34.

humaine. On travaille alors avec tous au bonheur de tous<sup>122</sup> ». Cette analyse de Freud, exposant les moyens employés par l'homme pour réduire les souffrances inhérentes à la condition humaine, pourraient sans doute résumer *Charge d'âme*. Elle rappelle en tous les cas de façon particulière ces paroles de Mao Tsé Toung dans le récit : « À présent, grâce à cette nouvelle découverte, je pourrai contribuer éternellement au progrès des masses populaires chinoises... (CA, 79) », ainsi que cette inscription dans l'appartement d'une famille chinoise : « Je suis heureux de donner le meilleur de moi-même pour le bien du peuple (CA, 111) », le meilleur de soi-même signifiant ici ironiquement son âme.

Dès le début du roman, lorsque Monsignor Domani lit une lettre accompagnant une mallette destinée au Pape et visant à le prévenir du danger du « nouveau carburant », l'explication de toute cette mise en scène métaphorique du récit est d'ailleurs donnée :

Tout en lisant, le secrétaire jouait distraitement avec le briquet, [...] *Un avilissement final et irréversible... L'apothéose d'une civilisation entièrement vouée au culte de la puissance et à l'asservissement de l'homme*. Encore un de ces manifestes, pensa Monsignor Domani (CA, 23).

La narration mentionne donc clairement ce dont il est question dans le roman, et le texte attire les yeux du lecteur sur la phrase en italique. Aucun doute n'est permis, c'est la soumission de l'Homme au désir de toute-puissance qui est mis en récit par le discours de *Charge d'âme*. Marc Mathieu, dans un passage précédemment rapporté, fait remarquer les aspects positifs du « nouveau » carburant pour la société<sup>123</sup>. Freud, pour sa part, souligne l'effet pervers de l'illusion de la science et de la technique : « S'il n'y avait pas de chemin de fer pour surmonter les distances, l'enfant n'aurait jamais quitté sa ville natale, on n'aurait pas besoin de téléphone pour entendre sa voix<sup>124</sup>. » Et cette « marche en avant » du progrès devient un des moteurs du roman par la marche en avant des soldats, qui dure tout le deuxième chapitre, vers le « cochon », c'est-à-dire, vers le progrès aux risques déshumanisants : « [N]e trouvez-

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>123</sup> Latouche mentionne d'ailleurs qu'à l'intérieur de cette « mégamachine » qu'est le progrès moderne, « l'accroissement indéfini devient possible et pertinent [et que] [c]ela suppose nécessairement la conviction que la "marche en avant" est toujours une amélioration ». (Serge Latouche, *op. cit.*, p. 672)

<sup>124</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 31.

vous pas, major, demande Starr, qu'avec cette bombe nucléaire qui pèse si lourd sur nos épaules, nous incarnons admirablement l'humanité tout entière, qui titube sous la même charge mais avance néanmoins avec courage vers l'avenir? (CA, 284). » L'humanité entière porte la responsabilité de l'aviissement et du danger du progrès technologique dont les limites sont sans cesse repoussées.

Le désir de maîtrise est d'ailleurs en lui-même, explique Freud, une manifestation de la pulsion de mort : « La libido a pour tâche de rendre inoffensive cette pulsion destructrice [inhérente à l'individu et dirigée contre lui] [...] en la dérivant vers l'extérieur. [...] Il convient alors, ajoute-t-il, de l'appeler pulsion de destruction, pulsion d'emprise, volonté de puissance<sup>125</sup>. » Nous voyons alors à quel point les personnages du roman sont pris dans l'engrenage de Thanatos puisqu'un autre moteur du roman est la construction du « cochon », expression matérialisée du désir de puissance.

La puissance, le désir de contrôle absolu, c'est finalement le mythe de Prométhée devenu réalité. Marc Mathieu a d'ailleurs cette réflexion : « J'en viens parfois à me demander si le vrai but de la science n'est pas une validation des métaphores... (CA, 143) » La science, dans le roman, est donc le langage de l'âme devenu instrument, comme le mentionne Marc Mathieu :

Il n'y avait pas de différence entre ce qui devenait poème, symphonie ou théorie mathématique. Ce qui faisait la différence, c'était l'instrument humain : peintre, poète, Michel-Ange ou Niels Bohr. L'énergie créatrice se diversifiait et se manifestait selon la nature du cerveau dont elle s'emparait pour s'exprimer. Il était impossible de ne pas lui obéir (CA, 62).

La science, de ce point de vue, est donc un instrument pour créer, mais également une tentation incontrôlable. Marc Mathieu est ainsi en proie au même « désir de dépassement » qui menace les dirigeants planétaires, il est en effet lui-même incapable de ne pas se « rendre jusqu'au bout » :

---

<sup>125</sup> Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme », *Sigmund Freud Œuvres complètes*, t. XVII 1923-1925, sous la dir. de André Bourguignon et Pierre Cotet, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 15-16.

Je crois que Mathieu était aussi incapable de renoncer et de s'empêcher d'aller jusqu'au bout du réalisable que le furent Oppenheimer, Fermi, Niels Bohr, Teller, ses prédécesseurs. Sans doute avait-il essayé de résister, de renoncer même [...] mais le "feu sacré", comme on dit, ce besoin impérieux de repousser toujours plus loin les limites du possible, avait trouvé dans la tentative d'assassinat une excuse et lui permettait de se justifier à ses propres yeux. Il y avait, certes, la rancune, la haine des grandes puissances qu'il voulait "punir", mais la motivation profonde était, comme chez tous les grands chercheurs, le goût du chef-d'œuvre (CA, 150).

La particularité du personnage, cependant, est d'être à l'image du paria tel que le décrit Laurie Laufer :

[J]oueur de tambour, saltimbanque accompagnant les cortèges funèbres, cette figure de l'exclu, de l'intouchable, de l'inassignable, déjoue les conventions et les normes en place, tente de défaire les discours établis pour ne pas s'y assujettir, mais n'est pas dupe de ce qui le tient. En somme ce qui tient le paria, ce «hors-caste», c'est l'ironie de son savoir<sup>126</sup>.

Imposteur, « idéalist[e] passionn[é] [...] déchir[é] entre l'amour et la haine de l'espèce humaine... (CA, 91) », « homme singulier et imprévisible (CA, 94) », Marc Mathieu a en effet tout du paria. Et l'ironie du savoir de ce personnage, pour reprendre les termes de Laufer, est, en somme, de mettre au jour la part «autodestructrice» de l'âme et la menace que représente l'homme pour sa propre survie. Ces remarques permettent de mieux souligner la fonction de l'ironie dans le roman : montrer la tragédie de la condition humaine.

---

<sup>126</sup> Laurie Laufer, « Psychanalyse hors case : un exercice politique », *op. cit.*, p. 109.

## CHAPITRE 2

### TEMPORALITÉ ET INTERTEXTUALITÉ

En Christ je dis la vérité, je ne mens pas, par  
l'Esprit Saint ma conscience m'en rend  
témoignage : j'ai au cœur une grande tristesse et  
une douleur incessante<sup>1</sup>.

#### 2.1 Apocalypse et condition humaine

##### *Le temps de l'urgence*

Dans *Charge d'âme*, l'humanité court à sa perte. La fin est imminente et la menace qui plane est celle de la déshumanisation par l'explosion du « cochon ». Linéaire, l'histoire avance vers sa fin de manière logique et le temps va en s'accélégrant. La voix du récit, qui parle essentiellement au passé simple, met en effet l'accent sur la progression de l'histoire. Pour mettre ce fait en évidence, il est éclairant de se rapporter aux concepts de « premier plan » et de « deuxième plan » que décrit Maingueneau :

A côté des passés simples qui assurent la progression de l'histoire, les imparfaits marquent les procès qui ne participent pas à cette progression. [...] Ce qui vaut pour le passé simple vaut tout aussi bien pour les passés composés perfectifs [...]. Le linguiste allemand H. Weinrich a proposé de dénommer **mise en relief** ce phénomène et, recourant à une métaphore d'ordre pictural, de parler de **premier plan** pour les formes perfectives et **d'arrière-plan** pour les formes d'imparfait<sup>2</sup>.

Maingueneau précise ces notions en rappelant la théorie de Barthes sur « les “fonctions” (qui correspondent à peu près au “premier plan”) et les “indices” (équivalents de “l'arrière-plan”) ». Ces derniers constitu[ent] des “indices caractériels concernant les personnages”, [...] des “notations d'atmosphère”, etc<sup>3</sup> ». Le rythme des récits où le premier plan est mis de l'avant

---

<sup>1</sup> *La Bible, op. cit.*, Ro., 9,1-2.

<sup>2</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 55. En caractère gras dans le texte.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 56.

paraît ainsi significativement plus rapide, et c'est ce qui s'observe dans *Charge d'âme*. De fait, le lecteur n'a accès qu'à quelques passages dans lesquels le physique, le caractère, bref, la « personnalité » des personnages est présentée sous forme de description. C'est davantage dans les dialogues que les protagonistes se révèlent. L'atmosphère du récit subit le même sort dans la voix du narrateur. Rarement décrite, elle se fait plutôt sentir dans la présence de détails. En effet, dans la première partie du roman, la mise en récit montre bien la tension qui règne entre les grandes puissances pour la course au contrôle du « carburant avancé ». Chaque chapitre, assez court, projette le lecteur d'un endroit à l'autre, donnant ainsi l'impression d'un mouvement perpétuel. Également, suite à la découverte de la solution ultime par Marc Mathieu pour contrôler le nouveau carburant, les marques temporelles sont de plus en plus présentes, comme le tictac d'une bombe s'accélégrant : *Le 2 août* (CA, 142), *Le 4 août* (CA, 143), *Les 6 et 7 août* (CA, 147), *Le 8 août, À six heures du soir et le 9 août* (CA, 147). Le rythme du roman est haletant, et ce sont, nous l'observons, des particularités de la mise en récit, bien plus que la voix narratrice elle-même, qui le font éprouver au lecteur.

Nous sommes donc, dans *Charge d'âme*, en plein état d'urgence : une catastrophe historique menace l'humanité. Comment ne pas lire, en effet, la « note finale (CA, 137) », c'est-à-dire la solution découverte par Marc Mathieu qui permettra la construction du « cochon », comme une métaphore de la « solution finale » à la « question juive » lors de la Shoah? Dans un article traitant de la judéité dans l'œuvre de Gary, Joseph Sungolowsky rappelle que « Gary reste profondément obsédé par les atrocités de l'univers concentrationnaire et de la "solution finale". Gengis Cohn rappelle la brutalité exercée contre les juifs dans les ghettos<sup>130</sup> ». Marc Mathieu, alias Cohn dans *La tête coupable*, est d'ailleurs en révolte contre cette note finale :

Non. Ce n'était pas possible. Non! *Je n'ai pas voulu cela. Va-t-en, je ne veux pas de toi! Son visage se vida de son sang. Va-t'en. Ce n'est pas vrai. Tu mens. Va-t'en. Je ne veux pas de toi. Ce n'est pas possible.* Il tenta de réduire au silence cette nouvelle note finale, de la tuer, de la chasser de son esprit, mais elle s'obstina à retentir impitoyablement dans sa tête, triomphale, souveraine (CA, 137).

<sup>130</sup> Joseph Sungolowsky, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary : de l'ambiguïté à la transparence symbolique », *op. cit.*, p. 122.

Malgré l'atrocité de cette solution – le risque de déshumanisation –, Marc Mathieu construit, dans la deuxième partie du récit, le « cochon » en Albanie. Le prétexte justifiant cet acte est l'explosion d'une première bombe, à la toute fin de la première partie du roman, qui le visait, lui, mais qui blesse sa maîtresse May. Ainsi, tout se passe comme si le tictac des marques temporelles de la première partie du roman aboutissait à l'explosion d'une première bombe, qui elle, enclenche la construction du « cochon ». En effet, l'avant dernier paragraphe de la première partie contient deux indications temporelles : *le 2 novembre et le 23 novembre* (CA 151) et le dernier paragraphe explique que 18 mois après l'explosion qui visait Marc Mathieu, « les premières installations [du cochon] commencèrent à apparaître [...] au nord de Tirana, dans la Vallée des Aigles (CA, 151) ». Les marqueurs de temps sont d'ailleurs de plus en plus présents et précis dans la deuxième partie du roman: *4h40, 4h55, 5h10* (CA, 265); *5h14* (CA, 266); *5h55, 6 heures, 6h5* (CA, 270-271); *6h10* (CA, 281); etc. De plus, le chapitre dans lequel l'équipe de soldats désactive le « cochon » en libérant les âmes qu'il contient ainsi que les trois chapitres qui le précèdent débutent tous par une indication temporelle précise permettant d'estimer que l'action de ces chapitres se déroule en moins de 2h30, alors que la première partie du roman semble s'étirer sur plusieurs mois, voire quelques années.

Ainsi, plus le récit avance, plus le temps s'accélère de façon exponentielle. Dans le récit paulinien apocalyptique, la conversion des païens et des Juifs par l'apôtre Paul s'effectue dans une urgence sensiblement identique puisque le jour du jugement dernier est tout près, comme le souligne Paul en s'adressant aux Païens : « [V]ous savez en quel temps nous sommes : voici l'heure de sortir de votre sommeil; aujourd'hui, en effet, le salut est plus près de nous qu'au moment où nous avons cru. La nuit est avancée, le jour est tout proche<sup>131</sup>. » L'apôtre Pierre, à l'approche du jugement dernier, rapporte quant à lui ces paroles de Dieu :

Alors, dans les derniers jours, [...] vos jeunes gens auront des visions, vos vieillards auront des songes [...]. Je ferai des prodiges là-haut dans le ciel et des signes ici-bas sur la terre, du sang, du feu et une colonne de fumée. Le soleil se changera en ténèbres et la lune en sang<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> *La Bible, op. cit.*, Ro., 13, 11-12.

<sup>132</sup> *Ibid.*, Ac., 2,17-19-20.

Ce passage biblique révèle bien l'esprit apocalyptique de certains épisodes de *Charge d'âme*. Par exemple, l'usage du « nouveau carburant » produit des « retombées culturelles » qui ont la forme de visions et de songes, et les soldats en marche vers le « cochon » en sont victimes :

- Ne trouvez-vous pas, major, demanda Starr qui fut subitement pris d'une irrésistible et exaltante élévation d'esprit [...] qu'avec cette bombe nucléaire qui pèse si lourd sur nos épaules, nous incarnons admirablement l'humanité tout entière, qui titube sous la même charge [...]?

- Ressaisissez-vous, colonel, ordonna [Little]. Je sais bien que nous sommes tous victimes de cette sacrée pollution, mais ce genre de propos est indigne d'un soldat de métier.

- Ça rampe, annonça là-dessus Komarov, en regardant avec dégoût à ses pieds. C'est tombé drôlement bas. Jamais je n'aurais cru que ça pouvait tomber aussi bas, ce truc-là...

- Silence dans les rangs! aboya Little. Pas de blasphème, monsieur, pas tant que c'est moi qui commande! Ça ne rampe pas, ça vole, et même très haut, monsieur! [...] Ce que vous voyez ramper, ici, dans cette vallée, ce sont des déchets! [...] Le vrai truc, monsieur, il est là-haut, au-dessus des sommets! »

- Ressaisissez-vous, major! lui dit à son tour Starr, narquois. Ce genre de propos...

- Excusez-moi, monsieur! murmura Little, presque humblement. C'est traître, ce machin-là! Ça vous piège tantôt par en haut, tantôt par en bas!

Ce fut alors au tour de Grigorov de manifester les signes d'une intoxication euphorisante (CA, 285).

Dans ce passage, les personnages ont tour à tour des réflexions s'apparentant à des songes et des hallucinations qui prennent la forme de visions. De plus, les paroles de Little rappellent celles de Dieu rapportées par Pierre : « Je ferai des prodiges là-haut dans le ciel et des signes ici-bas sur la terre. » Également, nous ne pouvons manquer de noter le parallèle entre ce qu'annonce Dieu : « Le soleil se changera en ténèbres et la lune en sang » et ce passage du récit dans lequel les soldats approchent de leur objectif : « Ils poursuivaient leur marche sous les étoiles qui paraissaient flotter à la surface d'un océan rouge, comme autant de fleurs aquatiques penchées sur un monde englouti, dont ces huit immortels noyés fouleraient les fonds rocaillieux par on ne sait quel miracle (CA, 205). » Dans un paysage où le ciel et la terre

paraissent s'être inversés, les soldats, comme des morts vivants, s'élancent pour sauver un monde qui semble déjà avoir connu sa fin.

### *La fin en deux temps*

S'il est vrai que l'histoire du roman s'inscrit dans une trame narrative où la fin est proche, il est intéressant de noter que le récit semble en même temps rendre compte d'un monde dans lequel la fin *est arrivée*. Se situant à la fin d'un long passage où Marc Mathieu, victime des retombées culturelles, dialogue avec Jésus, cette citation de Foucault met en relief l'idée d'une *fin actuelle* : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine (CA, 240). » La réflexion de Marc Mathieu qui suit immédiatement cet intertexte éclaire d'ailleurs le sens à donner à celui-ci : « C'était une pensée qui collaborait *déjà* avec la fin (CA, 240, nous soulignons). » L'antagonisme de certains passages de la marche des soldats dans la deuxième partie par rapport à la mise en récit caractérisée par l'urgence participe à l'impression que la fin *est arrivée*. L'entreprise de l'équipe de soldats en route vers le « cochon » s'étire sur tout le deuxième chapitre, et le narrateur, malgré l'urgence que les marqueurs de temps font éprouver, souligne que « [l]e major Little se *reposait* [...] délibérément, consciemment (CA, 197) ». De plus, bien que la mise en récit révèle une tension, des passages donnent à lire des remarques et des dialogues superficiels, comme c'est le cas au chapitre 23 où les dirigeants Russes et Américains, alors que la catastrophe est imminente, s'enfargent dans des questions de principe et d'image : « Nous ne pouvons accepter cela, monsieur le Président. C'est une question de principe. Le bon renom de notre technologie serait atteint (CA, 230). » Une certaine lenteur est ainsi paradoxalement occasionnée dans le déroulement de l'action de la deuxième partie du roman. D'ailleurs, juste avant que le souffle – les âmes – soit libéré du « cochon », le temps semble s'être arrêté et la vie avoir cessé :

D'un bout à l'autre de la Vallée des Aigles, tout s'était immobilisé. Ordre avait été donné à tous d'attendre sur place l'autorisation de bouger. Les habitants qui étaient sortis de leurs maisons et les équipes d'ouvriers qui effectuaient des travaux s'étaient figés dans l'attitude qu'ils avaient au moment où l'ordre leur était parvenu, ce qui les faisait ressembler à des espèces de morts vivants de Pompéi (CA, 303).

Littéralement, tandis que les marques temporelles se faisaient jusqu'alors de plus en plus présentes, la *fin du temps* est arrivée. L'imparfait, temps de verbe ici utilisé, participe de cette impression « d'image figée ». Maingueneau souligne de fait que « l'imparfait [...] dans une narration prend en charge la dimension non-dynamique [et] contribue à induire cette vision du monde si particulière, où la conscience s'englué dans les choses<sup>133</sup> ». Cette caractéristique de la mise en récit de *Charge d'âme* rappelle une fois de plus une de celles propres à l'Apocalypse biblique. Dans l'introduction à l'Apocalypse, il est en effet écrit que, dans l'eschatologie johannique, « [l]es derniers temps sont commencés [...]. Momentanément, il y a donc coexistence du temps présent et de l'ère nouvelle [et] confrontation actuelle de deux ordres de réalités<sup>134</sup> ». Le temps du récit de *Charge d'âme* en est donc un où deux temps s'affrontent. L'urgence, le drame, l'espoir et le désespoir qui sous-tendent la voix narrative sont alors mis en évidence par cette juxtaposition de temps.

*Un temps nouveau : entre espoir et désespoir*

Le roman ne se contente pas de faire coexister le temps de la fin à venir et celui d'une fin « actuelle », mais s'apparente en plus au monde paulinien, que l'apôtre décrit de cette façon : « Si nous avons connu le Christ à la manière humaine, maintenant nous ne le connaissons plus ainsi. Aussi, si quelqu'un est en Christ, il est une nouvelle créature. Le monde ancien est passé, voici qu'une réalité nouvelle est là<sup>135</sup>. » En effet, ainsi que l'affirme un des collègues du Président américain, la fin du monde, dans *Charge d'âme*, a déjà eu lieu : « Qu'est-ce que vous attendez? La fin du monde? Cela a déjà eu lieu il y a longtemps. Ce monde-là, c'est un nouveau (CA, 164). » « La bombe a explosé depuis longtemps, à Hiroshima, [et] le processus de déshumanisation s'est accompli (CA, 312) », soutient pour sa part Marc Mathieu. Chez Paul, ce « nouveau monde » est celui de la révélation du Christ, de la foi et de l'amour pour le Christ – *être dans le Christ*. Dans *Charge d'âme*, la vision apocalyptique peut s'apparenter à la façon dont Teresa Heffernan, dans son article sur la

<sup>133</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 100.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 1823-1824.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 2 Co., 5,16-17.

littérature post-apocalyptique, décrit comment le roman moderne récupère la vision apocalyptique biblique :

These modern narratives [...] thus come to satisfy the desire for continuity, truth, transcendence, and a sense of purpose, longings traditionally satisfied by the Genesis to Revelation story, and they rely on that positive understanding of the end and apocalypse as culmination and resolution<sup>136</sup>.

En effet, ainsi que Heffernan l'explique concernant certains types de narrations, celle de *Charge d'âme* se caractérise « by the spirit of the Christian apocalypse, a narrative that posits an origin and moves definitively, through a series of coherent and concordant events, towards an end that will make sense of all that has come before it<sup>137</sup> ». Comme cela a déjà été souligné, le récit est linéaire et les événements s'enchaînent logiquement les uns à la suite des autres vers la finale qui culmine par une explosion, et peut-être même par une révélation. Marc Mathieu, en construisant le « cochon », désire « leur ouvrir les yeux [aux dirigeants planétaire] (CA, 241) » et il est permis, si nous comparons la conversion de Paul avec l'épisode du récit où les soldats parviennent à désactiver la bombe et à laisser s'échapper les âmes qui y étaient emprisonnées, de supposer qu'il y a bel et bien révélation.

Le récit biblique raconte de cette façon la manière dont Jésus se révèle à Saul (Paul) :

Poursuivant sa route, il approchait de Damas quand, soudain, une lumière venue du ciel l'enveloppa de son éclat. Tombant à terre il entendit une voix qui lui disait : "Saul, Saul, pourquoi me persécuter?" – "Qui es-tu, Seigneur?" demanda-t-il. "Je suis Jésus, c'est moi que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et on te dira ce que tu dois faire." [...] Saul se releva de terre, mais bien qu'il eût les yeux ouverts, il n'y voyait plus rien et [...] il demeura privé de la vue pendant trois jours<sup>138</sup>.

Et la narration de *Charge d'âme* relate ainsi la libération des âmes par les soldats :

[L]e soleil lui-même, comme aveuglé par la lumière humaine qui s'élevait de la terre, disparut dans une clarté qui ne lui devait rien [...]. Ils devinrent fous. Aucun d'eux, par la suite, ne put dire ce qu'il avait vu, car les retombées affectives étaient

<sup>136</sup> Teresa Heffernan, *op. cit.*, p. 5.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>138</sup> *La Bible, op. cit.*, AC., 9,3-4-5-6-8-9.

si fortes qu'ils perdirent tout sens de la réalité, ce qui est toujours un commencement de vérité, [...]. Starr fut le premier à reprendre conscience, ou plutôt, ainsi qu'il devait se dire plus tard, à perdre la vue, c'est-à-dire à retrouver l'image et les limites de sa vue (CA, 308).

Il est donc permis de conclure à une fin où l'humanité est finalement sauvée et *ouvre les yeux*.

Cependant, encore une fois, les antagonistes, dans le roman, cohabitent, car si l'espoir est possible, le désespoir l'est tout autant, comme en témoignent ces paroles du physicien à l'endroit des soldats : « Ce combat que vous avez mené fut un courageux échec, bien que, les choses étant ce qu'elles sont, *vous n'êtes plus capables de vous en rendre compte...* La bombe a explosé depuis longtemps... (CA, 312). » Pourtant, immédiatement après, Stanko, un des soldats, répond à Marc Mathieu : « – Vous vous trompez, ami! [...] Il me suffit de vous voir, tous les deux, cette belle fille [May] et vous, pour savoir que nous avons bien sauvé ce que nous sommes venus sauver, et que nous sommes encore bien humains, aussi humains qu'il est humainement possible de l'être! (CA, 313) » Et Starr a cette réflexion, quelques lignes plus bas, qui se situe, quant à elle, entre l'espoir et le désespoir : « La seule question est : combien de fois la civilisation peut-elle être sauvée sans cesser de mériter le nom d'une civilisation? (CA, 313) » La vision apocalyptique biblique en est d'ailleurs une du même ordre; elle est « à la fois pessimiste et optimiste : pessimiste en ce sens qu'elle souligne la caducité du monde présent et sa perversité; optimiste en tant qu'elle proclame avec assurance le salut imminent<sup>139</sup> ». À la fin du roman, Marc Mathieu et May sont tués par balle et leur âme est aspirée par le moteur de la voiture avec laquelle l'équipe de soldats fuit l'Albanie. Lorsque Starr laisse échapper les deux âmes, une lumière jaillit et le récit se termine par ces lignes qui, elles, vont autant dans le sens de l'espoir que dans celui du désespoir : « Ce n'était pas une lumière plus forte que cent mille soleils [...], mais à ceux qui étaient perdus, elle donnait une dernière chance (CA, 329). » L'espoir est permis pour les désespérés, pourrions-nous paraphraser.

<sup>139</sup> *Ibid.*, Introduction à l'Apocalypse, p. 1823.

*La part du corps, la part de l'âme*

La mise en récit du roman s'apparente au discours paulinien non seulement par son rythme effréné, mais également par son style : « 2 Corinthiens révèle la vigueur de la formulation de l'apôtre [Paul] : oppositions de mots et de pensées [...], formules devenues célèbres [...] »<sup>140</sup>, affirment les signataires de l'introduction à la Deuxième Épître aux Corinthiens. Nombreuses oppositions de mots et de pensées entre deux phrases ou à l'intérieur d'une seule valent la peine d'être rappelées ici : « Si jamais le monde est détruit, ce sera par un créateur (CA, 151) »; « Détruire la civilisation pour assurer la survie spirituelle de l'homme [...] cela signifie la mort spirituelle de l'homme (CA, 165) »; « La déshumanisation, c'est humain! (CA, 177) »; « Vous mettez fin à la merde et c'en est fait de la beauté, professeur (CA, 196-297) ». De plus, sans affirmer que ces énoncés sont des *formules devenues célèbres*, ils sonnent cependant comme des proverbes. Les éléments antagonistes qui traversent tout le roman font résonner le tragique, rappelons-le, que l'ironie de la narration met de l'avant avec force, et montrent que l'opposition ultime du récit, s'il en est une, est la même que nous retrouvons dans l'Apocalypse de Paul : en l'homme, cohabitent le meilleur comme le pire, la capacité de créer comme celle de détruire.

Chez Paul, le « mal » se trouve dans la chair et le « bien » dans l'âme et le corps « nouveau » ou « ressuscité », qui sont à l'image de Dieu :

Puisque nous sommes morts au péché, comment vivre encore dans le péché? Ou bien ignorez-vous que nous tous, baptisés en Jésus Christ, c'est en sa mort que nous avons été baptisés? Par le baptême, en sa mort, nous avons donc été ensevelis avec lui, afin que, comme Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous menions nous aussi une vie nouvelle. Car si nous avons été totalement unis, assimilés à sa mort, nous le serons aussi à sa résurrection. Comprendons bien ceci : notre vieil homme a été crucifié avec lui pour que soit détruit ce corps de péché et qu'ainsi nous ne soyons plus esclaves du péché. [...] Que le péché ne règne donc plus dans votre corps mortel [...]. Ne mettez plus vos membres au service du péché<sup>141</sup>.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 1703.

<sup>141</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, Ro., 6,2-3-4-5-6-12-13.

Le malheur de l'homme, dans le discours paulinien, consiste en ce qu'il ne lui est pas possible de séparer la chair de son corps : « [J]e sais qu'en moi – je veux dire dans ma chair – le bien n'habite pas : vouloir le bien est à ma portée, mais non pas l'accomplir<sup>142</sup> », d'où le déchirement entre le désir de sainteté de l'homme et son incapacité charnelle à l'atteindre. Dans *Charge d'âme*, ce même déchirement est à l'œuvre et le personnage de Marc Mathieu en est le porte-étendard. Dans *La tête coupable*, le lecteur apprend que « [l]orsque Cohn avait fait sa crise de "conscience" à Paris [...] son médecin lui avait dit : "C'est une névrose bien connue, le complexe du Sauveur; cela peut mener aussi bien au terrorisme qu'à la sainteté" (TC, 357) ». Également, la fuite du scientifique en Polynésie illustre cette dichotomie qui l'habite. Sachant à quoi pouvait mener ses découvertes, c'est par amour de l'humanité que Marc Mathieu se retire sur une île où il tente de sublimer son besoin de « création scientifique » :

Il peignait [en Polynésie] toute la journée, essayant de trouver ainsi un autre mode d'expression et de se libérer du besoin de création qui le dévorait. Il savait depuis son adolescence que la recherche scientifique était une aspiration aussi puissante, aussi irrésistible que celle de Van Gogh, de Gauguin ou de Mozart – et aussi pure. Et personne n'avait pour l'instant découvert le moyen de transformer une fresque de Giotto ou une symphonie de Beethoven en arme de mort (CA, 56).

En vérité, c'est la capacité de destruction qui est à l'œuvre en lui, métaphorisée par la science, que Marc Mathieu tente d'enterrer sans, visiblement, y parvenir : « Je crois que Mathieu était aussi incapable de renoncer et de s'empêcher d'aller jusqu'au bout du réalisable que le furent Oppenheimer, Fermi, Niels Bohr, Teller, ses prédécesseurs (CA, 150) », affirme Starr. Et le narrateur, à propos de la décision du scientifique de reprendre ses recherches en France, soutient : « [C]e n'était pas la première fois que l'amour de l'humanité se transformait en haine de l'homme (CA, 65) », rappelant par-là l'interdépendance de la pulsion de mort et celle d'Éros inhérente à la condition humaine, interdépendance que l'apôtre Paul souligne également : « [E]n nous, l'homme extérieur va vers sa ruine, [mais] l'homme intérieur se renouvelle de jour en jour<sup>143</sup>. »

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, 7,18.

<sup>143</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, 2 Co., 4,16.

Cependant, dans *Charge d'âme*, à la différence du discours paulinien, l'irréalisable devient possible : l'âme est extirpée du corps, grâce au nouveau carburant, dans une union «océanique» :

Il y avait en lui [Pei] quelque chose qui agissait comme un récepteur interne; comme si chaque homme et tous les hommes eussent été des gouttes d'un océan d'une dimension tout autre et d'une fraternité plus grande encore que celle de leur sang et de leur chair, immatérielle, indivisible et qui ne pouvait être captée, exploitée sans que la souffrance se propageât d'une goutte à l'autre jusqu'à ce que l'Océan balayât tout de sa colère (CA, 113-114).

Ce « salut » enfin réalisé n'a pourtant pas l'effet escompté, car il semble y avoir un leurre : la part sombre de l'homme ne se situe pas dans la chair, comme le prétend Paul, mais à l'intérieur même de l'homme, dans son âme : « [L]'âme humaine est une arme dévastatrice, d'une puissance de destruction illimitée... (CA, 163) », affirme un sénateur américain. Et le Président déclare, un peu avant : « Je veux savoir toute la vérité, même si elle soulève un problème qui n'est pas de mon ressort. Je veux dire par là... [...] Le problème de... de la nature véritable de l'âme humaine (CA, 159). » C'est en effet la question que pose le récit : en quoi ce qui constitue le propre de l'homme, son âme, est-il à la fois ce qui le fonde et ce qui le menace? Quel est, pour poser la question avec les mots du personnage, la nature de l'âme – ou la nature humaine ?

Dans le roman, l'âme humaine est associée aux excréments. En effet, « ce qu'il y a [dans le « cochon »], [...] pue abominablement (CA, 283). » Il est même dit que le « cochon » « sentait la merde ». Pépin, en parlant de l'œuvre de Gary, affirme d'ailleurs que : « [L]'assimilation de la « merde » à "l'âme" [y] est prégnante<sup>144</sup>. » Gary associe en effet l'âme à « l'anal ». Parlant d'un des personnages de *La tête coupable*, François Bondy en entretien avec Gary souligne que « [p]arfois, lorsque les circonstances sont particulièrement éprouvantes, il lâche une série de petits pets<sup>145</sup>... », et Gary de répondre : « Un excès d'âme<sup>146</sup>. » D'un autre côté, l'auteur affirme que l'âme est « ce qui nous mobilise : c'est une

<sup>144</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, op. cit., p. 55.

<sup>145</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 356.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 356.

idée que l'homme se fait de lui-même, de sa dignité et de son "honneur" (CA, *NdA*, 10) ». L'âme ne peut donc pas n'être qu'une « déjection ». Parlant de l'évolution culturelle de l'homme, Freud soutient ceci, qui éclaire en quoi le fait d'associer l'âme aux excréments n'est pas indépendant d'une relation à la culture – et à l'évolution humaine – :

Les excréments ne suscitent chez l'enfant aucune répugnance, ils lui apparaissent comme ayant une valeur en tant que partie de son corps qui s'est détachée. L'éducation insiste ici avec une particulière énergie sur l'accélération du parcours de développement à venir, qui doit rendre les excréments sans valeur, dégoûtants, répugnants et abominables. Une telle transvaluation serait à peine possible si ces matières soustraites au corps n'étaient pas condamnées par leurs fortes odeurs à partager le destin réservé aux stimuli olfactifs après la verticalisation de l'être humain par rapport au sol. L'érotisme anal succombe donc d'abord au refoulement organique qui a frayé la voie à la culture<sup>147</sup>.

Dans le récit, des victimes de déshumanisation sont « trouvés à quatre pattes, en train de manger leurs propres excréments [...], dépossédés de leurs caractéristiques humaines (CA, 61) » – corps sans âme réduits à l'état de « bouffe-merde (CA, 224) ». Dépourvus d'âme, les victimes font retour à un état antérieur, l'animalité. Ils ingèrent alors cette *partie du corps qui s'est détachée* d'eux, l'âme – les excréments. Ainsi, l'âme, dans le récit, est à la fois le fruit de l'évolution, mais également une « bombe » capable de déshumaniser la planète entière. Sans âme, l'homme n'est plus que son ombre; avec une âme, l'homme est un danger pour lui-même.

Si l'âme est associée aux déjections, dans quelle partie du corps se situe-t-elle alors? Selon Pépin, le siège de l'âme, dans les romans de Gary, est dans les tripes<sup>148</sup>. Le ventre comme lieu abritant l'âme humaine est d'ailleurs une image explicitement reprise dans *La tête coupable*. Le professeur Harkiss, un physicien protestant contre « l'usage destructeur que les Puissances faisaient des fruits du génie humain dans le domaine de l'énergie atomique (TC, 203) » et s'étant embarqué dans son bateau nommé *Dignité humaine*, affirme à Marc Mathieu que « les Maoris plaçaient l'âme dans les entrailles [...]. Ils donnaient comme preuve [...] que ce sont les entrailles qui se contractent et vous font souffrir lorsque l'esprit

<sup>147</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 42.

<sup>148</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, op. cit., p. 46.

est en proie à l'émotion (TC, 206) ». Dans *Charge d'âme*, c'est le « cochon », ressemblant à un intestin, qui devient le ventre à l'intérieur duquel les âmes sont prisonnières : « L'intérieur du cochon avait l'aspect d'entrailles électroniques, un entrelacs de tuyaux, torturés, et de bouches béantes, voraces, comme des gueule de requin (CA, 191). » La logique d'équivalence âme/excrément trouve alors dans le récit une expansion tout-à-fait appropriée et particulièrement ironique, car, comme l'affirme un des soldats, si l'âme pue, c'est à cause de

la *politique*, monsieur! Captation, concentration, oppression, compression, manipulation, exploitation [...] bande de salopard! [...] Pour survivre, il [le contenu du « cochon », c'est-à-dire les âmes] est obligé de se frayer un chemin à travers toutes sortes de merdes historiques, idéologiques, scientifiques, technologiques, économiques, et alors, évidemment, quand il sort, il est dégradé, avili, souillé, brisé, rampant, déchu... (CA, 283)

Le « cochon », bombe à l'image d'un système social exploitant l'humain, est, comme le dit le personnage, la somme de l'histoire de l'humanité. Et c'est le « cochon » – l'histoire de l'humanité avec ses atrocités – qui « salit » l'âme, ainsi que le narrateur le laisse entendre lorsque Marc Mathieu fuit en Polynésie : « Il n'était venu à l'idée de personne qu'il ne s'agissait pas d'une défécation, mais d'une défécation. Défécation d'un monde où la recherche scientifique désintéressée était devenue impossible et où la plus pure vocation de l'homme finissait dans l'infamie (CA, 56). » Autrement dit, c'est à travers le temps – « à travers toutes sortes de merdes historiques, idéologiques, scientifiques, technologiques, économiques » – que l'âme humaine a perdu de sa pureté. Chaque homme, montre le discours de récit, porte en lui le poids du passé et chaque atrocité contamine l'humanité actuelle et à venir, « comme si [...] les hommes eussent été des gouttes d'un océan [...] d'une fraternité plus grande encore que celle de leur sang et de leur chair, immatérielle, indivisible et qui ne pouvait être [...] exploitée sans que la souffrance se propageât d'une goutte à l'autre (CA, 113-114) ». À l'image du discours paulinien où « par la faute d'un seul la multitude a subi la mort<sup>149</sup> », le poids de la culpabilité, dans *Charge d'âme*, pèse sur chacun des personnages.

---

<sup>149</sup> *La Bible, op. cit.*, Ro., 5,15.

*La charge humaine : culpabilité et civilisation*

Pendant leur longue marche dont le but est la libération des âmes, les soldats dirigés par Little portent avec eux une bombe qu'ils menaceront de faire exploser, une fois arrivés à l'emplacement du « cochon », si l'ennemi refuse de coopérer. À l'approche de l'objectif, un des soldats, victime des retombées engendrées par le nouveau carburant, a cette réflexion : « [N]e trouvez-vous pas, major, qu'avec cette bombe nucléaire qui pèse si lourd sur nos épaules, nous incarnons admirablement l'humanité tout entière, qui titube sous la même charge mais avance néanmoins avec courage vers l'avenir? (CA, 284) » La charge est inhérente à la condition humaine et « [l]a vérité [est] que chaque homme est le Dieu Atlas et porte sur ses épaules tout le poids du monde (TC, 357) », affirme le narrateur de *La tête coupable*. La référence au Dieu Atlas « supportant la sphère céleste, et gémissant sous un tel fardeau<sup>150</sup> » revient d'ailleurs à plusieurs reprises tant dans *La tête coupable* que dans *Charge d'âme*, où Marc Mathieu est comparé à un « Atlas à la mangué qui avait voulu se charger de tout le poids du monde (CA, 319) ». Cette image de la charge humaine incarnée tantôt par la bombe, tantôt par la figure d'Atlas, est d'autant plus significative, dans le récit, qu'elle est également comparée à la croix portée par Jésus. En effet, le Christ, que Marc Mathieu hallucine sous l'effet des retombées, demande au scientifique : « Vous n'auriez pas une croix bien lourde à porter? [...] Sans elle, je ne me sens pas moi-même. Je me suis dit : encore une cochonnerie nucléaire, alors ils doivent bien avoir ça... (CA, 239) » Marc Mathieu, à l'image de Jésus, devient alors, comme il se qualifie lui-même, « un martyr de la science (CA, 120) » : « Avec vous et les autres, soutient le Christ, [...] Oppenheimer, Fermi, Niels Bohr, Sakharov, Teller [...] c'est devenu scientifique [...] la crucifixion (CA, 237). » Tel Jésus qui a pris sur lui le poids des péchés des hommes : « [P]ar le seul Jésus Christ, soutient Paul, règneront-ils [les hommes] dans la vie, ceux qui reçoivent l'abondance de la grâce et [...] par l'œuvre de justice d'un seul, c'est pour tous les hommes la justification qui donne la vie<sup>151</sup> », Marc Mathieu, sous le nom de Cohn dans *La tête coupable*, prend sur lui la culpabilité de l'humanité :

<sup>150</sup> Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris : Pocket, 1994, p. 170.

<sup>151</sup> *La Bible*, op. cit., Ro., 5,15 et 18.

Cohn ne dort pas. Il passa la nuit à lutter contre les vagues successives qui déferlaient sur lui du fond de l'Océan. Celle du XX<sup>e</sup> siècle faisaient le plus de dégâts, mais il arrivait à souffrir même des vagues les plus lointaines [...]. La vague des enfants cathares exterminés par Simon de Montfort déferla sur lui un peu avant l'aube, précédée de la vague d'Auschwitz et suivie de celle des esclaves que Cohn se reprochait d'avoir vendus au marché de La Nouvelle-Orléans. [...] Vers quatre heures du matin, il commença même à se sentir responsable [...] de la pollution atmosphérique. [...]. [S]on remord était tel qu'il se sentait homme, tous et chacun, sans aucune évasion possible (TC, 252).

Puisque « chaque homme et tous les hommes [sont] des gouttes d'un océan [...] d'une fraternité plus grande encore que celle de leur sang et de leur chair (CA, 113-114) », Cohn/Marc Mathieu reçoit de l'Océan fraternel les souffrances du passé, les atrocités commises par l'homme, comme s'il en portait la responsabilité : « Coupable. Tel est le jugement qu'il [Marc Mathieu] portait sur lui-même (CA, 53). »

De manière répétitive, la narration fait apparaître les premiers vers de *L'épître de Villon*<sup>152</sup> – ou *La ballade des pendus* – dans des passages du récit où il est question du sentiment de culpabilité de Marc Mathieu (CA, 49, 65, 304). Les propos de Samoyault sur le travail des intertextes montrent en partie la portée discursive de la reprise d'un intertexte dans un texte :

Les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de la mémoire qu'une époque, un groupe, un individu ont des œuvres qui les ont précédés ou qui leurs sont contemporaines. Elles expriment en même temps le poids de cette histoire, la difficulté d'un geste qui se sait succéder à un autre et venir toujours après<sup>153</sup>.

Que le travail intertextuel d'un texte soit en lui-même l'expression du poids de l'histoire qui le précède, révélant alors une préoccupation actuelle, fait résonner le thème de la charge humaine, qui est une idée si essentielle du roman de Gary que celui-ci en a fait le titre de son ouvrage. En effet, l'intertextualité, dans *Charge d'âme*, est omniprésente – Atlas, la Bible, Castelmans, Foucault, entre autres – et participe du discours soutenu par le récit. De plus, le

<sup>152</sup> « Frères humains qui après nous vivez,/N'ayez les cœurs contre nous endurcis,/Car, si pitié de nous pauvres avez,/Dieu en aura plus tôt de vous mercis.

<sup>153</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 50.

renvoi à un poème tel que celui de Villon ne fait que souligner davantage encore ce poids de culpabilité pesant sur les épaules de l'homme.

En effet, lorsque Marc Mathieu choisit de reprendre ses travaux après sa fuite en Polynésie, le poème de Villon apparaît. L'époque à laquelle ce poème a été écrit, précédée de guerres, de crises religieuses et morales, et de l'épidémie de peste noire, est hantée par la mort et les artistes montrent que « seul le repentir peut faire cesser tous ces malheurs<sup>154</sup> ». La rédemption est donc le thème principal de ce poème : « Frères humains qui après nous vivez,/N'ayez les cœurs contre nous endurcis,/Car, si pitié de nous pauvres avez,/Dieu en aura plus tôt de vous mercis<sup>155</sup>... (CA, 65) » Le narrateur de ces vers, un pendu parlant en son nom et au nom des autres cadavres qui l'entourent, demande à « ses frères humains » le pardon, car les pendus ont payé de leur mort leurs fautes. Par la punition qu'ils ont subie, justice a été rendue : « [Nous] fûmes occis par justice<sup>156</sup>. » Le pendu souhaite donc le salut : « Excusez-nous, puis que nous sommes transis,/Envers le fils de la Vierge Marie,/Que sa grâce ne soit pour nous tarie,/Nous preservant de l'inferral foudre<sup>157</sup>. » À côté du sentiment de culpabilité, apparaît celui de la nécessité d'être puni pour être pardonné et sauvé. Dans *La tête coupable*, Cohn, sous une de ses multiples identités, relate l'histoire de son père à un petit groupe de touristes. Cette histoire ressemble en fait à la sienne propre et il affirme que son père était « un martyr de la science (TC, 127) », « un cas typique de conscience morale ébranlée et qui aspirait à la punition pour se soulager (TC, 124-125) ». La punition s'avère donc une condition à la paix de l'âme.

Cependant, alors que l'apôtre Paul promet aux fidèles que la foi leur apportera la grâce, l'humanité, dans le roman de Gary, « n'a aucune évasion possible (TC, 252) », ni aucune « fuite possible », ainsi que la narration le dit immédiatement après avoir cité les vers de Villon, au moment où Marc Mathieu décide de reprendre ses recherches : « Il n'y avait pas de

<sup>154</sup> Carole Pilote, *Le moyen Âge et la Renaissance*, Laval: Études Vivantes, coll. « Langue et littérature au collégial »2000, p. 13.

<sup>155</sup> François Villon, « L'épithaphe de Villon en forme de ballade », *Villon œuvres poétiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1965, p. 165.

<sup>156</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> strophe, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> vers.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> strophe, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> vers.

fuite possible. Il ne pouvait s'évader hors de sa nature essentielle, de sa donnée biologique (CA, 65). » Marc Mathieu, ainsi « programmé biologiquement », doit poursuivre sur la voie du progrès : « On *pouvait*, à présent, et donc, dit-il, on *devait* aller plus loin (CA, 65) », même si, par-là, il se rend coupable. Parce que le progrès ne peut être freiné, la culpabilité est, de fait, dans le récit, véritablement inhérente à la condition humaine, comme le narrateur, citant « cet illustre moraliste [...] Pascal [...]. Ou La Rochefoucault. Ou Camus (CA, 67) », l'affirme : « Une civilisation digne de ce nom se sentira toujours coupable envers l'homme, et c'est même à ce signe, à cette culpabilité, qu'on reconnaît une civilisation (CA, 67). » Et Freud, dans son analyse de la relation entre pulsion de mort et civilisation va dans le même sens :

Le sentiment de culpabilité est l'expression du conflit d'ambivalence, du combat éternel entre l'Éros et la pulsion de destruction ou de mort. Ce conflit est attisé dès que la tâche de vivre en commun est assignée aux hommes. [...] Comme la culture obéit à une impulsion érotique intérieure qui lui ordonne de réunir les hommes en une masse intimement liée, elle ne peut atteindre ce but que par la voie d'un renforcement toujours croissant du sentiment de culpabilité<sup>158</sup>.

Le sentiment de culpabilité est donc une conséquence directe, et même une condition, de l'évolution de la culture. Bonheur et civilisation seraient alors des antagonistes : « [L]e sentiment de culpabilité [est] le problème le plus important du développement de la culture [...] et le prix à payer pour le progrès de la culture est une perte de bonheur, de par l'élévation du sentiment de culpabilité<sup>159</sup>. » Il n'est alors pas étonnant que le personnage de Marc Mathieu soit si cynique puisque, comme le soutient Gary, « le cynisme, c'est du désespoir idéaliste<sup>160</sup> ».

Freud, immédiatement après avoir affirmé que le progrès culturel est synonyme de perte de bonheur, cite le monologue d'Hamlet *To be or not to be* en traduisant un des vers : « C'est ainsi que la conscience fait de nous des lâches...<sup>161</sup> » Il est tout-à-fait intéressant de constater

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>160</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>161</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 77.

que le même intertexte se retrouve dans la bouche de Little quelques instants avant que l'équipe de soldats désactive le « cochon » et libère les âmes : « – Quatre minutes encore, bégaya Little. Dites-moi colonel..., est-ce que vous voudriez entendre le monologue de Hamlet? *To be or not to be, that...* – La ferme! lui ordonna Starr (CA, 305). » Dans son monologue, Hamlet fait d'abord état de la souffrance d'être un homme : « Oh! penser que ce sommeil termine les maux du cœur et les mille blessures qui sont le lot de la chair : c'est là un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur<sup>162</sup>. » Il dit également que la difficile condition humaine est supportable dans la mesure où l'on craint « quelque chose après la mort<sup>163</sup> », ce qui l'amène à affirmer que « la conscience fait de nous des lâches<sup>164</sup> ». Tout *Charge d'âme* porte la même réflexion que ce monologue : comment demeurer humain, malgré ce qui est inhérent à la condition humaine, la souffrance, la haine, la culpabilité?

## 2.2 Le temps mythique

Nous entendons par mythe non pas l'illusion de la fable, mais l'expression la plus authentique de la fonction organisatrice spécifique et identificatrice qui caractérise une société [...]<sup>165</sup>.

### *Les retombées culturelles : la nécessité du mythe*

Tout en étant associées aux excréments, les âmes, sous forme de « retombées culturelles » qu'entraîne l'usage du « nouveau carburant », sont synonymes de civilisation. En effet, pour Gary, la culture est ce qui permet d'éviter le retour à la « bestialité » : « [D]ès que tu supprimes la part mythologique, tu es à quatre pattes. [...] Je [...] parle là de culture : d'humanisme...<sup>166</sup> » C'est de fait ce qu'il advient des personnages victimes d'un accident relié au « nouveau carburant » et dont l'âme est extirpée du corps : « [Ils sont] trouvés à quatre pattes, en train de manger leurs propres excréments (CA, 61). » Freud s'exprime de la

<sup>162</sup> William Shakespeare, « Hamlet », Acte III, scène I, trad. F.-V. Hugo, *Shakespeare Hamlet, Othello, Macbeth*, Paris : Le livre de poche, 1984, p. 63.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>165</sup> Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1979, p. 241.

<sup>166</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 312.

même façon sur la culture : « La culture humaine [est] ce en quoi la vie humaine s'est élevée au-dessus de ses conditions animales [...] et je dédaigne de séparer culture et civilisation<sup>167</sup>. » Pour Gary, la culture serait un rempart contre la destruction : « [P]ar opposition aux royaumes individuels du génie humain et à leurs prétentions totalitaires, [la culture] est le seul moyen dont nous disposons pour arrêter le processus sans fin d'extermination<sup>168</sup>. » Le recours métaphorique aux retombées culturelles, « déséquilibre affectif, hystérie, [...] sentimentalisme larmoyant, confusion idéologique, pouvant aller jusqu'à provoquer des réactions morbides typiquement bourgeoises et décadentes – idéalistes, pseudo-humanitaires (CA, 117) », qui sont, au fond, l'âme de la civilisation, montre que, dans le récit, la survie de l'humanité dépend de sa capacité à conserver son âme : « Les croyances déraisonnables, irrationnelles, les mythes et les fantaisies sont à la source de nos plus grandes réalisations<sup>169</sup> », affirme Gary.

Cependant, dans le récit, l'âme humaine est une entrave à l'avancement de la science :

[L]'âme... Notre souffle immortel... Tout ce vocabulaire moyenâgeux..., dit Marc Mathieu, c'était bon au temps du char à bœufs. [...] Évidemment, à partir du moment où tu utilises le vocabulaire affectif d'un autre temps, tu te crées des problèmes absurdes. La question de l'âme ne peut pas se poser là pour l'excellente raison qu'il s'agit de *science* (CA, 27-28).

Les « retombées culturelles » doivent donc être éliminées puisqu'elles sont inconciliables avec le « réalisme rationnel » qu'exige l'avancement du progrès. Les scientifiques s'occupent donc à mettre sur pied une « préparation idéologique » :

Starr se rendit compte que les Russes et les Yougoslaves *ne savaient pas*, ne pouvaient pas savoir. Un triomphe du matérialisme historique intégral. Leur psychisme était entièrement blindé contre tout effet de retombées spirituelles, contre toute notion de transcendance et de "charge d'âme". Immunisé contre les métaphores (CA, 193).

<sup>167</sup> Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, op. cit., p. 6.

<sup>168</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, op. cit., p. 132.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 134.

Ce passage montre ironiquement que, comme l'affirme Gary, « la surdémystification ne peut conduire qu'à traiter l'homme comme de la viande [...] et à l'heureux retour à une forme d'efficacité fasciste ou nazie<sup>170</sup> ». Il s'agit en somme, avec la « préparation idéologique », de déshumaniser l'homme en l'asservissant à un discours idéologique : « Eh bien, répond Marc Mathieu lorsqu'il apprend que des victimes ont été déshumanisées suite à l'explosion d'une bombe, c'est la première fois qu'une expérience scientifique a les mêmes conséquences qu'une expérience idéologique (CA, 61). » La course à l'efficacité, à la productivité et au contrôle par la science, qui demande, comme le pense Starr, d'évacuer toute notion sentimentale : « Le sentimentalisme était une plaie (CA, 76) », est une véritable bombe à retardement dont l'effet de l'explosion, dans le récit, est on ne peut plus clair : la fin de la civilisation, car « la civilisation est mythologique<sup>171</sup> ».

Dans son essai sur la « mégamachine » de la société capitaliste, Latouche soutient que « l'homme reste le grain de sable qui peut bloquer les rouages [...] de la mégamachine. Il a une capacité inéliminable de dissidence, même au sein de la soumission apparente. Pour le dire trivialement, c'est du côté de la machinerie humaine que ça coince<sup>172</sup> ». Le problème que pose le nouveau carburant aux scientifiques est, de ce point de vue, significatif : « Le souffle demeurait indivisible. [...] [L]a désintégration indispensable à l'exploitation rationnelle continuait à se dérober. La maudite unité *refusait de se soumettre* (CA, 119, nous soulignons). » De plus, un épisode burlesque du roman, dans lequel Pei visite une centrale fonctionnant au « nouveau carburant », illustre bien le « blocage » de la « machine humaine ». Dans ce long passage que nous recopions en entier, Pei observe une famille chinoise qui sert de cobaye pour tester les effets de la préparation idéologique nécessaire pour contrer la « pollution culturelle ». Le docteur Han Tsé veut le convaincre de la réussite de son expérience :

C'était un petit appartement propre [...]. La famille qui l'occupait se composait d'un ouvrier mécanicien et de sa femme, de leurs deux enfants et du grand-père.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>172</sup> Serge Latouche, *op. cit.*, p. 680.

[...] [À] part l'expression étrange du regard – due, sans doute, à la sénilité – où se lisait une sorte d'interrogation affolée, il paraissait bien conservé. L'appartement était gai; les portraits de Mao Tsé-toung, de Marc et de Lénine figuraient en bonne place, comme il convenait. Le père était à l'usine, mais les enfants, rentrés de l'école, couraient gaiement [...]. La jeune femme accueillit les visiteurs avec un grand sourire. Même l'ancêtre s'efforça de sourire, mais ses yeux exprimaient un étonnement sans bornes, une stupeur assez surprenante pour un homme de son âge [...]. Le petit collecteur attendait au pied du lit l'heure de recueillir le rendement énergétique du vieil homme. [...] De temps à autre, le vieillard jetait un coup d'œil au capteur [...] et l'expression d'infinie stupéfaction s'intensifiait encore. Au-dessus de sa tête, sur le mur, sous le portrait de Marx, il y avait une inscription soigneusement calligraphiée : "Je suis heureux de donner le meilleur de moi-même pour le bien-être du peuple". Sa fille riait sans cesse, et ses petits-enfants riaient d'une manière un peu bizarre.

– Vous pouvez constater, dit le docteur Han Tsé, que les conditions psychologiques sont excellentes. Cette gaieté spontanée est tout-à-fait significative. [...]

L'ancêtre s'esclaffa soudain; sa fille et ses petits-enfants riaient continuellement, au point qu'ils semblaient ne plus pouvoir arrêter cette étrange hilarité. Pei arriva à la conclusion que le docteur Han Tsé se trompait complètement – ou, chose plus grave, cherchait à le tromper. Toute la famille [...] étai[t] manifestement dans un état proche de l'idiotie. La femme se tordait de rire, hystérique, et les des enfants étaient en pleine crise nerveuse. Quant à l'ancêtre, à en juger par l'expression de ses yeux, il paraissait convaincu que c'était le récipient qui le dévisageait, et non l'inverse.

– Nous avons ici un cas intéressant : une bonne adaptation au progrès d'un représentant de la vieille génération [dit le docteur Han Tsé].

C'est alors que tout se gâta. C'était presque incroyable, venant d'un homme de cet âge, [...] mais la vitesse et l'agilité avec lesquelles le vieux paysan moribond sauta du lit étaient phénoménales. Avec un cri haineux et bref, le digne ancêtre donna un coup de pied au récipient qui attendait de recueillir son essence, le saisit, le jeta contre le mur, puis relevant sa robe, sauta par la fenêtre, et, quelques instants plus tard, Pei le vit galoper à toute vitesse dans la rue [...] jetant de temps en temps un regard vers l'arrière comme pour s'assurer que le récipient n'était pas sur ses talons. [...] La femme se jeta sur le lit et éclata en sanglot (CA, 110-112).

Malgré toute la préparation idéologique dont les membres de cette famille ont bénéficié, quelque chose « saute » et ils demeurent inaptes à une idéologie entièrement rationnelle : « donner son âme pour le bien du peuple ». Une telle idéologie ne mène d'ailleurs qu'à la barbarie : « – Au fond, explique Marc Mathieu parlant du "nouveau carburant", il ne s'agit

pas d'autre chose que d'un problème de récupération, de retraitement et d'utilisation des ordures [...] – Les nazis avaient le même point de vue, murmura Starr (CA, 92). » L'humain, en somme, a besoin de ses mythes pour se remémorer d'où il vient et ce qu'il est, comme le montre le récit.

*Le temps de la répétition : figures et circularité*

Le temps du récit, tout en s'apparentant à celui de l'urgence apocalyptique, rappelle également un temps qualifié de « mythique ». André Neher, dans *Prophètes et prophéties*, parle du temps mythique comme du « temps de la répétition et aussi celui de la possibilité<sup>173</sup> », ce que cet énoncé d'un des soldats en marche vers le « cochon » soutient aussi à sa manière : « On ne peut marcher vers la paix qu'à reculons! (CA, 313) » Cet « éternel retour du même », qui est lui-même un mythe, ainsi que le souligne Samoyault<sup>174</sup>, rappelle Sisyphe poussant sa pierre, sans compter que le désir de contrôle par la science est clairement prométhéen. Si nous soulignons ces parallèles, c'est que le temps du récit paraît bien être mythique :

C'est marrant, tu sais, toutes les métaphores de l'humanité finissent pas devenir des réalités. Edipe, Prométhée, Sisyphe... tout ce qui a commencé comme parabole, mythe, fable, métaphore... se matérialise tôt ou tard. J'en viens parfois à me demander si le vrai but de la science n'est pas une validation des métaphores... (CA, 143)

Le deuxième surnom du « cochon », « Super-Phénix (CA, 289) » est d'ailleurs une figure de répétition et de possibilité de résurrection. En effet, selon la mythologie qui lui est rattachée, le phénix vivait très longtemps et, comme il n'existait qu'un seul phénix à la fois, il ne pouvait se reproduire. Lorsqu'il sentait la mort approcher, il construisait un nid sur lequel il se couchait, et y mettait le feu. De ses cendres, naissait un nouveau phénix. L'espoir demeure donc bel et bien possible, dans le récit, et ce malgré, ou grâce, à l'échec, ou à la mort, qui n'en est finalement jamais entièrement une : de la mort du phénix naît un nouveau phénix. Dans le roman, un scientifique accuse Marc Mathieu d'avoir commis une erreur dans ses

<sup>173</sup> André Neher, *Prophètes et prophéties : l'essence du prophétisme*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004, p. 77.

<sup>174</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 88.

calculs en bâtissant le « cochon », erreur risquant d'engendrer la déshumanisation. Cet énoncé qu'il profère à l'endroit de Marc Mathieu prend alors un sens tout-à-fait similaire au mythe du phénix : « Je vois [...] C'est génial. *Génial*. Ainsi, vous l'avez fait *délibérément*... (CA, 300) » L'échec comme voie nécessaire au recommencement, c'est ce que montrent entre autres, dans sa construction discursive, le récit.

Il y a une autre figure de circularité à laquelle le discours fait appel, et c'est celle des aigles, oiseaux de proie tournoyant en cercles répétitifs et accompagnant les soldats dans leur marche : « Dans le ciel, quelques aigles tournoyaient sans cesse, ou peut-être était-ce un seul, toujours le même, qui les suivait (CA, 196). » Ces oiseaux sont parfois, dans le récit, confondus par d'autres qui symbolisent la mort : « Haut dans le ciel, au-dessus de la vallée, trois aigles tournoyaient, ou peut-être trois vautours, car il est difficile de les distinguer les uns des autres (CA, 294). » Comme les références aux goulags, au nazisme et à Auschwitz pullulent dans *Charge d'âme*, il apparaît pertinent d'éclairer la figure des aigles, qui était le symbole de l'impérialisme nazi, avec le « nid d'aigle » construit pour Hitler sur la montagne du Kehlstein dans le sud de l'Allemagne et qui servait de centre de conférences pour le Parti nazi<sup>175</sup>. En effet, c'est directement au « cochon », goulag des âmes, que conduit la Vallée des aigles où avancent les soldats. Comme « [c]e combat que [les soldats ont] mené fut un courageux échec [...] [et que] [l]a bombe a explosé depuis longtemps, à Hiroshima », affirme Marc Mathieu, le récit pose la question à savoir si de cet échec, naîtra un « nouveau monde », tel que le temps mythique du récit le suggère.

#### *Le mythe comme nécessaire mémoire*

Si le discours du récit fait autant appel à des intertextes mythique pour se révéler – le Christ, Atlas, Sisyphe, Prométhé, Œdipe, etc. – c'est que « [l]a réécriture du mythe [...] [porte], au-delà de l'actuation d'une référence, le mouvement de sa continuation dans la mémoire humaine<sup>176</sup> ». Et la « mémoire humaine », dans *Charge d'âme*, c'est l'âme de

<sup>175</sup> Dans la préface de *Malaise dans la culture* de Freud, Jacques André fait référence au « nid d'aigle » en soulignant que c'est à Berchtesgaden, lieu où est située la montagne de Kehlstein, que fut écrit *Malaise*. (Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, p. VI)

<sup>176</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 89.

l'humanité. Il s'agit de se remémorer – conserver son âme – pour éviter l'éternel retour du même dans lequel les personnages du récit paraissent être pris : « Je n'aurais pas dû revenir, dit Jésus halluciné par Marc Mathieu, [...] j'étais curieux de voir ce que ça a donné, après deux mille ans. Je me disais que vingt siècles, c'était assez pour qu'ils changent. [...] Eh bien non. C'est pire qu'avant. [...] Ça n'a rien donné du tout (CA, 236). » Et la conversation entre le Christ et Marc Mathieu se poursuit ainsi : « – Et cette bombe, ça va? – J'ai bon espoir. – Et qu'est-ce qu'ils vont faire, après? demanda l'Autre. – Quand ils auront fini de bouffer de la merde, vous voulez dire? Je ne sais pas. – Qu'est-ce qu'ils vont faire, après? Recommencer? (CA, 238) »

Ce qui conduit Freud à reconnaître l'existence d'une pulsion de mort provient justement de l'observation d'un jeu de répétition chez un jeune enfant. Associant à un événement déplaisant – le départ de sa mère – un jeu consistant à lancer successivement une bobine attachée à un fil puis à la ramener, l'enfant, en « répétant [l'événement], aussi désagréable qu'il soit, [...] assume un rôle actif<sup>177</sup> ». Freud conclut alors que les enfants, en reproduisant entre eux et dans des jeux des situations déplaisantes de la vie, se rendent « maîtres de la situation<sup>178</sup> » tout en se vengeant, sur le remplaçant que constitue le camarade de jeu, de la personne leur ayant fait subir un désagrément<sup>179</sup>. Les dirigeants planétaires, s'apparentant à des enfants ainsi que nous l'avons souligné, qui participent à cette course illusoire de contrôle par la science et qui ne font que répéter ce qui a déjà eu lieu, sont donc pris de façon tout à fait exemplaire dans la pulsion de mort, tendance pulsionnelle au retour à un état antérieur<sup>180</sup>.

Pourtant, comme Freud le mentionne, la pulsion de mort, aux côtés de celle d'Éros, participe au mouvement de la vie. Il s'agit, au fond, de reproduire, mais de façon toujours différente : « Les pulsions [...] conservatrices [de vie] se sont assimilées chacune des modifications [...] qui leur ont été ainsi imposées, elles les ont conservées pour les répéter de

<sup>177</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 60.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>180</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 60 et « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 90-91.

sorte qu'elles nous donnent [...] l'impression [...] de forces qui tendent vers le changement<sup>181</sup> ». Telle est bien, d'ailleurs, la fonction des intertextes : « [E]ntre le "tout est dit" et "je le dis comme mien", il y a [...] une définition de la littérature comme nécessaire répétition en même temps que comme appropriation<sup>182</sup> », affirme Samoyault, ce qui s'applique également aux références mythiques dans le récit. Dans *Charge d'âme*, les mythes auxquels se réfère la voix narrative sont adaptés aux besoins du discours, ainsi que le montre le traitement ironique des références à l'Évangile, par exemple. En « s'appropriant » le mythe, le discours l'actualise à sa façon. Dans *La tête coupable*, Cohn et Meeva, sa maîtresse, rejouent la scène du jardin d'Éden pour le plaisir des touristes :

Cohn accepta donc la proposition d'aller faire Adam et Ève au paradis terrestre [...] dans le cadre du circuit de l'île. Bizien travaillait d'arrache-pied [...] à la préparation d'un festival "Son et lumière", une sorte de *digest* culturel, une reconstitution miniaturisée des hauts lieux de l'humanité (TC, 261-262).

L'essence du mythe est évacuée au nom du profit et devient littéralement un art de consommation rapide. En effet, l'expression « *digest* culturel » souligne bien l'idée de la digestion puis de la défécation. C'est également ce qui est montré dans *Charge d'âme*, où l'art s'évalue selon les profits rapportés :

– Quand ils m'ont vu arriver, dit le Christ, ils ont [...] sorti une croix énorme [...]. J'ai hésité un moment [...] et puis je me suis dit non, tout ce que ça donnerait, c'est encore quelques commandes pour les musées. – Vous avez tort. La peinture, aujourd'hui, atteint des prix astronomiques. [...] Il y a un portrait de Vous par Masaccio qui s'est vendu un millions de livres à Londres, dit Marc Mathieu (CA, 237).

Les mythes, métaphores des fondements de l'humanité, n'ont plus aucune signification pour les personnages du roman : « Little [...] expliqua que tous ces grands mots sur l'âme, la désintégration morale et spirituelle, et cetera, et cetera, étaient [...] ce qu'on appelait des "métaphores". [...] [C]'était de l'emballage (CA, 253). » En ce sens, les protagonistes ont donc déjà, en quelque sorte, perdu leur âme : « [L]e processus de déshumanisation s'est accompli, et le propre de ce phénomène, [...] c'est que nous ne possédons plus les éléments

<sup>181</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>182</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 51.

psychiques, éthiques et spirituels, qui nous permettraient d'en prendre conscience (CA, 312) », déclare Marc Mathieu.

En recourant à la signification de certains mythes dans quelques-uns de ces romans – par exemple, la figure du Christ revient non seulement dans *Charge d'âme* et dans *La tête coupable*, mais également dans *La danse de Gengis Cohn* –, l'écriture de Gary se fait elle-même répétition. Bien que de l'ironie avec laquelle ces références mythiques sont traitées résulte une sorte de désespoir puisque le sens des références est évacué, force est de constater qu'une autre tendance montre au contraire que l'espoir demeure possible. Nous avons souligné précédemment la force avec laquelle l'usage fréquent d'intertextes participait à la création du sens du discours de *Charge d'âme*. Il est remarquable que nombre d'œuvres ou d'auteurs auxquels le roman renvoie se retrouvent également dans *La tête coupable*, comme c'est le cas avec un poème de Yeats ou avec Foucault, notamment. Parlant de l'usage de l'intertextualité et de la citation, Samoyault propose que c'est une

[i]dée très répandue que celle de la répétition perpétuelle de pensées identiques, d'une définitive impossibilité de produire du nouveau. Mais ce constat mélancolique est bien souvent suivi d'une résolution optimiste [...] qui prend la forme, chez La Bruyère du "je le dis comme mien"<sup>183</sup>.

En citant Foucault, Castelmann, Yeats, Camus ou d'autres auteurs encore, la voix narrative de *Charge d'âme* s'approprie les mots d'un autre pour faire parler son propre discours. « Écrire, c'est donc réécrire... Reposer sur des fondations existantes et contribuer à une création continuée<sup>184</sup>. » Il est donc question de *reproduire, mais de façon différente*. Et la circularité que mettent en mouvement les « auto-références » ainsi que les répétitions des mêmes intertextes donnent l'impression d'un mouvement identique à celui qui relie pulsion de vie et pulsion de mort nécessaire la vie. Le discours du récit vacille donc véritablement entre le constat mélancolique, où le sens mythique – l'âme de l'humanité – est révolu, et l'espoir d'un possible advenir.

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 57.

## CHAPITRE 3

### NOSTALGIE, FRATERNITÉ, FÉMINITÉ : VOIES DE SALUT

La seule chose après laquelle nous languissons durant notre existence, qui nous fait soupirer et gémir et souffrir toutes sortes de doucereuses nausées, c'est le souvenir de quelque félicité perdue que l'on a sans doute éprouvée dans le sein maternel et qui ne saurait se reproduire (mais nous nous refusons à l'admettre) que dans la mort<sup>185</sup>.

Toutes les valeurs de civilisation sont des valeurs féminines. Le christianisme l'avait très bien compris avec la Vierge, mais il s'est limité à l'image pieuse<sup>186</sup>.

#### 3.1 Le féminin comme promesse de salut

##### *May la prostituée et la Sainte May : pureté et absence de maternité*

Si le salut de l'humanité – et de l'âme – est possible dans le récit, il passe nécessairement par la femme. Seule protagoniste féminine du roman et seul personnage qui s'oppose farouchement au « nouveau carburant », May joue un rôle fondamental. Son statut d'« ancienne strip-teaseuse du Texas de vingt ans [que Marc Mathieu a] ramassée dans une boîte de nuit (CA, 28) » est celui de la prostituée qui revient fréquemment dans l'œuvre de Gary, comme c'est le cas de Meeva, la maîtresse de Cohn dans *La tête coupable*. Prostituée de la chair, May, par sa beauté, est vénérée par Marc Mathieu, comme en témoigne ces vers d'un poème de Hâfiz qu'inspire May à son amant :

Lorsque je t'entends gémir ainsi, ma chérie, il y a chute de mille empires qui n'ont jamais rien accompli... Il y aura encore, bien sûr, de savantes encyclopédies, en mille volumes, car il faut bien prétendre qu'il existe autre chose que tes mains sur ma nuque, pendant que mes lèvres errent sur tes cuisses à la cueillette des soleils... (CA, 141)

---

<sup>185</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1960, p. 177.

<sup>186</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 103.

En comparaison avec la prostitution de l'esprit au nom des idéologies de puissances, celle du corps paraît pure. En effet, la femme prostituée, chez Gary, : « remplit une fonction régulatrice [...] par son rôle systématique d'opposition aux crimes nés de l'esprit<sup>187</sup> » et « appelle le discours moral, non sur son activité, mais sur ce qu'elle permet, par comparaison, de dénoncer comme le véritable manquement à l'éthique, la prostitution de l'intelligence, le recours à la tête pour anéantir le corps<sup>188</sup> ». Le sexe qui se vend, dans *Charge d'âme*, est bien plus « propre » que les idéologies politiques : « Russel Elcott se leva. L'ingénieur du son alla vers le distributeur et se versa un gobelet de café. – Je crois que j'irai voir un film porno, ce soir, dit-il. J'ai envie de quelque chose de propre, pour changer (CA, 166). » Par opposition au génie et à l'esprit, le corps féminin de May renvoie à ce qu'il y a de plus « terrestre », tout comme celui de Meeva. En effet, Cohn aime particulièrement faire l'amour dans des endroits où les paysages sont grandioses : « [L]orsqu'il y a un beau paysage autour, c'est meilleur (TC, 167) », dit-il. La chair, les rondeurs du corps féminin, dans le récit, portent donc la possibilité du salut : « [C]e corps superbe fait de débordements blonds et roses, avait avec la vie des rapports d'une telle amitié qu'il semblait y avoir là une sorte de préméditation, comme si la nature, aux prises avec le génie créateur de l'homme, avait jugé qu'il était grand temps d'affirmer sa suprématie (CA, 66, nous soulignons). »

Il est plutôt significatif que May soit comparée à Marie-Madeleine, elle-même prostituée, dès son apparition dans le roman : « Vautrée sur le lit, les seins nus, le visage en larme, elle regardait la petite balle nacrée avec ce mélange de pitié, de souffrance et d'amour que tant de peintres avaient prêtée à Marie-Madeleine, au pied de la croix (CA, 26). » Marie-Madeleine – ou Marie de Magdala – est chargée, dans la Bible, d'aller annoncer aux disciples la résurrection de Jésus<sup>189</sup>. De plus, c'est à elle que se présente d'abord Jésus ressuscité, et elle le reconnaît<sup>190</sup>. May porte donc très bien son nom, elle qui est chargée d'aller rendre compte à Starr des avancés des travaux de Marc Mathieu et qui est le seul personnage du récit à « reconnaître » que dans l'objet fonctionnant au « nouveau carburant », se trouve

<sup>187</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, op. cit., p. 149.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>189</sup> *La Bible*, op. cit., Matthieu, 28, 7.

<sup>190</sup> *Ibid.*, Marc, 16, 9-10.

emprisonnée une âme humaine : « *Qui est à l'intérieur, Marc?* demande May en regardant une petite balle rebondir toute seule. Qui est le gars dont vous avez volé le souffle immortel, bande de salauds? (CA, 26) » De plus, vers la fin du roman, Marc Mathieu peint « une icône de May [...] [avec] une auréole autour de la tête et les mots SAINTE MAY D'ALBANIE [...] écrits au-dessus de l'auréole (CA, 294) ». En Sainte May, nom qui rappelle d'ailleurs Mary en anglais, ce personnage « évoqu[e] la splendeur d'une maternité qui ne put jamais s'accomplir et [...] une naissance qui n'avait pu avoir lieu », constate Marc Mathieu en la regardant. Pour Pépin, « les enfants non procréés forment [dans l'œuvre de Gary] l'esquisse d'une humanité idéale, au sein de laquelle la fraternité est enfin possible<sup>191</sup> » et « l'homme qui s'abstient, par refus de procréation, devient par là-même le démiurge véritable, [...] le dieu inactif à l'origine de l'humanité future<sup>192</sup> ». Dans *La tête coupable*, Marc Mathieu, alias Cohn, a la hantise d'être le père de l'enfant que porte Meeva : « Cohn s'affola. A présent, avec tous ses mensonges, il redoutait le pire. – De qui il est? [...] Tu es sûre qu'il n'est pas de moi? Sûre? Il ne voulait pas faire ça à son gosse. [...] – Tu n'as pas à t'inquiéter [répond Meeva] (TC, 371 ».) La « femme non-mère » porte donc en elle, par l'absence d'enfantement, l'espoir d'une nouvelle humanité, meilleure celle-là : « Cohn était bouleversé. Ce fils qu'il n'avait pas engendré ne pouvait être que quelqu'un de bien. (...) Le rêve déchirant d'une naissance extraordinaire était toujours là, en lui, comme le dernier espoir de l'espèce (TC, 340). »

Le corps de May, de qui pourra naître une meilleure civilisation, rappelle par ailleurs celui des déesses mythiques de l'antiquité :

Les yeux bleus, au regard si droit, la blondeur qui tombait du ciel et coulait sur ses épaules, les lèvres, un peu lourdes, où la sensualité et la tendresse jouaient gaiement, tout ce corps à la fois opulent et enfantin [...]. La vie, disent-ils, la vie, comme s'il y avait dans ce mot on ne sait quel mystère, alors que rien n'en donne plus clairement et simplement le sens que ce sourire, ce mouvement de hanche, cette clarté de femme. Mère de joie. Mère de joie. Il n'y a plus d'inconnu, il n'y a plus de quête, tu as réponse à tout (CA, 142).

<sup>191</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, op. cit., p. 199.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 199.

Si la mémoire du mythe, tel que nous l'avons souligné<sup>193</sup>, est garante de la civilisation, alors l'aspect mythique de May aboutît au même constat puisque « [c]'est toujours un peu mythologique, les femmes<sup>194</sup> », affirme Gary, et que « [t]outes les valeurs de la civilisation sont des valeurs féminines<sup>195</sup> ». « [Il y a] chez May un côté animal, instinctif, quelque chose de primaire et d'invincible qui sembl[e] avoir été spécialement conçu pour résister aux assauts du génie humain (CA, 28) », génie humain qui, rappelons-le, est un danger pour l'humanité. Comme allégorie du féminin, May détient donc, ainsi que le montre le passage cité ci-haut, le sens de la vie et la réponse aux quêtes de l'humanité.

#### *Le salut par la chair et le sexe*

Le « féminin salvateur » prend également, dans le récit, la forme du « sexe salutaire », le corps de la femme en étant la représentation. Comme le souligne Pépin, Gary « met en scène le corps, dans le sexe ou la guerre, les arts ou la religion, pour tenter de trouver, dans la chair, une réponse à un besoin ontologique<sup>196</sup> ». Dans *La tête coupable*, le sexe se fait souvenir d'une époque où la pureté existait encore : « Meeva agitait frénétiquement son croupion, dans cette danse sur place qui s'effectuait jadis, *au temps de la simplicité et de l'innocence*, autour d'un sexe d'homme enfoncé dans sa patrie naturelle (TC, 28, nous soulignons). » Le corps érotisé de May est également un moyen de toucher à l'idéal humain qui, pour Gary, est lieu d'innocence : « [L]'opulence de seins, de hanches et de rondeurs, avait un côté archaïque, primitif, que le bleu du regard venait souligner d'une sorte d'innocence première (CA, 28-29). » Le rapport sexuel avec la femme devient ainsi, dans *Charge d'âme*, le moyen de « sortir » du corps où loge l'âme « salie » par les atrocités de son histoire. Dans son analyse de l'œuvre de Gary, Pépin arrive à la conclusion que « l'un des rares moyens de "quitter sa peau d'homme" est de passer, ô combien furtivement, par le "petit absolu", la brièveté du spasme sexuel, la seule expérience de pleine humanité à vivre<sup>197</sup> ». C'est d'ailleurs pour ce que le sexe lui procure que Marc Mathieu reste en vie : « S'il n'avait tant aimé faire l'amour,

<sup>193</sup> Voir la section *Le mythe comme nécessaire mémoire*.

<sup>194</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 55.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>196</sup> Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, op. cit., p. 229.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 65.

il se serait logé une balle dans la tête. Mais renoncer à la vie est une chose, et renoncer à la vie sexuelle une tout autre chose (CA, 139). » La sexualité, l'orgasme plus précisément, est ainsi un court moment où le poids de l'humanité ne pèse plus sur Marc Mathieu, un bref refuge d'espoir où l'humain véritable, celui des origines, peut être entrevu.

### 3.2 Retour aux origines : fraternité et pulsion de mort

#### *La femme comme lieu d'origine : la nostalgie du temps d'avant*

En incarnant le féminin comme voie de salut, May, figure de tous les possibles, est l'utopie de Marc Mathieu :

Il ne connaissait d'autre paix, d'autre réponse que cette douceur qui prenait l'apparence matérielle de lèvres : l'utopie prenait corps, et ce souffle qui se mêlait au sien était la fin de toutes les quêtes. Encore quelques secondes, reste ainsi, ne bouge pas, garde tes yeux ouverts, afin que je sache d'où je suis, qui je suis, de quoi je vis... (CA, 241)

Cette utopie qu'est le corps de la femme en est une de retour aux origines : « Souvent, lorsqu'il rencontrait son regard [à May], d'une naïveté à vous fendre le cœur [...] ces vers d'un poème de Yeats [...] revenaient à l'esprit [de Marc Mathieu] : Je rêve au visage que j'avais avant le commencement du monde. Bof. La nostalgie des origines (CA, 29). » Le poème de Yeats revient d'ailleurs à quelques reprises dans *Charge d'âme* ainsi que dans *La tête coupable*. Samoyault, en parlant de la littérature post-moderne, affirme que celle-ci peut se caractériser par « cette nostalgie [...] d'une antériorité mythique [...]. Ressasser, comme l'indique son premier sens ([...] rouler les mêmes formules dans une circularité incessante), semble le seul destin du mélancolique<sup>198</sup>. » Que certains intertextes, comme celui de Yeats, réapparaissent plusieurs fois non seulement dans *Charge d'âme*, mais également dans *La tête coupable*, donne cette impression de « ressassement » à la lecture du récit. De plus, certaines formules de *Charge d'âme* reviennent dans le récit même et dans *La tête coupable* : « Il ne pensait plus, se libérait, s'abandonnait entièrement à son poème sans mot, à sa musique silencieuse (TC, 155) et (CA, 57) »; « La technologie est le trou de cul de la science (TC, 195) et (CA, 32) », pour ne donner que quelques exemples. Ces répétitions d'énoncés participent

<sup>198</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 53.

assurément à créer une sorte de lourdeur nostalgique, alors que May incarne cet « avant » : « – Pourquoi ce sourire, Marc? Qu'est-ce qu'il y a? [demande May] – Rien. Je cherche le visage que j'avais avant le commencement du monde, c'est tout. – Qu'est-ce que cela veut dire? – Toi (CA, 241). » Dans *La tête coupable*, Meeva aussi personnifie l'origine : « [Cohn] aimait sentir son ventre [à Meeva] sur sa joue [...]. Il aimait avoir [...] les mains sous ses fesses [...] C'était très bon, chaud, [...] terrestre. La fin de la nostalgie (TC, 99). » La femme, dans un récit comme dans l'autre, est clairement « l'origine enfin retrouvée ».

Ce retour à l'origine est, en fait, un désir de retour à la pureté de l'âme, à son innocence. Et c'est ce qui explique l'affection de Marc Mathieu pour May : « Peut-être fallait-il chercher là, justement, la raison pour laquelle il s'était si profondément attaché à elle : l'innocence (CA, 29). » D'ailleurs, la constance avec laquelle le champ lexical relatif à l'innocence revient pour qualifier May, de façon soit péjorative, soit positive, est significative. Qu'elle soit naïve (CA, 28) ou innocente (CA, 29, 66), conne (CA, 27, 31) ou peu évoluée (CA, 31), elle rappelle le « temps d'avant le commencement du monde », celui où l'âme humaine, dans ses balbutiements, n'était pas encore entachée par l'histoire de l'humanité : « Il y avait chez May [...] quelque chose de primaire et d'invincible qui semblait avoir été [...] conçu pour résister aux assauts du génie humain. [...] Il restait encore un sacré travail à faire pour nous libérer de nos origines (CA, 28) »; un temps où l'âme était immaculée comme celle d'un enfant :

C'est cette façon qu'elle a d'être assise là, les genoux serrés, les mains crispées sur ce filet d'oranges, pensa [Starr]. Et le petit béret. Et les chaussettes blanches, les souliers plats. Un côté enfant perdu qui, même chez un parfait fils de pute aguerri comme lui-même, donne envie d'épargner, de protéger...de sauver (CA, 72).

May, la Femme, la Vierge, l'Innocente, insuffle l'espoir d'une nouvelle humanité qui serait celle des débuts. Cependant, la tendance pulsionnelle de mort se trouve justement là, dans ce retour aux origines, qui est celui, ultimement, de l'état inanimé.

#### *Le sentiment océanique : fraternité et pulsion de mort*

Si le retour aux origines et à la pureté de l'âme constitue l'utopie idéaliste de Marc Mathieu, c'est peut-être parce que c'est le seul moyen de revenir à une fraternité

universelle salvatrice. En effet, dans le récit, l'océan, « père et [...] gardien de l'espèce (CA, 57) », rappelle non seulement l'origine : « [I]l n'y eut plus que le murmure marin dans lequel le chercheur reconnut la jeune voix des matins originels, comme si rien n'avait été perdu et que toutes les chances étaient encore intactes (CA, 57) », est-il dit lorsque Marc Mathieu, en Polynésie, dessine des formules mathématique sur le sable, mais il représente également la fraternité humaine : « Chaque homme et tous les hommes [sont] des gouttes d'un océan d'une dimension tout autre et d'une fraternité plus grande encore que celle de leur sang et de leur chair, immatérielle (CA, 113,114). »

La « fraternité unifiante » est d'ailleurs partout dans *Charge d'âme*. La culpabilité de Marc Mathieu, par exemple, traduit le sentiment d'une responsabilité plus grande que la sienne propre. De plus, l'un des problèmes reliés à la composition du « nouveau carburant » provient de cette fraternité. En effet, les âmes causent des « problème[s] de (...) fission : l'élément sembl[e] indivisible. (Les scientifiques) n'arriv[ent] pas à le désintégrer, à le dégrader et à le graduer, pour arriver à des fractions de puissance [...]. Ils se heurt[ent] à une sorte d'irréductibilité (CA, 32). » Et fractionner une âme entraîne une « réaction en chaîne », comme le spécifie l'un des personnages : « Ce n'est pas une situation locale, monsieur le Président. C'est une [...] propagation *illimitée*, d'un bout du monde à l'autre... [...] il semble qu'il y ait là une sorte d'unité fondamentale, première... (CA, 222) » La fusion avec l'être aimé est aussi, dans le cas de Marc Mathieu, l'idéal devenu réalité, ainsi que le montre ce passage relatant une expérience d'amour avec May : « [L]'utopie prenait corps, et *ce souffle qui se mêlait au sien* était la fin de toutes les quêtes (CA, 247, nous soulignons). » L'union du souffle, ici, est assurément celle des âmes, qui sont fréquemment nommées, dans le récit, *souffle* : « Notre souffle immortel (CA, 27) », « désintégration du souffle (CA, 95) », « [l]es déchets hallucinogènes du souffle (CA, 303) », etc.

Dans les premières pages de *Malaise dans la culture*, Freud, en tentant de circonscrire la source du besoin religieux, aborde ce qu'il nomme le « sentiment océanique » en le décrivant comme le « sentiment [...] de quelque chose de sans frontière, sans borne, pour ainsi dire

“océanique”<sup>199</sup> » et comme le « [s]entiment [...] d’un lien indissoluble, d’une appartenance à la totalité du monde extérieur<sup>200</sup> ». Pour mieux saisir ce qui constitue ce sentiment, il effectue une « dérivation psychanalytique » et trace le parallèle entre le « sentiment océanique » et le sentiment amoureux<sup>201</sup>. Freud soutient alors que « par cette voie on se rend dépendant d’un morceau du monde extérieur<sup>202</sup> » et que le moyen utilisé par certaines personnes pour se protéger contre le risque de la perte de cet objet externe est de « dépla[cer] leur amour non sur des objet individuels, mais dans une même mesure sur tous les êtres humains<sup>203</sup> », ce qu’il nomme le sentiment d’amour universel. Cet enchaînement de réflexions montre bien ce qui est à l’œuvre dans *Charge d’âme*, ainsi que nous l’avons décrit plus haut : Marc Mathieu vit son rapport au monde et à l’être aimé comme une union englobante, voir matricielle<sup>204</sup>. De plus, en s’attardant au sentiment d’amour universel, Freud, s’intéresse particulièrement, pour le critiquer, au commandement religieux « Aime ton prochain comme toi-même », car il « est la défense la plus forte contre l’agression humaine<sup>205</sup> ». Si la fraternité et l’amour universel sont la voie du salut, dans le roman<sup>206</sup>, c’est peut-être justement parce que l’humanité n’en a jamais fini avec sa part destructrice : « Il n’y a jamais eu de cas, dans l’histoire, où la puissance ne soit pas allée jusqu’à sa propre destruction (CA, 241-242). »

<sup>199</sup> Sigmund Freud, *Le malaise de la culture*, op. cit., p. 5.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>201</sup> Il est intéressant de noter le parallèle entre la pensée de Freud sur la source du besoin religieux, et celle d’Albert Einstein sur le travail véritable du physicien, puisque notre personnage principale en est un : « La tâche suprême d’un physicien, affirme Einstein, est d’arriver à des lois élémentaires universelles telles que le cosmos puisse être construit à partir d’elles par pure déduction. [...] L’état d’esprit qui permet de faire une œuvre de ce genre est analogue à celui du fidèle d’une religion, ou d’un amoureux ; l’effort quotidien ne sort pas d’une intention ou d’un programme délibéré, mais vient droit du cœur. » Banesh Hoffmann, *Albert Einstein créateur et rebelle*, Paris : Gallimard, coll. « Points Sciences », 1975, p. 240.

<sup>202</sup> Sigmund Freud, *Le malaise de la culture*, op. cit., p. 44.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>204</sup> En effet, May porte à Marc Mathieu un amour parfois maternel : « May se pencha sur le français avec une tendresse maternelle (CA, 319). » De plus, parce qu’elle est une « non-mère », elle incarne le retour à « avant le commencement du monde » (voir la section *May la prostituée et la Sainte May : pureté et absence de maternité*).

<sup>205</sup> Sigmund Freud, *Le malaise de la culture*, op. cit., p. 86.

<sup>206</sup> Gary, dans sa *Note de l’auteur*, confie d’ailleurs : « Je n’ai pas d’inclinaison religieuse. Plus exactement, celle-ci s’arrête chez moi à l’amour, dans ce qu’il a de plus terrestre (CA, *NdA*, p. 10). »

Dans la préface à *Malaise dans la culture*, Jacques André affirme que « [s]i “l’illimité” retient l’attention de Freud, c’est qu’il porte en lui les germes de la haine et de l’agression<sup>207</sup> ». En effet, soutient Freud, « [l]a toute-puissance de l’enfant [narcissisme illimité] [...] serait l’élaboration psychique rudimentaire de son absolue impuissance<sup>208</sup> ». Sera donc à supprimer « tout ce qui s’oppose à la “domination sans bornes” de Narcisse<sup>209</sup> ». Dans *La tête coupable*, c’est tout-à-fait ce qu’exprime Marc Mathieu, alias Cohn, citant Hamlet : « O Seigneur, on pourrait m’enfermer dans l’écorce d’une noix et je me considérerais encore Roi de l’espace infini<sup>210</sup> (TC, 279,280). » Le sentiment de culpabilité face aux atrocités commises par l’humanité, qui caractérise Marc Mathieu, peut alors très bien être compris comme un sentiment de toute-puissance : Marc Mathieu est responsable du sort du monde. Ce que nous voyons alors apparaître, c’est que, chez le même personnage, cohabitent la nostalgie des origines et de l’amour universel et la propension à éliminer – c’est quand même Marc Mathieu qui est l’artisan du « cochon ». Plus précisément encore, c’est parce qu’il est habité par une capacité de haine inouïe que le scientifique fait reposer la salut de la civilisation sur la fraternité et l’amour universel. En effet, la propension destructrice, chez ce personnage, est grande. Après qu’une bombe a blessé sa maîtresse, le scientifique est pris d’une

folie des grandeurs [...] et d’une telle haine que ce fut à ce moment-là, sans aucun doute, qu’il prit sa décision [de construire le cochon] [...]. [C]e qu’il y avait de criminel n’était pas seulement dans la société, mais dans la nature même de l’homme, c’est son âme qu’il fallait châtier. Il gueulait tout cela dans son délire (CA, 148-149).

Marc Mathieu, face à sa totale impuissance, décide donc de punir l’humanité, de « châtier » son âme.

Ainsi, l’utopie qui mène le personnage, l’amour et la fraternité universelle, conduit là même où mène le génie humain : à l’effondrement de la civilisation. L’homme ne connaît

<sup>207</sup> Jacques André, préface de Sigmund Freud, *Le malaise de la culture*, op. cit., p. VII.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>210</sup> William Shakespeare, « Hamlet », Acte II, scène II, op. cit., p. 46.

alors, en effet, « aucune évasion possible (TC, 252) » ni aucune « fuite possible (CA, 65) », sinon celle, momentanée, que prodigue l'orgasme sexuel.

La seule réponse véritable ne peut donc être que la mort, unique perspective envisageable pour se libérer de cette lutte continuelle et inhérente à la condition humaine. Le retour à une pureté d'âme s'avère, de fait, impossible. En effet, « la bombe a explosé depuis longtemps, à Hiroshima, (CA, 312) »; les mythes sont devenus réels : « [T]outes les métaphores de l'humanité finissent pas devenir des réalités. Œdipe, Prométhée, Sisyphe... tout ce qui a commencé comme parabole, mythe, fable, métaphore... se matérialise tôt ou tard (CA, 143) », dit Marc Mathieu; et les camps de concentration, les goulags, les guerres, ne sont pas – ou plus – des métaphores. La seule origine accessible, ultime celle-là, est, en bout de ligne, bel et bien la mort. Finalement, ce que le discours véhicule, à travers le personnage de Marc Mathieu, entre autres, c'est que le fait d'être habité par deux tendances opposées, comme tout un chacun – Marc Mathieu ne dit-il pas en effet « être l'Homme (TC, 311) » –, et celui de se sentir uni au reste de l'humanité par un amour fraternel conduisent nécessairement à une tragédie, car « aimer son prochain comme soi-même » est insoutenable : « [I]l ne [...] restait plus [à Cohn] qu'à s'incliner devant sa propre authenticité, afin que le mythe de l'Homme dont il s'était si longtemps nourri cessât de le torturer par ses exigences impossibles (TC, 199). » Cependant, de toute évidence, le personnage de Marc Mathieu ne parvient pas à désespérer<sup>211</sup>, et toute la mise en récit, ainsi que nous l'avons vu, construit cette impossibilité déchirante de sortir de soi pour se libérer de la souffrance d'être un homme.

---

<sup>211</sup> Comme le dit si justement Gary : « Mathieu, dans *La Tête coupable*, mime l'escroquerie et l'imposture, essaie de les assumer, pour s'arracher l'espoir du cœur, [...] [m]ais il ne parvient pas à désespérer et il continue de lutter. » (Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 70)

## CONCLUSION

Alors mon Dieu, [si vous existez], merci pour la vie, merci pour la beauté, merci pour cette planète merveilleuse et fragile, merci pour votre silence, merci pour la liberté et pour la responsabilité. Et si Vous n'existez pas, il nous reste quand même la vie, la beauté, la planète merveilleuse et fragile, la liberté et la responsabilité<sup>212</sup>.

Dans la lettre que Romain Gary rédige juste avant de se suicider, le 2 décembre 1980, il écrit ces mots : « Je me suis bien amusé. Au revoir et merci<sup>213</sup>. » En Romain Gary ou en Émile Ajar<sup>214</sup>, l'auteur se joue des identités, incarnant jusqu'au bout sa vision de l'homme :

Nous sommes, dit-il, une créature de notre imagination, d'une image culturellement élaborée à laquelle nous essayons de nous conformer, un mythe de dignité, de pudeur, de fraternité, de générosité et d'humanité qui est poésie pure. Il ne saurait y avoir d'approche scientifique de notre nature : l'homme culturel est une création artistique<sup>215</sup>.

En jouant sur son identité, Gary « se crée artistiquement » et revêt également, par le fait même, le rôle qu'il octroie à la littérature, qui est, pour lui, plus réelle que le réel : « La vérité? Quelle vérité? La vérité est peut-être que je n'existe pas. Ce qui existe, ce qui commencera à exister peut-être un jour, [...] ce sont mes livres, quelques romans, une œuvre<sup>216</sup> », répond-t-il à François Bondy lors d'un entretien où celui-ci tente de définir « qui est » Romain Gary.

---

<sup>212</sup> Bernard Émond, *Il y a trop d'images, textes épars 1993-2010*, Montréal : Lux, coll. « Lettres libres », 2011, p. 110.

<sup>213</sup> Dominique Rosse, *op. cit.*, p. 8.

<sup>214</sup> Le pseudonyme d'Émile Ajar est bien connu, mais ceux de Fosco Sinibaldi (*L'Homme à la colombe*, 1958), ou de Shatan Bogat (*Les Têtes de Stéphanie*, 1974) le sont moins. Gary lui-même est un pseudonyme, son nom véritable étant Romain Kacew, nom sous lequel il publia *L'Orage* (dans « Gringoire », 1935), *Une petite femme* (également dans « Gringoire », 1935) et *Le Vin des morts* (1937).

<sup>215</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 48.

Pour l'auteur, rien n'est plus dangereux que la quête de la vérité absolue : « [N]os mythes, tous les nobles mensonges que nous chantons sur nous [...] ont été brisés [...] Les résultats en sont le vandalisme, l'alcoolisme, la mécanisation du sexe [...] autrement dit une régression<sup>217</sup>. » La « réalité démystifiée », voilà ce qui, selon Gary, représente la réelle menace pour l'homme :

La seule chose qui s'interpose entre l'homme et le meurtre, entre la société civilisée et Auschwitz, entre vous et moi et Eichmann, c'est le refus de se soumettre aux réalités élémentaires de l'animal humain, un douloureux processus qui consiste à nous forger des illusions sur nous-même par la culture ou à nous conformer à ces illusions et mythes<sup>218</sup>.

En ce sens, sa tentative de tromper la réalité par le truchement d'un pseudonyme devient ainsi une « supercherie qui couronn[e] une vision de la littérature comme imposture suprême<sup>219</sup> », imposture salvatrice, pourrions-nous ajouter, car allant contre le réel et la recherche du « vrai ».

Il est en effet tout à fait cohérent que Gary déguise son identité puisque « [p]ar cette position excentrée, voire excentrique, il s'oppos[e] à ce que l'on peut considérer comme la marque d'une certaine modernité : l'aveu, la transparence et la catégorisation<sup>220</sup> ». Jouer le « faussaire » et l'« illusionniste » devient finalement, pour l'auteur, le moyen le plus sûr d'approcher une certaine authenticité.

*Approcher* une certaine *authenticité*, tel est assurément la tentative majeure à l'œuvre dans les écrits de Gary, car celui-ci n'est pas dupe de ses propres « mensonges ». Lucide, trop peut-être, l'écrivain souffre de réalité, pour reprendre l'expression de Dominique Rosse<sup>221</sup>. Sur le suicide de Gary, Rosse écrit : « Cette mort de l'écrivain [...] met l'accent sur la continuité [...] qui existe entre ce qu'il vit, l'invention de sa vie jusque dans la mort, et ce

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>219</sup> Dominique Rosse, *op. cit.*, p. 8.

<sup>220</sup> Laurie Laufer, *op. cit.*, p. 95.

<sup>221</sup> Dominique Rosse, *op. cit.*, p. 7.

qu'il écrit, la réalité et la fiction s'enchevêtrant en un tissu dont la trame serrée confine souvent à l'obsession<sup>222</sup>. » Gary croit en effet que le romancier véritable se doit de croire au roman « en tant que valeur en soi, absolue<sup>223</sup> ». Au fond, rien n'est plus vrai que la réalité inventée, pour Gary, et le réel, tributaire de la fiction, ne devient approchable que par l'imaginaire, en quelque sorte.

C'est ainsi que les éléphants et le héros Morel dans *Les racines du ciel*, Lily l'insatiable et Gengis Cohn hantant la psyché d'un ancien nazi dans *La danse de Gengis Cohn*, le « cochon » et Marc Mathieu le martyr de la science dans *Charge d'âme*, Cohn aux multiples personnalités et Meeva au corps originaire dans *La tête coupable*, le python dans *Gros-Câlin*, Salomon Rubinstein surnommé judicieusement le roi du prêt-à-porter<sup>224</sup> dans *L'angoisse du roi Salomon*, pour ne nommer que quelques exemples, sont toutes des figures narratives dont la portée signifiante dépasse les mots qui les construisent. L'imaginaire garyen prend son sens à l'endroit même où le réel ne suffit plus pour nommer. Voilà pourquoi « [l]e genre de poursuite de la vérité totale, du réalisme absolu est un sophisme, et un sophisme dangereux et destructeur par surcroît<sup>225</sup> », soutient Gary. C'est, évidemment, ce qui mène à des systèmes idéologiques totalitaires et aux guerres, mais c'est également le meilleur moyen pour l'homme de se couper d'une part substantielle de la vie :

[D]ans un monde entièrement fait pour l'homme, il se pourrait bien qu'il n'y eût pas non plus place pour l'homme. Tout ce qui restera de nous, ce seront des robots. Nous ne réussirons jamais à faire de nous entièrement notre propre œuvre. Nous sommes condamnées pour toujours à dépendre d'un mystère que ni la logique ni l'imagination ne saurait pénétrer<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>223</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle recherche d'un personnage et d'un roman*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 45.

<sup>224</sup> Gary parle du rôle du rire de cette façon : « Le comique est un rappel à l'humilité. Le "je" perd toujours son pantalon en public », rappelant par-là le surnom donné au personnage de Salomon. (Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 13)

<sup>225</sup> Romain Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 166.

La fiction, pour Gary, n'est pas porteuse d'une « révélation » en elle-même, mais elle est certes plus authentique, moins trompeuse que la raison.

Près de nous et à notre époque, le cinéaste québécois Bernard Émond invite aux mêmes réflexions :

Je crois, affirme Émond, que les athées, autant que les croyants qui se croient en possession d'une vérité révélée dont ils auraient la clé, je crois que ces gens-là rapetissent le monde. Je sens que le monde est beaucoup plus vaste et plus mystérieux que tout ce que les hommes pourraient imaginer. Je pense que rien ne peut épuiser le mystère du monde, pas plus notre raison que nos croyances<sup>227</sup>.

Le discours garyen, par les questionnements et les réflexions qu'il soulève, se transpose donc aisément à notre époque. Dans une société envahie par une culture de masse qui nous ramène sans cesse à nous-mêmes et nous conforte dans ce que nous croyons être<sup>228</sup>, le rôle de l'art tel que le définit Gary a encore toute sa place : « L'art devient un attentat contre notre tranquillité : il remet tout en question, et procure un bonheur qui n'est pas de ce monde, il est fait de ce qui n'est pas là, il trouble profondément l'état des choses<sup>229</sup>. » Et Émond va dans le même sens lorsqu'il affirme que « [c]onnaître et pratiquer un art, c'est avant tout sortir de soi pour aller à la rencontre de ce qui est autre<sup>230</sup>. » L'art rappelle à quel point la grandeur de la vie dépasse notre personne individuelle. Il invite à la contemplation de la beauté du monde, non pas celle faite d'une béate ignorance, mais au contraire, celle, lucide, de la complexité de la vie, vie dans laquelle le « je » individuel, pour reprendre les termes de Gary, n'a que peu, sinon rien à voir. « Si, soutient Émond, nous ne reconnaissons pas l'existence de quelque chose qui est plus grand que nous, de plus grand que notre égoïsme ou nos intérêts, que ce soit Dieu ou des valeurs comme la justice ou la solidarité, nous sommes perdus<sup>231</sup>. » *Charge d'âme* propose la même idée : c'est la prétention des personnages qui les amène à croire qu'ils peuvent contrôler – et révéler du même coup – la vie de l'âme après la mort. Et c'est

<sup>227</sup> Bernard Émond, *op. cit.*, p. 112.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>229</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle recherche d'un personnage et d'un roman*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>230</sup> Bernard Émond, *op. cit.*, p. 86.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 42.

cette présomption qui les perd. La fraternité, qui est justement le fait d'aller *vers* l'autre, est le seul espoir de salut possible, dans le roman. L'une des fonctions de l'art, pour Gary, consiste alors à mettre le « je » de côté pour aller *vers* le monde. Et pour aider l'art dans cette tâche, l'humour est le meilleur des assistants : « La source même du rire populaire et de tout comique, c'est cette pointe d'épingle qui crève le ballon du "je", gonflé d'importance<sup>232</sup> », affirme Gary. Avec son art, qui est celui des mots, et son ironie acérée, l'écrivain parvient résolument, dans ses romans, à ébranler des vérités.

Parlant de la recherche de la vérité, caractéristique du monde contemporain, Gary affirme que

[de nos jours] la vérité doit tout diriger [...]. [E]lle se fait soit Forme sans contenu, Liberté, Démocratie, Justice, Occident, Monde Libre, Mission spirituelle, ou bien Immobilité pétrifiée, statue et monument à l'abri de toute retouche, [...] séparée de son peuple, à l'abri de toutes les épreuves fécondes, du changement, du renouveau, elle se met à pourrir, ceux qui en tirent leur "compréhension" et leur puissance pourrissent avec Elle, son éthique se durcit, se fait meurtrière, et dans une tentative ultime d'autopréservation et de défense, devient rigidité implacable; [...] son Cérémonial se fait d'autant plus rigoureux que, déjà les premières lueurs du doute se glissent dans les couloirs tortueux de l'Escurial et nous menacent de l'angoisse d'une liberté sans attache qui nous abandonnerait à la dérive, à la nécessité de chercher, d'errer, de poursuivre, d'aborder de nouvelles péripéties et de nouvelles identités dans le changement des sociétés et des civilisations. Nous essayons de faire durer la précieuse certitude : elle n'est pas seulement pour nous ce que nous savons de l'univers, elle est surtout tout ce que nous ne savons pas de lui. Elle nous rassure en nous fermant les yeux<sup>233</sup>.

Littéralement, croire en ses certitudes et y tenir tue. Bernard Émond, pour sa part, souligne que si le silence de Dieu devant les meurtres d'innocents, devant les famines et les camps de concentration est terrible, il est en même temps la condition de la liberté – car il enraye toute possibilité de vérité – et celle de la responsabilité humaine. Rappelons-nous cette scène, dans *Charge d'âme*, où le Président des États-Unis, en discussion avec les Russes qui apparaissent sur des téléviseurs, regarde un septième écran, vide celui-là (CA, 219), en espérant y voir Dieu apparaître pour lui indiquer la marche à suivre (CA, 273). C'est bien de l'absence de

<sup>232</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 12.

<sup>233</sup> *Ibid.*, *Pour Sganarelle recherche d'un personnage et d'un roman*, op. cit., p. 343.

Dieu, qu'il est question, et de son *silence*. Marc Mathieu, dans *La tête coupable*, crie sa colère à l'Océan – « père et gardien de l'espèce (CA, 57) », mais, évidemment, la réponse est le silence (TC, 26). Le narrateur affirme d'ailleurs que même le Christ « avait fini par comprendre que le seul Christ mérité par le siècle était celui de l'abstention (TC, 170). » Face au vide laissé par un Dieu qui s'est retiré du monde, les hommes sont libres, mais portent du même coup toute la responsabilité de leurs actes, montrent le discours de ces deux romans. Et quand Gary parle de la peur des hommes face à une « liberté sans attache qui nous abandonnerait à la dérive, à la nécessité de chercher, d'errer, de poursuivre » il parle de cette liberté inhérente à la condition humaine et de la responsabilité qui lui est rattachée : celle de continuer à avancer, alors qu'il n'y a nulle part où aller; celle de continuer à chercher, alors qu'il n'existe peut-être aucune réponse. Là aussi<sup>234</sup>, le tragique de l'homme est à son comble.

En effet, tout comme Émond, qui affirme que malgré la destruction actuelle, à ses yeux presque inévitable, de la société humaine, l'homme doit continuer à lutter et à s'indigner, Gary soutient que

De Gaulle, c'était pour moi la faiblesse qui dit "non" à la force, c'était l'homme tout seul dans sa faiblesse absolue, à Londres, disant "non" aux plus grandes puissances du monde, "non" à l'écrasement, "non" à la capitulation. C'était pour moi la situation même de l'homme, la condition même de l'homme, et ce refus de capituler, c'est à peu près la seule dignité à laquelle nous pouvons prétendre<sup>235</sup>.

Devant une bataille qui apparaît perdue d'avance, l'homme a le devoir – la responsabilité – de ne pas abdiquer, tâche d'autant plus ardue que la difficulté de croire, ainsi que l'affirme Émond, réside justement dans le silence de Dieu<sup>236</sup>. L'idéalisme de Gary transparaît de toute évidence dans son œuvre. Et avec lui, une grande déchirure, celle qu'il met dans la bouche de Marc Mathieu : « Le seul vrai désespoir est l'impossibilité de désespérer (TC, 43). » Avec cette charge qui pèse sur l'homme, quoi faire d'autre, sinon danser, comme Gengis Cohn,

---

<sup>234</sup> Nous avons souligné, dans les sections *La caricature comme image d'autodestruction*, *Un temps nouveau : entre espoir et désespoir*, *La part du corps, la part de l'âme* et *Le sentiment océanique : fraternité et pulsion de mort*, notamment, de quelles façons Gary, dans *Charge d'âme*, mettait en relief le tragique de la condition humaine.

<sup>235</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>236</sup> Bernard Émond, *op. cit.*, p. 25.

pour « accéder à la légèreté et [...] supporter des poids écrasants<sup>237</sup> »? Gary, lui, ne dansait peut-être pas, mais, sans cesse, comme Marc Mathieu alias Cohn<sup>238</sup>, il se créait autre.

---

<sup>237</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 67.

<sup>238</sup> Dans la partie intitulée *La caricature comme image d'autodestruction*, nous avons de fait souligné les multiples identités empruntées par Marc Mathieu alias Cohn.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Gary, Romain, *Charge d'âme*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1977, 328 p.

———, *La tête coupable*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1980 [1968], 375 p.

### Essais de Romain Gary

Gary, Romain, *Pour Sganarelle recherche d'un personnage et d'un roman*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1965, 476 p.

———, *La nuit sera calme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1974, 361 p.

———, *L'affaire homme*, Jean-François Hangouët et Paul Audi (comp.), Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1979], 356 p.

### Études sur Romain Gary

Amsellem, Guy, *Romain Gary : les métamorphoses de l'identité*, Paris : Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2008, 283 p.

Amzallag, Marc, « Altruisme et solitude dans l'oeuvre romanesque de Romain Gary (1945-1960) », mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University, 1971, 112 f, en ligne, <<http://proquest.umi.com/pqdweb?index=0&did=767213091&SrchMode=2&sid=1&Fmt=6&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1287107755&clientId=13816>>, consulté le 13 octobre 2010.

Anissimov, Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Paris : Denoël, 2004, 745 p.

Kauffmann, Judith, « La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », *Études littéraires*, vol. 17, no 1, 1984, p. 71-94, en ligne, <<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1984/v17/n1/500634ar.html?vue=resume>>, consulté le 9 septembre 2011.

Laufer, Laurie, « Psychanalyse hors case : un exercice politique », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, no 81, 2010, p. 95-110, en ligne, <[www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2010-1-page-95.htm](http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2010-1-page-95.htm)>, consulté le 13 octobre 2010.

Martin, Jean-Pierre et Paul Audi, « Gary, entre appartenance et identité », *Littératures*, no 56, 2007, p. 109-128.

Obergöker, Timo, *Écritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2004, 398 p.

Pépin, Jean-François, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris : L'Harmattan, 2001, 322 p.

———, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris : L'Harmattan, coll. « Le corps en questions », 2003, 231 p.

Rosse, Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Paris : A.-G. Nizet, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, 196 p.

Sungolowsky, Joseph, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary : de l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Études littéraires*, vol. 26, no 1, 1993, p. 111-127, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/501035ar>>, consulté le 13 octobre 2010.

### Psychanalyse et pulsion de mort

Aulagnier, Piera, « Quelqu'un a tué quelque chose? », *Topique*, no 35-36, 1985, p. 275-279.

Clément, Catherine, « Freud, la faute et la culpabilité », *Le Magazine Littéraire*, no 367 (printemps), 2007, en ligne, <<http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=1704>>, consulté le 10 octobre 2010.

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, trad. Serge Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1965, 240 p.

———, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, trad. Yves Le May et Serge Jankélévitch, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1966, 148 p.

———, *L'interprétation des rêves*, Nouv. éd. augm. et rev., trad. Ignace Meyerson, Paris : Presses universitaires de France, 1967, 573 p.

———, *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.B. Pontalis, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1968, 187 p.

———, *Sur le rêve*, trad. Cornélius Heim, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, 146 p.

———, « Le problèmes économique du masochisme (1924) », *Sigmund Freud œuvres complètes*, t. XVII 1923-1925, trad. Janine Altounian et al., sous la dir. de André Bourguignon et Pierre Cotet, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 11-23.

———, *L'avenir d'une illusion*, trad. Anne Balseinte et al., Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadridge », 1995, 68 p.

———, « Pourquoi la guerre? », *Sigmund Freud œuvres complètes*, t. XIX 1931-1936, trad. Janine Altounian et al., sous la dir. de André Bourguignon et Pierre Cotet, Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 61-81.

———, « Le moi et le ça (1923) », *Sigmund Freud Essais de psychanalyse*, trad. Janine Altounian, sous la direction de André Bourguignon, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 243-304.

———, « Au-delà du principe de plaisir (1920) », *Sigmund Freud Essais de psychanalyse*, trad. Janine Altounian, sous la direction de André Bourguignon, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 47-127.

———, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort (1915) », *Essais de psychanalyse*, trad. Janine Altounian, sous la direction de André Bourguignon, Paris : Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 11-45.

Hassoun, Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris : Aubier, coll. « Psychanalyse », 1995, 129 p.

Lippi, Silvia, « L'“acte” psychosomatique », *La clinique lacanienne*, no. 13, 2008, p. 59-75, en ligne, <[www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2008-1-page-59.htm](http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2008-1-page-59.htm)>, consulté le 17 novembre 2010.

Patuel-Puig, Ferran, « Entre l'objet perdu et le deuil : la nostalgie », *Topique*, no 35-36, 1985, p. 145-155.

Poissonnier, Dominique, *La pulsion de mort de Freud à Lacan*, Toulouse : Érès, coll. « Point hors ligne », 1998, 250 p.

Porte, Michèle, *De la cruauté collective et individuelle : singularités de l'élaboration freudienne*, Paris : L'Harmattan, 2002, 252 p.

Spielrein, Sabina, « La destruction comme cause du devenir (Extraits) », *Revue française de psychanalyse*, vol. 66, no 4, 2002, p. 1295-1317, en ligne, <[http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=RFP&ID\\_NUMPUBLIE=RFP\\_664&ID\\_ARTICLE=RFP\\_664\\_1295](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RFP&ID_NUMPUBLIE=RFP_664&ID_ARTICLE=RFP_664_1295)>, consulté le 25 octobre 2010.

Vézina, Vital, « Et si ce n'était qu'un rêve. Rêve, trauma et création », *Filigrane*, vol. 16, no 2, 2007, p. 40-53, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/016920ar>>, consulté le 13 octobre 2010.

### Science et modernité

Atlan, Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1979, 285 p.

———, *La science est-elle inhumaine? : Essai sur la libre nécessité*, Paris : Bayard, coll. « Temps d'une question », 2002, 85 p.

Latouche, Serge, « La société moderne face au défi technologique : la mégamachine et le destin », *Études internationales*, vol. 29, no 3, 1998, p. 669-681, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/703923ar>>, consulté le 11 octobre 2010.

### Littérature post-apocalyptique

Heffernan, Teresa, *Post-apocalyptic culture modernism, postmodernism, and the twentieth-century novel*, Toronto : University of Toronto Press, 2008, 208 p.

### Théories littéraires

Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, tome III, Paris : Seuil, 2002.

Braester, Marlana, « Ce qui ne se laisse énoncer : Des jeux de langages ironiques », *Semiotica*, vol. 107, no 3-4, 1995, p. 293-306.

Genette, Gérard, *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, 558 p.

———, *Discours du récit et nouveau discours du récit*, Paris : Points, 2007, 435 p.

Maingueneau, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris : Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1976, 191 p.

———, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas, 1986, 158 p.

Samoyault, Tiphaine, et Henri Mitterand, *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Paris : F. Nathan, 2001, 127 p.

### Autres ouvrages :

Banesh Hoffmann, *Albert Einstein créateur et rebelle*, Paris : Gallimard, coll. « Points Sciences », 1975, 299 p.

Émond, Bernard, *Il y a trop d'images*, Montréal : Lux, coll. « Lettres libres », 2011, 121 p.

Commelin, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris : Pocket, 1994, 516 p.

*La Bible, L'Ancien et le Nouveau Testament*, traduction œcuménique de la Bible, Paris : Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1988.

Neher, André, *Prophètes et prophéties : l'essence du prophétisme*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004, 396 p.

Pilote, Carole, *Le moyen Âge et la Renaissance*, Laval : Études Vivantes, coll. « Langue et littérature au collégial », 2000, 72 p.

Pirot, Louis (dir. publ.), continué par André Robert (dir. publ.), *Supplément au dictionnaire de la Bible*, Paris : Letouzey & Ané, 1949.

Villon, François, « L'épithaphe de Villon en forme de ballade », *Villon œuvres poétiques*, Paris : garnier-Flammarion, 1965, p. 165

Shakespeare, William, « Hamlet », trad. F.-V. Hugo, *Shakespeare Hamlet, Othello, Macbeth*, Paris : Le livre de poche, 1984, P. 2-152