

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
du Département de Langue et de Littérature Françaises
de l'Université Aristote de Thessalonique

Numéro 17

Thessalonique, juin 2016

ROMAN GARY ET SON ÉPOQUE

Actes de la Journée d'étude,
Thessalonique, 4 décembre 2014

Xavier Jaillard

Christophe Le Rigoleur

Eugenia Grammatikopoulou

Lito Kamaras

Katerina Lemousia

Maria Litsardaki

Maria Makropoulou

Giannis Pangalos

Catherine Vélonis-Zounis

Katia Al-Saayah

Danai Ioakeimidi

Dorothea Kakava

Elefteria Pantelidi



ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER-TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN: 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: +30-2310.997494 & 997507, Fax : +30-2310.997489

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: makrop@frl.auth.gr, egrammat@frl.auth.gr

Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres

Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél : +30-2310.997494 & 997507, Télécopieur : +30-2310.997489

Courriel : egrammat@frl.auth.gr, Site: <http://esg.frl.auth.gr>



Συντακτική επιτροπή / Comité de redaction : Maria Litsardaki, Chryssi Karatsinidou, Gratsiella-Foteini Kastellanou

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique : Chryssa Moisdou

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο: Καθηγήτρια Μαρία Μακροπούλου

Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ

Γραφείο 03 Π.Κ. Φιλοσοφικής Σχολής –

4124 Θεσσαλονίκη

Responsable de l'édition devant la loi : Professeure Maria Makropoulou

Département de Langue et Littérature Françaises

Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la Faculté des Lettres

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

TABLE DES MATIÈRES

CONFÉRENCIERS D'HONNEUR

JAILLARD XAVIER

(Auteur, comédien & metteur en scène – Lauréat du Prix Molière 2008)

« Romain Gary : écriture théâtrale et romanesque »11

LE RIGOLEUR CHRISTOPHE

(Consul Général de France en Grèce – Directeur de l'Institut Français de Thessalonique)

« Romain Gary: un homme au service de sa partie »21

INTERVENTIONS

ΑΛ-ΣΑΑΓΙΑΧ ΚΑΤΙΑ, ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΗ ΔΑΝΑΗ, ΚΑΚΑΒΑ ΔΩΡΟΘΕΑ, ΠΑΝΤΕΛΙΔΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

(Université Aristote de Thessalonique – étudiantes de premier cycle)

« Romain Gary: βίος και πολιτεία »25

ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ

(Université Aristote de Thessalonique)

« Η ιστορία του βραβείου Goncourt και το τέχνασμα της διπλής διάκρισης του Romain Gary »35

ΠΑΓΚΑΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ

(Université Aristote de Thessalonique)

« Το τέλος του ουμανισμού; Η Ευρωπαϊκή Θητεία και το Bildungsroman »41

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑ

(Université Aristote de Thessalonique)

« Romain Gary : η γραφή ως νόμιμη άμυνα »49

VÉLONIS-ZOUNIS CATHERINE

(Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes)

« Écologie et polyphonie dans *Les Racines du ciel* de Romain Gary »57

ΛΙΤΣΑΡΔΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

(Université Aristote de Thessalonique)

« *Clair de Femme* ή “η άγρια πάλη για την ανθρώπινη αξιοπρέπεια” »63

ΛΕΜΟΥΣΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

(Université Aristote de Thessalonique)

« *Le Grec* : μια μυθοπλαστική κατάδυση στην Ελλάδα των Συνταγματαρχών »67

KAMARAS LITO

(Université Paris IV – Sorbonne)

« *La vie devant soi* ou *La vie à rebours* »75

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

Μετά τη συνταξιοδότηση του κυρίου Γ. Φρέρη, διευθυντή του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Γαλλικού Τμήματος και διευθυντή του περιοδικού επί σειρά ετών, η ετήσια ηλεκτρονική περιοδική έκδοση *ΔΙΑ-KEIMENA* συνεχίζει να εκδίδεται, με καινούργια διεύθυνση και νέα επιστημονική επιτροπή, η οποία θα ανακοινωθεί στο επόμενο τεύχος.

Μένοντας πιστό στους στόχους που είχε θέσει η προηγούμενη διεύθυνση, το περιοδικό φιλοξενεί στο 17^ο τεύχος τις εργασίες της ημερίδας-αφιέρωμα στον Romain Gary, με αφορμή το επετειακό έτος για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του συγγραφέα (1914 – 1980).

Την ημερίδα συνδιοργάνωσαν ο Τομέας Λογοτεχνίας και το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ., με επιστημονική-οργανωτική επιτροπή αποτελούμενη από την Καθηγήτρια Μαρία Μακροπούλου, Διευθύντρια του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας, και την Επίκουρη καθηγήτρια Ευγενία Γραμματικοπούλου. Τη γραμματειακή και ηλεκτρονική υποστήριξη, καθώς και μέρος της έρευνας για το αρχαιακό υλικό, ανέλαβε ομάδα προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητριών και φοιτητών του Τμήματος.

Η ημερίδα πραγματοποιήθηκε την Τρίτη 2 Δεκεμβρίου 2014 στο Αμφιθέατρο της Κεντρικής Βιβλιοθήκης του Α.Π.Θ., με τη συμμετοχή ομιλητών διαφόρων ειδικοτήτων, καλλιτεχνών και του Γενικού Προξένου της Γαλλίας στη Θεσσαλονίκη. Η εκδήλωση έκλεισε με την προβολή της ταινίας *Promise at Dawn* (1970), σε σκηνοθεσία Jules Dassin, διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Romain Gary (πληροφορίες για την ημερίδα, τον συγγραφέα και το έργο του, μπορείτε να βρείτε στον τρίγωνο ιστότοπο: <http://echo.frl.auth.gr/romaingary>).

Θα θέλαμε, επίσης, να πληροφορήσουμε τους αναγνώστες μας ότι το παρόν τεύχος, κατ' εξαίρεση, κυκλοφορεί χωρίς επιστημονική επιτροπή, δεδομένου ότι φιλοξενεί αποκλειστικά και εξ ολοκλήρου τα πρακτικά της ημερίδας, συμπεριλαμβανομένης και της ομιλίας των φοιτητριών, των οποίων η συνδρομή στην όλη εκδήλωση ήταν ιδιαίτερως σημαντική.

Ευχαριστούμε ακόμη όλα τα μέλη του Τομέα Λογοτεχνίας που συνέβαλαν στην οργάνωση και την πραγματοποίηση αυτής της ημερίδας, καθώς και τα μέλη της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού *ΔΙΑ-KEIMENA* Μαρία Λιτσαρδάκη, Χρυσή Καρατσινίδου και Γκρατσιέλλα Καστελλάνου, που επιμελήθηκαν την έκδοση των πρακτικών. Ομοίως, ευχαριστούμε όλους τους ομιλητές και ερευνητές, Έλληνες και ξένους, που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στην επετειακή αυτή εκδήλωση.

Τέλος, την ευγνωμοσύνη μας εκφράζουμε στην Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας για την οικονομική στήριξη της εκδήλωσης.

ΜΑΡΙΑ ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΥ
Καθηγήτρια Τομέα Λογοτεχνίας
Διευθύντρια του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας & Φιλολογίας Α.Π.Θ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Ο Romain Gary (1914-1980) και η εποχή του
Ημερίδα στη μνήμη του συγγραφέα
με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννησή του*

*Je me suis bien amusé. Au revoir et merci.
Romain Gary, Vie et mort d'Emile Ajar*

Το 2014 συμπληρώθηκαν εκατό χρόνια από τη γέννηση του ρώσο-εβραϊκής καταγωγής, πολιτογραφημένου Γάλλου από το 1935, Romain Gary (Émile Ajar), κατά κόσμον Roman Kacew (Βίλνιους, 8 Μαΐου 1914 – Παρίσι, 2 Δεκεμβρίου 1980). Πρόκειται για μία ιδιαίζουσα περίπτωση στη γαλλική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, που δεν αγαπήθηκε και καθιερώθηκε μόνο χάρη στα δεκάδες μυθιστορήματα, τις θεατρικές/κινηματογραφικές διασκευές των πεζών του, τα σενάρια του για τον κινηματογράφο· διακρίθηκε επίσης για την αντιστασιακή του δράση, την ανδρεία και τη μαχητικότητά του, την καριέρα του ως διπλωμάτη. Πολυμήχανος και παιγνιώδης από τη φύση του, αρεσκόταν να εξαπατά το κοινό και τους κριτικούς με τα αενάως εναλλασσόμενα καλλιτεχνικά ψευδώνυμα και τις διαδοχικές επινοημένες του λογοτεχνικές περσόνας, και μάλιστα μνημονεύεται μέχρι σήμερα για τη μοναδική στα χρονικά (καθότι παράτυπη και συνεπώς σκανδαλώδη) διπλή βράβευσή του με το βραβείο Goncourt.

Το πλούσιο συγγραφικό του έργο καλύπτει ένα ευρύτατο φάσμα λογοτεχνικών ειδών και τόνων, από το δραματικό έως το σκωπτικό, την αυτοβιογραφία και την «αυτομυθοπλασία» έως το γκροτέσκο και τη νεανική λογοτεχνία. Παράλληλα, εμπλέκει αριστοτεχνικά την πρόσφατη ιστορία (πολέμους, φασισμό, αντίσταση, εκτοπισμούς, στρατόπεδα συγκέντρωσης) με τα μείζονα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της μεταπολεμικής Ευρώπης αλλά και της Αμερικής (αποαποικιοποίηση, μετανάστευση, φυλετικές διακρίσεις, ανεξιθρησκία, πολυπολιτισμικότητα, οικολογία), οικοδομώντας μέσω της γραφής ένα σύμπαν προσωπικής αναμέτρησης με τη –συχνά ανίκητη– ανθρώπινη μικρόνοια και μικροψυχία, χάριν της αξιοπρέπειας και της ανθρωπιάς.

Στις 2 Δεκεμβρίου του 1980, σε ηλικία 66 ετών, ο Romain Gary επέλεξε να βάλει τέλος στη ζωή του. Ανήμερα της τραγικής αυτής απώλειας, 34 χρόνια αργότερα, ο Τομέας Λογοτεχνίας και το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας θέλησαν να αποτίσουν έναν ελάχιστο φόρο τιμής στο έργο και το πρόσωπο του Romain

Gary, όπως πολλοί ακαδημαϊκοί και εκδοτικοί φορείς που τίμησαν ομοίως και γιόρτασαν τα εκατόχρονα του συγγραφέα, με σημαντικές εκδόσεις από τα κατάλοιπά του, συλλογικούς τόμους και αφιερωματικού χαρακτήρα δράσεις.

Κύριος στόχος της δικής μας ημερίδας ήταν, μέσα από την αναδρομή στον ταραχώδη βίο και το πολυσχιδές έργο του συγγραφέα, και, το σημαντικότερο, μέσα από την ενεργό συμμετοχή των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητριών και φοιτητών του Τμήματος στην προετοιμασία και την πραγματοποίηση της διοργάνωσης, να αναδειχθεί η ιδιαίτερη θέση που κατάφερε να κερδίσει στο λογοτεχνικό παλίμψηστο του περασμένου αιώνα ένας συγγραφέας-μέτοικος που –εκτός από πολύγραφος και χαρισματικός– ενσάρκωσε και υπηρέτησε με συνέπεια τα ιδεώδη της γαλλικής δημοκρατίας και του πολιτισμού, εντός των οποίων ανατράφηκε και δημιούργησε.

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ
Επίκουρη καθηγήτρια Τομέα Λογοτεχνίας
Συνδιοργανώτρια της ημερίδας
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας & Φιλολογίας Α.Π.Θ.

ROMAIN GARY : ÉCRITURE THÉÂTRALE ET ROMANESQUE

Je vais vous dire ce que disait en France Sir Winston Churchill : « Prenez garde, je vais parler français ! »

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Comment voulez-vous que je parle de Romain Gary à la fin d'une journée où tant de spécialistes en ont parlé avant moi, et avec tant de talent ?... Et en grec, de plus ! Alors excusez-moi de vous en dire quelques mots en français – j'ai presque honte.

Vous avez tous de cet auteur majeur une connaissance bien plus approfondie que la mienne. Car après tout, je ne suis pas un universitaire capable d'écrire une thèse sur Romain Gary. J'aime lire, comme nous tous ici ; je suis un amateur de littérature, sans plus. Sans plus, enfin... je suis un professionnel du théâtre. Et ma passion pour l'écriture se focalise sur ce domaine – sur la scène.

Alors voilà ce qui m'est arrivé. J'écrivais tranquillement mes pièces de théâtre, dans mon coin. C'étaient mes sujets à moi, et comme le chantait Georges Brassens,

Sur mon brin de laurier je dormais comme un loir

Exceptionnellement, il m'arrivait, après avoir eu un coup de cœur pour un roman ou une nouvelle, il m'arrivait de me dire : « Tiens, on pourrait l'adapter et en faire une pièce de théâtre ». Vous croyez peut-être qu'on a cette impression parce que le livre en question est plein de dialogues, qu'il n'a pas de longues descriptions, qu'il ne se perd pas dans de longues réflexions psychologiques ou d'ennuyeuses théories philosophiques, impossibles à mettre dans la bouche d'un comédien ? Vous pensez peut-être que les romans qu'on adapte portent déjà dans leur écriture une verve théâtrale avec unité de temps, de lieu et d'action... avec peu de personnages surtout (oui, parce que de nos jours, dès qu'il faut engager plus de trois comédiens et fabriquer deux décors, le producteur et le directeur du théâtre vous disent : « Oh là là, c'est un budget très lourd ! » – ne croyez pas que je pense à vous particulièrement, c'est comme ça en France aussi) ? Eh bien je vais sans doute vous étonner, mais en réalité, on n'a pas besoin, pour faire du théâtre ou du cinéma, de partir d'un roman d'action, plein de dialogues et de « coups de théâtre », justement. Il y a à cela une raison fondamentale, à laquelle je crois absolument : l'écriture romanesque n'a rien à voir avec l'écriture théâtrale, qui elle-même n'a rien à voir avec l'écriture cinématographique.

Bien sûr, tous ces genres artistiques utilisent un stylo et du papier – enfin, aujourd'hui, deux doigts et un clavier d'ordinateur –, mais la comparaison s'arrête là. Si mon idée de cloisonnement

entre les genres littéraires vous laissez sceptiques, c'est qu'il y a, évidemment, des artistes, des gens de lettres, qui ont plusieurs talents à la fois ; et les grands génies que nous étudions dans nos collèges et nos universités sont nombreux à avoir maîtrisé simultanément plusieurs formes de création : Victor Hugo, romancier, auteur dramatique, poète, philosophe, orateur politique et social... Alfred de Vigny, Musset... et, au XXe siècle, voyez Jean-Paul Sartre et Albert Camus, voyez de nos jours Jean-Claude Carrière et Yasmina Reza...

Et ce n'est vrai qu'en France : Schiller et Goethe en Allemagne, Ibsen en Norvège, Oscar Wilde en Angleterre, Arthur Miller et Tennessee Williams aux États-Unis, Gogol et Tchekhov en Russie...

Bon, d'accord, ceux-là savaient tout faire. Mais je le répète : c'étaient des génies, c'est-à-dire des exceptions. Leurs talents multiples n'impliquent pas que les genres de littérature différents soient pour autant complémentaires.

Tout ce long préambule, c'est pour me justifier de dire du bien de moi-même. Oui, parce que, Mesdames et Messieurs, si je suis parmi vous ce soir, c'est que j'ai adapté au théâtre *La Vie devant soi* d'après le roman de Romain Gary, son deuxième prix Goncourt écrit sous un faux nom, et dont il a été longuement parlé cet après-midi.

Lorsque j'ai lu ce roman, je n'y ai pas trouvé d'éléments de théâtre à proprement parler. Bien au contraire. Rien ne s'y prête dans cette écriture torturée, cette langue française malmenée par un petit Arabe qui parle le dialecte des trottoirs. Et encore moins chez madame Rosa, vieille prostituée d'origine juive polonaise, sans instruction ni culture – et son langage à elle, c'est celui de la rue, celui des putains de Paris en 1975. Et puis il y a une quantité de personnages, tous aussi incongrus dans leur façon de parler : les frères Zaoum, déménageurs africains ; madame Lola qui est un monsieur, et qui gagne sa vie dans les milieux *underground* de la capitale...

En outre, ce roman se passe non seulement chez madame Rosa, mais aussi dans son escalier, dans les rues, dans un studio de doublage de cinéma, sur les routes de Normandie... – et surtout dans la tête de madame Rosa, trente ans plus tôt, dans Paris sous l'Occupation allemande, et peut-être à Varsovie, et sans doute à Auschwitz.

Comment mettre tout cela sur une scène, comment faire pour que cela tienne en une heure et demie ?

J'ai vite abandonné mon idée d'adaptation, qui me semblait irréalisable. J'ai continué à lire mon Romain Gary, et je n'y ai plus pensé.

C'est alors que j'ai rencontré Gabriel Garran.

Gabriel Garran est un célèbre metteur en scène et réalisateur français, qui travaille surtout dans le théâtre dit « théâtre public », dans les salles subventionnées – par opposition aux théâtres « privés » qui, eux, sont financés principalement par les recettes. Par conséquent – et je pense qu'il en est de même dans tous les pays d'économie libérale –, les programmes choisis par le secteur privé sont d'abord les comédies faciles destinées au plus grand public, alors qu'un sujet difficile, de haute portée culturelle, on le présentera plutôt dans un théâtre public.

Attention : je ne porte pas ici un jugement de valeur sur le théâtre d'art et d'essai, de recherche, voire d'avant-garde, pour l'opposer au théâtre libéral – donc facile et soumis aux impératifs commerciaux. D'abord il se trouve des théâtres privés qui ont le courage de présenter des œuvres majeures et difficiles, tout comme on trouve des théâtres publics, payés par la ville, la région ou l'État, qui choisissent des pièces connues, jouées par des comédiens qu'on a vus à la télévision (ça, c'est pour faire plaisir aux vieillards de la commune qui, s'étant bien amusés, vont réélire Monsieur le Maire).

Toujours est-il que mon ami Gabriel Garran, lui, a monté un spectacle vraiment culturel, dont le sujet porte sur les rapports difficiles qu'entretenaient Romain Gary et l'immense Louis Jouvet. Ce spectacle est une lecture de leur correspondance, assez fournie, qu'ils s'échangèrent entre 1945 et 1951. Figurez-vous que Romain Gary, déjà célèbre depuis la sortie de son livre *Éducation Européenne* en 1945, avait écrit, peu après, un court roman – ou, si l'on préfère, une longue nouvelle: *Tulipe*. Tulipe était le nom de son héros, un rescapé des camps de concentration installé dans un taudis de Harlem et qui, par une fausse grève de la faim, tente d'évangéliser son entourage – et, si possible, toute la planète – en prêchant pêle-mêle des idées de révolution morale, politique, institutionnelle, économique, médiatique... tout y passe ! Et voilà que l'idée vient à l'auteur d'en faire une pièce de théâtre, pour diffuser ces fameuses idées dans le public de façon plus directe, pense-t-il. Il écrit un premier acte qu'il envoie à Jouvet, lequel en demande plus, évidemment. Mais la suite ne convainc pas plus le célèbre metteur en scène. Et Jouvet demande à Gary, par touches successives et prudentes, de rendre son écriture plus théâtrale, plus scénique, moins idéologique, moins discursive, plus conversationnelle... Pendant cinq ans, Jouvet dira « oui mais » et « peut-être » et « il faut voir », pour finir par ne rien monter du tout.

Pourtant, le texte, c'est bien du Romain Gary – et du meilleur –, puisé dans les tripes de la shoah et dans celles du racisme américain. Alors, qu'est-ce qui n'a pas marché ?

Ce qui n'a pas marché, à mon avis, c'est que Romain Gary, qui possède au plus haut degré la fibre romanesque, ne maîtrise pas l'écriture théâtrale. Il faut pour cela aimer les planches du théâtre, le noir de la salle, la vibration muette ou bruyante du spectateur, les effets de la réplique, ceux de la lumière des projecteurs, ceux de la musique de scène – bref, vivre au quotidien la passion et la sensibilité physique, charnelle du spectacle vivant. Or Gary ne savait pas ce monde-là. Il connaissait celui de la vie réelle où il puisait son inspiration, il connaissait la société des hommes – militaires, politiques, diplomates ; il connaissait surtout la solitude de l'écrivain devant sa page blanche, cette page qu'on dit angoissante, mais – je peux vous le certifier – qui n'est pas plus inquiétante que celle qu'on vient de noircir, et dont on se demande, après mille ratures, s'il ne faut pas la mettre au panier. Gary savait tout cela, mais il n'entendait pas avec l'oreille de celui qui écoute dans une salle obscure, en regardant un décor qui n'est qu'une représentation symbolique et souvent mystérieuse de la vie.

Cela, c'est mon métier à moi. Alors après avoir lu *Tulipe* dans ses deux versions, j'ai repris mon projet d'adapter *La Vie devant soi*.

Je vous avais prévenus : j'ai dit du mal de Gary pour dire du bien de moi ! Et maintenant que j'ai fait, tout seul, mon propre panégyrique (oui, parce que s'il fallait compter sur les autres, n'est-ce pas... ? On n'est jamais si bien servi que par soi-même), maintenant je peux vous parler de cette aventure que fut *La Vie devant soi* sur les planches.

Sachez d'abord que je ne suis pas un adaptateur, ni par vocation, ni par profession. J'écris mes propres pièces, je vous l'ai dit, et s'il m'est arrivé d'adapter quelqu'un d'autre, ce fut chaque fois la conséquence d'un coup de foudre. À part Romain Gary, j'ai adapté *La Traversée de Paris* de Marcel Aymé, *Il Colombre* (le fameux « K ») de Dino Buzzati, ainsi que son *Désert des Tartares*. Puis j'ai écrit une pièce qui se passe chez Jules Renard un jour où il n'est pas là, et dans laquelle deux des personnages de son célèbre *Journal* parlent de lui ; et encore une autre pièce, qui se déroule dans la loge du grand auteur et acteur comique d'après-guerre que fut Francis Blanche, avec qui j'ai, il y a bien longtemps, fondé un théâtre dans les années 70...

Adapter *La Vie devant soi* fut un travail considérable, bien plus exigeant et lourd que je ne l'imaginai. Je me suis enfermé quatre mois dans une maison à la campagne, tout seul face au roman. Aujourd'hui, quand on m'interroge à propos de cette pièce, on me dit presque chaque fois : « Comme vous avez respecté l'auteur ! Comme vous 'collez' à son texte, comme on retrouve sa phrase ! » Systématiquement, je réponds : « Oui-oui, absolument, il ne faut pas trahir celui qu'on sert. » Et je suis très fier. Mais en réalité, en disant cela je suis un effronté menteur. La vérité, je vais vous la dire à vous (d'abord parce qu'on est entre nous, on se connaît bien maintenant ; et je sais que cela ne sortira pas de... de la Communauté Européenne) ; et puis parce qu'au fond, je la revendique, cette vérité : j'ai pris le livre, ses personnages, les histoires que ces personnages vivent ou racontent, les extraordinaires mots d'auteur et les inventions de Gary ; j'ai éclaté le tout sur cent mètres carrés, et à partir de ce puzzle, j'ai reconstitué une histoire. Il n'y a pas plus de trois ou quatre phrases de Romain Gary que j'aie conservées telles quelles. Alors quand on me dit que j'ai respecté l'auteur du roman, j'éprouve, oui, une réelle fierté. Car cela signifie qu'il est possible de trahir la forme en respectant la pensée, au point de faire croire au public qu'on a gardé les mots. C'est l'historien Michelet, je crois, qui disait : « On peut violer l'Histoire, à condition de lui faire un enfant ».

Après, il a fallu monter la pièce. Cela a duré quinze ans ! Je ne vous raconterai pas les péripéties du projet, par exemple les grandes comédiennes qui ne voulaient pas jouer le rôle qui avait été tenu au cinéma par Simone Signoret, et pour lequel elle avait reçu la plus grande récompense du cinéma français, le « César » de la meilleure actrice. Personne ne voulait « repasser » derrière elle.

Enfin, après quinze années de vaines recherches, l'un des plus grands théâtres privés de Paris a bien voulu monter la pièce. J'y avais le rôle du docteur Katz. Nous avons joué durant un an devant une salle toujours pleine, et reçu, après sept nominations, les trois plus hautes distinctions du théâtre français, trois « Molières » : meilleure comédienne (il s'agissait de Myriam Boyer), meilleure adaptation, meilleur spectacle de l'année.

Une deuxième saison à Paris, puis un an de tournée à travers la France. Puis la Belgique – encore un an –, le Canada... Et depuis, le spectacle a été traduit et repris dans beaucoup de pays étrangers : l'Espagne (pendant deux ans !), Israël, le Japon, Porto-Rico... enfin la Grèce.

Plutôt que faire une explication de texte ennuyeuse et comparer le roman avec son adaptation, j'ai pensé qu'il serait plus agréable de vous en montrer un ou deux extraits. Malheureusement, la pièce n'a jamais été filmée en français. Alors je me suis dit que le mieux serait tout simplement de vous lire deux passages très courts. Mais pour cela, il me faut une partenaire qui tienne le rôle de madame Rosa. C'est pourquoi j'ai gardé près de moi Lito Kamaras. Vous pouvez l'applaudir, elle sera certainement une très grande interprète.

Dans le premier extrait, madame Rosa a appelé d'urgence le docteur Katz, car son petit protégé, Momo, lui a dit qu'il rêvait toutes les nuits d'une lionne, et elle a peur que l'enfant soit malade... dans sa tête.

Je serai le docteur Katz.

LECTURE I

ROSA

Docteur, c'est terrible ! Il a des fantômes, maintenant ! Il rêve de lionnes, il fait rôder des bêtes sauvages en liberté dans la maison ! C'est un signe : il va faire des violences, docteur, j'en suis sûre !

KATZ

Ne dites pas de bêtises, madame Rosa. Vous n'avez rien à craindre. Notre petit Momo est un tendre. Ce n'est pas une maladie, chez un enfant, de rêver. Croyez-en un vieux médecin, il y a des choses plus difficiles à guérir !

ROSA

Alors pourquoi il a toujours des lionnes dans la tête ?

KATZ

Eh bien quoi, les lionnes ? Qu'est-ce qu'elles font, les lionnes ? Elles défendent leur petit...

ROSA

Vous savez bien pourquoi j'ai peur, docteur.

KATZ

Taisez-vous, madame Rosa. Vous êtes complètement inculte. Vous ne comprenez rien à ces choses-là, et vous imaginez Dieu sait quoi. Ce sont des superstitions d'un autre âge, je vous l'ai répété mille fois.

ROSA

Docteur, j'ai tellement peur qu'il soit héréditaire !

KATZ

Allons, madame Rosa, ça suffit. D'abord, vous ne savez même pas qui était son père, avec le métier de cette pauvre femme. Et de toute façon, je vous ai expliqué que ça ne veut rien dire. Il y a mille autres facteurs qui sont en jeu. Mais il est évident que c'est un enfant très sensible et qu'il a besoin d'affection.

ROSA

Je ne peux quand même pas lui lécher la figure tous les soirs, docteur ! Où est-ce qu'il va chercher des idées comme ça ? Et pourquoi ils n'ont pas voulu le garder à l'école ?

KATZ

Parce que vous lui avez fait un extrait de naissance qui ne tient aucun compte de son âge réel. Vous l'aimez bien, ce petit...

ROSA

J'ai peur qu'on me le prenne. Remarquez, on ne peut rien prouver, pour lui. Je note ça sur des bouts de papier ou je le garde dans ma tête, parce que les filles ont toujours peur que ça se sache. La plupart des prostituées n'ont pas le droit d'éduquer leurs enfants, à cause de la déchéance maternelle. On peut les tenir et les faire chanter comme ça des années : elles acceptent tout plutôt que de perdre leur mère. Les proxénètes le savent bien... et il y en a qui sont de vrais maquereaux !

KATZ

Vous êtes une brave femme, madame Rosa. Je vais vous donner des tranquillisants. Pour vous ! Allez, bonsoir, madame Rosa. Et dormez tranquille : il n'y a pas de lions à Paris !

Le deuxième extrait présente un moment très célèbre du roman : le père biologique de Momo vient rechercher son fils Mohammed, après avoir disparu depuis onze ans.

Je serai monsieur Kadir, le père de Momo.

LECTURE II

KADIR

Vous êtes madame Rosa ? Je peux entrer ? Bonjour, madame. Je suis monsieur Kadir Youssef. Est-ce que je peux m'asseoir, madame ? Je suis un homme malade, et vos escaliers... Merci.

ROSA, *méfiant, très droite, fermée* :

Je vous écoute.

KADIR

Vous vous souvenez de moi ?

ROSA

Non.

KADIR

Comment ? Je suis monsieur Kadir Youssef...

ROSA

Oui, vous l'avez déjà dit.

KADIR

Il y a onze ans, je vous ai confié mon fils âgé de trois ans, madame. Je n'ai pas pu vous faire signe de vie plus tôt, parce que j'étais enfermé... à l'hôpital. Je n'avais même plus votre nom et adresse, on m'avait tout pris quand on m'a enfermé. Votre reçu était chez le frère de ma pauvre femme, qui est morte tragiquement, comme vous n'êtes pas sans ignorer. On m'a laissé sortir ce matin, j'ai retrouvé le reçu et je suis venu. Je m'appelle monsieur Kadir Youssef, et je viens voir mon fils Mohammed.

ROSA

Vous l'avez, le reçu ? (Il le lui donne. Elle le parcourt, fait un geste d'ignorance.) Monsieur Youssef ? Vous êtes sûr ?

KADIR

Madame, je suis un homme malade. Je suis resté onze ans psychiatrique, après cette tragédie dans les journaux dont je suis entièrement irresponsable.

ROSA

Kadir Youssef... (*Elle le regarde tout à coup avec dureté*). Et le nom de la mère, vous vous en souvenez ?

KADIR

Madame, vous savez bien que j'étais irresponsable. J'ai été reconnu et certifié comme tel. Si ma main a fait ça, je n'y suis pour rien. C'était le moment de folie, Dieu ait son âme ! Je suis devenu très pieux. Je prie pour son âme à chaque heure qui passe. Elle en a besoin, dans le métier qu'elle faisait. J'avais agi dans une crise de jalousie : vous pensez, elle faisait jusqu'à vingt passes par jours ! J'ai fini par devenir jaloux et je l'ai tuée, je sais. Mais je ne me souviens de rien. Je l'aimais à la folie ; je ne pouvais pas vivre sans elle.

ROSA

Bien sûr que vous ne pouviez pas vivre sans elle, monsieur Kadir. Aïcha vous rapportait cinq mille francs par jour depuis des années. Vous l'avez tuée pour qu'elle vous rapporte plus. Et à part ça, ça va, monsieur Kadir ?

KADIR

Ça va, madame Rosa. Je vais bientôt mourir, le cœur.

ROSA

Mazl tov.

KADIR

Merci, madame Rosa. Je voudrais voir mon fils, s'il vous plaît.

ROSA

Votre fils ? Vous l'avez laissé tomber comme une merde, votre fils. En onze ans, vous n'avez pas donné signe de vie.

KADIR

J'étais enfermé, madame Rosa ! Je n'avais même pas votre nom et adresse ! Qu'est-ce que ça veut dire, signe de vie ?

ROSA

Ça veut dire l'argent, monsieur Kadir.

KADIR

Où voulez-vous que j'en trouve, madame ?

ROSA

Ce n'est pas mon problème.

KADIR

Madame, quand nous vous avons confié notre fils, nous étions en pleine possession de mes moyens. J'avais trois femmes qui travaillaient aux Halles dont une je l'aimais tendrement. Je pouvais me permettre de donner une bonne éducation à mon fils. J'avais même un nom social, Youssef Kadir, bien connu de la police. Oui, madame, « bien connu de la police », c'était même une fois en toutes lettres dans le journal : « Youssef Kadir, bien connu de la police ». « Bien » connu, madame, pas « mal » connu ! Après, j'ai été pris d'irresponsabilité et j'ai fait mon malheur... J'étais dans un état d'impossibilité matérielle. J'ai avec moi un certificat médical qui le prouve...

ROSA

Moi, les documents qui prouvent des choses, j'en veux pas. J'en ai trop vu.

KADIR

Je suis une victime, madame. Je veux embrasser mon fils avant de mourir et lui demander de me pardonner et de prier Dieu pour moi.

Un temps.

ROSA, *appelant* :

Bon. Moïse ! Moïse !

KADIR

Pardon ? Qu'est-ce que j'ai entendu ? Vous avez dit Moïse ?

ROSA

Oui, j'ai dit Moïse, et alors ?

KADIR

Moïse est un nom juif ! J'en suis absolument certain, madame. Moïse n'est pas un nom musulman. Je vous ai confié un Mohammed, je ne vous ai pas confié un Moïse. Je ne peux pas avoir un fils juif, madame, ma santé ne me permet pas.

ROSA

Vous êtes sûr ?

KADIR

Sûr de quoi ? Je ne suis sûr de rien, moi, madame. Je suis un homme malade. Mais je vous ai confié il y a onze ans un fils musulman âgé de trois ans, prénommé Mohammed Kadir, musulman. Je ne veux absolument pas un fils juif, madame. Je n'ai rien contre les Juifs, Dieu leur pardonne ! Mais ma santé ne me permet pas. J'ai été objet de persécution toute ma vie, j'ai des papiers médicaux qui prouvent que j'ai été persécuté.

ROSA

Persécuté... Vous êtes sûr que vous n'êtes pas juif ?

KADIR

On peut être persécuté sans être Juif, madame. Vous n'avez pas le monopole. Il y a d'autres gens que les Juifs qui ont droit d'être persécutés aussi.

ROSA

Bon, ne vous énervez pas. Il y a peut-être eu une erreur.

KADIR

Il y a sûrement une erreur, oh mon Dieu !

ROSA

On va voir ça... (*Elle fouille dans ses papiers*) Ah, voilà, j'ai trouvé : « Mohammed Kadir... et Moïse Aggar. ». J'ai reçu ce jour-là deux garçons, dont un dans un état musulman, et l'autre dans un état juif. (*Après réflexion*) Ah, eh bien... tout s'explique : j'ai dû me tromper de religion.

KADIR

Comment ? Comment ça ?

ROSA

J'ai dû élever Mohammed comme Moïse et Moïse comme Mohammed. Je les ai reçus le même jour, et j'ai mélangé. Le petit Moïse, le bon, est maintenant dans une famille musulmane à Marseille. Et votre petit Mohammed ici présent, je l'appelais Moïse et je l'ai élevé comme Juif. Barmitzwah et tout. Il a toujours mangé kasher, vous pouvez être tranquille.

KADIR

Comment, il a toujours mangé kasher ? Mon fils Mohammed a mangé kasher ? Il a eu sa barmitzwah ? Mon fils Mohammed a été rendu juif ?

ROSA

J'ai fait une erreur d'identité, c'est tout. Vous savez, des gosses de trois ans, ça n'a pas beaucoup d'identité. Et ils étaient circoncis tous les deux... J'ai élevé votre petit Mohammed comme un bon Juif, ça vous pou-

vez être tranquille ! Ah, quand on laisse un fils pendant onze ans sans le voir, il ne faut pas s'étonner s'il devient juif...

KADIR, *se levant* :

Je veux mon fils arabe ! Je ne veux pas un fils juif !

ROSA, *avec douceur* :

Mais puisque c'est le même...

KADIR

Ce n'est pas le même ! On me l'a baptisé !

ROSA, *crachant symboliquement* :

Il n'a pas été baptisé, Dieu nous garde ! Momo est un bon petit Juif.

KADIR, *hurlant* :

Je veux mon fils dans l'état où je l'ai donné ! Je veux mon fils dans un bon état arabe, pas dans un mauvais état juif !

ROSA, *se levant* :

Les états arabes et les états juifs, ici on n'en tient pas compte ! Alors d'abord vous tuez la mère, ensuite vous vous faites passer pour fou, et maintenant vous venez chez moi faire du racisme ! Voilà votre fils. Il a une religion qui en vaut bien une autre.

KADIR

Ce n'est pas mon fils ! Ce n'est pas mon fils !

Voilà.

Pour terminer cette présentation, je voudrais vous parler d'Émile Ajar. Car c'est bien Émile Ajar qui a écrit *La Vie devant soi*. Le professeur Kamaras (je crois qu'il faut dire aujourd'hui la professeure Kamaras, pour céder aux mouvements féministes) vous a exposé tout à l'heure l'incroyable histoire de ce deuxième prix Goncourt... qu'il est interdit de recevoir deux fois. Pour y arriver, Gary a utilisé un pseudonyme, et il a écrit plusieurs ouvrages sous ce nom d'Émile Ajar. On pourrait penser que cette supercherie lui a porté chance, puisqu'elle a réussi, et qu'il s'est prouvé à lui-même, s'il en était besoin, qu'il avait du talent.

Ce fut une chance – et une malchance. Pourquoi ?

Pour ma part, je crois tout d'abord que Gary est devenu le prisonnier d'Émile Ajar ; qu'il s'est fait, d'abord, concurrence à lui-même, et que, finalement, il s'est demandé si Ajar n'était pas meilleur que Gary – un écrivain plus solide, plus accompli, et si le vieux Gary n'avait pas, au fond, fait de l'ombre au jeune Gary.

Ensuite, Romain Gary, caché derrière Émile Ajar, s'est rendu compte peu à peu que le monde des lettres n'avait pas aimé qu'on le fit tomber dans un piège – et de cela il se moquait bien –, mais que le public n'appréciait peut-être pas, lui non plus, cette dérision. Car le public veut respecter ceux qu'il aime. Il ne respecte pas ceux qui le trahissent, même avec talent.

La dernière malchance de Gary n'est pas due à Émile Ajar. Elle remonte à 1975, cinq ans avant son suicide. Cette année-là, il écrit *Au-delà de cette Limite, votre ticket n'est plus valable*. Le sujet en est la montée de l'impuissance masculine avec l'âge. Or il a soixante-et-un ans, et nous

ne savons rien de ses bulletins de santé de l'époque. Nous savons en revanche deux traits majeurs de sa personnalité : c'était un fou de sexualité – il lui fallait faire l'amour tout le temps –... et c'était un fou d'orgueil. Je pense qu'en 1980, le cocktail est devenu explosif.

En filigrane de son portrait intitulé *Tombeau de Romain Gary*, mon amie Nancy Huston, qui a traduit ma pièce en anglais, m'a semblé du même avis.

En conclusion, je tiens à vous remercier tous, et d'abord Eugenia Grammatikopoulou, de m'avoir accueilli parmi vous, et à souhaiter que des initiatives comme celles de cette Journée Romain Gary se multiplient, pour le plus grand bien de cette culture européenne qui est la nôtre, et que nous avons héritée, ensemble, de vos ancêtres.

JAILLARD XAVIER
Écrivain, Metteur en scène
France

ROMAIN GARY, UN HOMME AU SERVICE DE SA PATRIE

Pour Jean-Marie Rouart, « Romain Gary a réussi à mêler les plaisirs, parfois une vie amoureuse bien remplie, le service de l'État et le goût des lettres ». Il est vrai que les convictions, les engagements et ... les hasards de la vie ont contribué à façonner une existence hors norme au cours de laquelle l'homme de lettres que fut Romain Gary a participé activement à la vie publique de son pays et à ses soubresauts.

En mai 1914 à Vilnius, alors ville de l'Empire russe, vient au monde Roman Kacew, de parents juifs. En 1915, il est déporté avec sa famille vers la Russie intérieure, avant de revenir, la guerre terminée, à Vilnius qui est, entretemps, devenue polonaise. Après un passage par Varsovie, ce jeune juif polonais débarque finalement à Nice en 1928. Quelle peut être, compte tenu de cette histoire personnelle, l'identité de ce jeune homme ? La réponse intervient en juillet 1935, lorsque son décret de naturalisation française lui offre une patrie : « Je n'ai pas une goutte de sang français mais la France coule dans mes veines ». Réfutant toute conception ethnique de la Nation, Romain Gary estime que la France est « une façon d'être un homme » et « une façon de vivre et de penser ». À ce titre, il est une incarnation même de l'idée républicaine de la Nation.

Son attachement à ce pays qui l'a accueilli dans une période troublée n'est pas un vain mot et il vit comme une profonde injustice le fait de ne pas être nommé, au terme de son service militaire dans l'aviation, officier à l'instar de ses camarades, sans doute en raison d'une naturalisation jugée trop récente.

Une fois la guerre déclenchée, il rejoint Londres dès juin 1940, via Alger et Casablanca, itinéraire classique pour tant de jeunes engagés dans les Forces Françaises Libres. La clandestinité et la guerre le poussent à prendre un nom d'emprunt qu'il ne quittera plus (sauf pour se cacher momentanément sous celui d'Émile Ajar !) : Romain Kacew devient Romain Gary. En tant que membre des forces aériennes de la France libre, il combat d'abord au Proche-Orient avant de revenir en Grande-Bretagne au début de l'année 1943 pour être intégré à des équipes de bombardiers qui sont régulièrement engagées dans des missions périlleuses au-dessus des zones contrôlées par l'ennemi. C'est à cette occasion qu'il accomplit un acte d'héroïsme, en janvier 1944, quand il parvient à guider, malgré sa propre blessure, son pilote devenu aveugle pour ramener l'équipage à bon port. Au total, cette phase de la guerre a permis à Romain Gary de prendre part à plus de 25 missions d'attaque sur le front de l'Ouest.

À la fin de la guerre, Romain Gary est un homme honoré et récompensé. Titulaire de la Croix de guerre, commandeur de la Légion d'Honneur, il reçoit également le titre de Compagnon de la Libération, une distinction prestigieuse qui lui assure autorité morale et respect de la

part de ses compatriotes. Son expérience dans les Forces Françaises Libres restera pour lui un épisode marquant de sa vie, au point d'en faire le sujet de *La Promesse de l'aube*. Ceux qui se souviennent de Romain Gary, vêtu de son blouson d'aviateur lors des obsèques du général De Gaulle en 1970, peuvent attester du caractère fondateur de cette période dans la vie de l'écrivain : « J'aimais ces longues heures que nous passions sur le terrain revêtus de nos combinaisons de cuir dans lesquelles on avait toutes les peines du monde à entrer, pataugeant dans la boue d'Avod, bardés de cuir, casqués, gantés, les lunettes sur le front, nous grimpons dans les carlingues des braves Potez-25, avec leurs allures de percheros et leur bonne odeur d'huile, dont j'ai conservé jusqu'à ce jour le souvenir nostalgique dans les narines ». Il reconnaît d'ailleurs, à la fin de sa vie, que la « France libre » a été la seule communauté humaine à laquelle il a appartenu à part entière.

Bien que sa mère ait caressé le rêve de voir son fils devenir ambassadeur, c'est par accident que Romain Gary devient diplomate, ô combien atypique de surcroît. Bien que rien ne semble le destiner a priori à la diplomatie, il saisit la possibilité offerte aux héros de la « France libre » d'entrer au Quai d'Orsay par une voie réservée. C'est le point de départ d'une carrière qui s'avère courte et finalement modeste. C'est lui-même qui fait le choix de mettre un terme à cette aventure en sollicitant sa mise en disponibilité, peut-être à la satisfaction du Ministère des affaires étrangères, parfois mal à l'aise avec cet employé au caractère bien imprévisible...

Après une première affectation en Bulgarie en 1946 et 1947, Romain Gary rentre à Paris pour intégrer la Direction d'Europe, bien qu'on lui offre un poste à Moscou qu'il refuse (« j'en avais marre du caviar »). Il repart à l'étranger pour servir en Suisse (1950-1951), à la Représentation permanente auprès des Nations Unies (1951-1954), à Londres (1955) avant d'assumer les fonctions de Consul général à Los Angeles de 1956 à 1960. Cette période est celle de la parution des *Racines du ciel*, preuve que Romain Gary n'entend pas sacrifier son activité littéraire à ses fonctions diplomatiques. De ce point de vue, il est assurément à classer dans la catégorie des « écrivains-diplomates » et non dans celles des « diplomates-écrivains ».

La personnalité et l'histoire de Romain Gary ne peuvent pas faire de lui un diplomate conventionnel. Doté d'une intuition étonnante, le directeur du personnel du Quai d'Orsay lui conseille, au moment de son recrutement, de ne pas essayer de ressembler aux autres diplomates. Le conseil est suivi à la lettre, comme en attestent quelques actes et déclarations peu habituels pour un diplomate. Alors qu'il est porte-parole de la Représentation permanente de la France auprès des Nations Unies, on lui prête une déclaration selon laquelle « Eisenhower est le plus grand président américain dans l'histoire du golf ». Alors qu'il semble s'ennuyer à l'ambassade de France à Berne, il adresse une dépêche au Ministre, rédigée en ces termes : « J'ai l'honneur d'informer votre Excellence qu'il a neigé à 13h pendant une vingtaine de minutes sur Berne. Il convient de remarquer que cette chute de neige n'a pas été annoncée par le service météorologique helvétique et je laisse à votre Excellence le soin de tirer les conclusions qui s'imposent ».

Fidèle à son caractère, Romain Gary prend cette expérience professionnelle avec recul et sincérité. Il reconnaît d'ailleurs, à la fin de sa vie, que « le Quai d'Orsay a subi pendant quinze ans l'épreuve Romain Gary avec la plus parfaite honnêteté ». Dans *La Nuit sera calme*, il se qualifie de « corps étranger dans la diplomatie comme dans la littérature ». S'il n'hésite pas à critiquer certains comportements au sein de la diplomatie française, il se refuse à une condamnation d'ensemble et souligne la grande qualité d'un certain nombre de diplomates. Il comprend notamment qu'un bon diplomate doit se garder de toute forme de préjugés et qu'un diplomate est un avocat parfois contraint d'expliquer et de défendre quelque chose en quoi il ne croit pas nécessairement. Il perçoit bien le risque de dépersonnalisation inhérent à ce métier et fait le constat, forcément amer, qu'un diplomate vit sous une cloche de verre où il est tout entier visible, au sacrifice de sa vie privée.

Là encore, l'expérience personnelle nourrit l'œuvre littéraire. Une forme de fascination pour le diplomate apparaît d'ailleurs dans ses romans, au point de nous donner l'occasion d'y croiser plusieurs diplomates : Jean Danthès, ambassadeur de France à Rome dans *Europa*, Allan Donahue, consul général des États-Unis à Genève dans *Adieu Gary Cooper*, le comte Rodendorff, ambassadeur de Russie dans *Lady L*. L'engagement de Romain Gary dans les Forces Françaises Libres fait de lui, comme de beaucoup de ses compagnons, un gaulliste. Pourtant, là encore, il s'attache à cultiver sa différence et restera, toute sa vie, un « gaulliste marginal ». Sa première rencontre avec De Gaulle à Londres se passe mal. Agacé par la fougue de ce jeune homme impatient de combattre au plus vite, De Gaulle lui répond : « n'oubliez surtout pas de vous faire tuer ! », avant de préciser « mais vous vous en tirerez car il n'y a que les meilleurs qui se font tuer ».

Si Romain Gary se définit comme un « gaulliste inconditionnel », il fonde son attachement non pas sur de quelconques motivations idéologiques mais sur son aspiration à la pérennité des valeurs humanistes. Toujours atypique, Romain Gary se définit lui-même comme un gaulliste de la France libre, pas un gaulliste politique (« qui m'a toujours été indifférent » reconnaît-il). En ce sens, son gaullisme renvoie avant tout à une approche éthique. Ce qu'il aime chez De Gaulle, c'est cette capacité de dire « non », d'abord à la défaite puis aux grandes puissances, son refus de la résignation, son sens de la « désobéissance sacrée ». Il y a une part de romantisme dans le gaullisme de Romain Gary : « De Gaulle a été une heureuse excentricité de l'histoire dont la France a bien su profiter ».

Romain Gary entretient une relation complexe avec cette figure tutélaire du gaullisme qu'est André Malraux. Il l'admire au point de lui demander des conseils littéraires, de lui soumettre les épreuves des *Racines du ciel*, mais il le jalouse également, peut-être parce qu'il n'aura pas su acquérir, aux yeux de ses contemporains, une stature morale comparable à celle de Malraux qu'il décrit malgré tout, dans *La Promesse de l'aube*, comme « le plus grand de nous tous ».

Les écrivains-diplomates ont été nombreux en France : Chateaubriand, Stendhal, Alexis Léger, Claudel, Paul Morand, Giraudoux, François-Régis Bastide, Jean-Christophe Rufin ou Da-

niel Rondeau. Des points communs rapprochent écrivains et diplomates : ils partagent le même souci du mot juste, du polissage des expressions et ils sont pareillement convaincus que les mots ont un pouvoir et un impact.

Par ses mots et sa personnalité, Romain Gary laisse une trace indélébile là où il est passé, à la fois dans le monde des lettres et dans celui de la diplomatie.

LE RIGOLEUR CHRISTOPHE
Consul Général de France à Thessalonique
Directeur de l'Institut Français de Thessalonique

ROMAIN GARY : ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ

2 Δεκεμβρίου 1980

Αργά το απόγευμα η βροχή κατακλύζει τους δρόμους του Παρισιού ενόσω γλιστράει το περίστροφο μέσα στο στόμα του και τραβάει τη σκανδάλη. Το όνομα του είναι Ρομαίν Γκαρύ και τούτη η πράξη είναι το κύκνειο άσμα του. Κι ενώ η αιτία του θανάτου του θα καλυφθεί από ένα πέπλο μυστηρίου, κανείς δεν θα του στερήσει τη τελευταία του λέξη, τίποτα δεν θα αφεθεί στην τύχη του. Έτσι ένα χρόνο μετά τον θάνατό του, ένα κείμενο 42 σελίδων με τίτλο *Ζωή και θάνατος του Εμίλ Αζάρ*¹ έρχεται να καθιερώσει τη «μεγαλύτερη λογοτεχνική απάτη του αιώνα». Θα μείνει στην ιστορία ως ο μοναδικός μυθιστοριογράφος που έχει λάβει δύο φορές το Βραβείο Γκονκούρ. Το όνομα του είναι Ρομάν Κατσέφ, Ρομαίν Γκαρύ, Εμίλ Αζάρ, Φόσκο Σινιμπάλντι, Σατάν Μπογκάτ, Λουσιάν Μπρυλάρ²-μα παραμένει έως και σήμερα γνωστός ως ο «άνθρωπος με τα χίλια και ένα προσωπεία».

Γεννημένος στις 8 Μαΐου του 1914 στο Βίλνιους, σημερινή πρωτεύουσα της Λιθουανίας, μαθαίνει από νωρίς την τέχνη του κρυφτού. Ακόμη κι αν κατά καιρούς ο ίδιος παρουσιάζει ποικίλλες εκδοχές των γονιών του, ένα στοιχείο πρόκειται να τον στιγματίσει: η εβραϊκή τους καταγωγή. Σύμφωνα με το πιστοποιητικό γεννήσεώς του, ο Ρομάν είναι γιος της Μίνα Αβσίνσκα, ηθοποιού γεννημένης στο Κουρσκ, και του δεύτερου συζύγου της, Αριέχ-Λιμπ Κατσέφ. Ο Ρομάν ποτέ δεν θα μάθει αν είναι στ' αλήθεια γιος του Κατσέφ. Ίσως να προτιμά κι ο ίδιος να μην γνωρίζει. Ίσως να μην χρειάζεται έναν πατέρα-φάντασμα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι όταν στις συνεντεύξεις τον ρωτάνε «ποιος είναι ο πατέρας του», απαντάει αδιάφορα «αγνώστου πατρός».

Από τα πρώτα του κιόλας χρόνια, το αντισημιτικό κλίμα που κυριαρχεί στον ευρωπαϊκό χώρο υποχρεώνει τον Ρομάν και τη μητέρα του σε συνεχείς μετακινήσεις. Μάνα και γιος διασχίζουν τις παγωμένες στέπες, με τις διαμάχες Πολωνών-Ρώσων και τα εβραϊκά πογκρόμ να караδοκούν σε κάθε τους βήμα. Τούτες οι περιπλανήσεις στην Ανατολή θα δώσουν ένασμμα αργότερα στον συγγραφέα να αυτοχαρακτηρίζεται «Τάταρος» ή «Μογγόλος», όπως θα αποτυπωθεί και στο μεταγενέστερο έργο του Ο χορός του Τζένγκις Χαν³. Το Βίλνιους θα τους

1. *Vie et Mort d'Emile Ajar*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1981.

2. Ο συγγραφέας θα αλλάξει επισήμως το όνομά του Ρομάν Κατσέφ σε Ρομαίν Γκαρύ μετά την πρώτη του μεγάλη εκδοτική επιτυχία· ωστόσο, ως το τέλος της λογοτεχνικής του πορείας δεν θα πάψει να πειραματίζεται και με άλλα λογοτεχνικά ψευδώνυμα.

3. *La danse de Gengis Cohn*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1967.

παράσχει το πρώτο τους καταφύγιο στον δρόμο προς την εξορία, όπου και θα επιστρέψουν το 1921, αντικρίζοντας μια πόλη ρημαγμένη, κατεχόμενη, να μαστίζεται από την πείνα, με μόνη διαφυγή από τη σκληρή πραγματικότητα το λιθουανικό δάσος. Το τοπίο ριζώνεται βαθιά στη ψυχή του νεαρού Ρομάν κι αργότερα το χρησιμοποιεί ως καμβά για το πρώτο του μυθιστόρημα, την *Ευρωπαϊκή θητεία*⁴.

Το 1925, η Μίνα και ο Ρομάν μετακομίζουν στη Βαρσοβία, ύστερα από έναν επιδέξιο χειρισμό για να αποφύγουν τους πιστωτές που τους είχαν πει το μεδούλι. Όμως η ευτυχία τους δεν θα κρατήσει για πολύ, καθώς το όνομά τους και μόνο προκαλεί την περιφρόνηση και το μίσος, εξαιτίας του αντισημιτικού κλίματος που συνεχίζει να οργιάζει. Ο Ρομάν δεν θα διηγηθεί ποτέ του την αθλιότητα του Βίλνιους και της Βαρσοβίας, ούτε τον φόβο που ένιωσε. Τουναντίον, στο έργο του η *Υπόσχεση της αυγής*⁵, θα σκιαγραφήσει το πορτραίτο ενός πρόσχαρου παιδιού ανάμεσα σε σκανταλιάρικα και φαρσαδόρικα φιλαράκια. Σκοπός του δεν είναι να πει ψέματα· μηχανεύεται τούτον τον τρόπο ώστε να αμβλύνει τη δυσβάσταχτη αλήθεια των παιδικών του χρόνων.

Αύγουστος 1928. Μητέρα και γιος αποφασίζουν να αναζητήσουν τα όνειρά τους σ'έναν τόπο προσφιλή για τους υπηκόους της παλαιάς Ρωσίας, τη Νίκαια, τον «Κόλπο των Αγγέλων». Οι δυο τους συνάπτουν μια σιωπηλή συμφωνία: ποτέ δεν θα μιλήσουν για το φρικτό τους παρελθόν. Αυτό που τους ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους εξόριστους είναι η λαχτάρα τους να γίνουν άλλοι, να ενταχθούν στην κοινωνία του γαλλικού νότου, να ξεχάσουν. Από την πρώτη κιόλας στιγμή, ο Ρομάν ονειρεύεται να αλλάξει ταυτότητα. Στα δεκατέσσερά του φροντίζει ήδη την εμφάνισή του, από φόβο μήπως τον περάσουν για άφραγκο μετανάστη. Φοράει μπλέιζερ με γραβάτα και εντυφεί στους καλούς τρόπους. Το μελαμψό δέρμα του και τα πεταχτά ζυγωματικά του όμως τον προδίδουν, όπως και τα σαρκώδη χείλη του και τ' αμυγδαλωτά γαλανά του μάτια. Ομοίως, το εξωτικό του βλέμμα, που κρύβει μέσα του λίγη μαγεία και αλημεία. Όλα αυτά τον καθιστούν έναν γοητευτικό μέτοικο, που δύσκολα ένας μεσόγειος δεν θα παρατηρούσε στον δρόμο.

Ζει με τη μητέρα του στο ξενοδοχείο Mermont. Εκεί, η Νίνα εργάζεται ακούραστα ως διευθύντρια για να αναθρέψει τον μονάκριβο γιο της. Ψηλόλιγνη, κομψή, ντύνεται σεμνά με μωβ ή γκριζα φορέματα και καπνίζει αδιάκοπα μπλε Γκωλουάζ. Σαράντα έξι χρονών, διαβητική, η οποία δεν γνωρίζει από εμπόδια και παραιτήσεις. Ο Ρομάν συνομιλεί στα ρωσικά με τους γείτονες μα, ακόμα και ανάμεσα σε τούτη την κοινωνία μεταναστών, κάτι αλλότριο στοιχειώνει την οικογένεια Κατσέφ. Είναι εβραίοι και αυτό αρκεί για να τους αποξενώσει από την ομάδα των ορθόδοξων. Ούτε στη συναγωγή όμως πηγαίνουν. Η μητέρα του δεν θα του μιλήσει ποτέ για τον Θεό, ούτε θα του διδάξει γίντις, μια γλώσσα που της θυμίζει τη φτώχεια και τα πογκρόμ

4. Το μυθιστόρημα πρωτοκυκλοφόρησε το 1944 στα αγγλικά (*Forest of Anger*, Λονδίνο, The Cresset Press, 1944) και την αμέσως επόμενη χρονιά στα γαλλικά (*Éducation européenne*, Παρίσι, Calmann-Lévy, 1945). Για την ελληνική έκδοση, βλ. *Ευρωπαϊκή θητεία*, μτφ. Νάσος Δετζώρτζης, Αθήνα, Γκοβόστης, 2007.

5. *La Promesse de l'aube*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1960. Για την ελληνική έκδοση, βλ. *Η υπόσχεση της αυγής*, μτφ. Ανδρέας Βαχλιώτης, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1989.

του παρελθόντος. Οι Κατσέφ δεν καταφέρνουν να ενσωματωθούν στην κοινωνία· εξόριστοι στη Νίκαια, εβραίοι ανάμεσα στους εξόριστους, άθαιοι μεταξύ των εβραίων. Μητέρα και γιος μαθαίνουν να ζουν ο ένας για τον άλλον.

Στο λύκειο ο Ρομάν έχει λιγοστούς φίλους. «Τη δεκαετία του '30 στον Νότο, ήμουν κάτι σαν Αλγερινός στο Παρίσι σήμερα»⁶, θα δηλώσει το 1974, προοικονομώντας τη σατανικότερη, ανυπέρβλητη του εκδοτική επιτυχία, *Η ζωή μπροστά σου*⁷. Οι συμμαθητές του τον θαυμάζουν για τις επιδόσεις του αλλά δεν τον αποδέχονται ως δικό τους. Αριστεύει στα γαλλικά, καταπιάνεται με τα αγγλικά και τα γερμανικά, ενώ ήδη μιλάει ρώσικα και πολωνικά. Συντροφιά με τις χίμαιρές του, περνάει τον χρόνο του ονειροπολώντας: φαντάζεται τον εαυτό του έναν Καζανόβα, έναν Γκόγκολ, έναν Ουγκώ. Σε αυτές του τις φαντασιώσεις παίζει κυρίαρχο ρόλο η μητρική φιγούρα, που από τότε που ήταν μικρός τον προόριζε να γίνει «ένας ήρωας, ένας στρατηγός, ένας διπλωμάτης». Η Νίνα πιστεύει μόνο σε έναν θεό, τον γιο της. Κάθε της ανάσα, κάθε της δοκιμασία όλα λόγω της τυφλής της πίστης στο μελλοντικό έργο του γιου της. Η επιτυχία του θα ξεπληρώσει τα βάσανα που υπέμεινε για χάρη του, θα είναι η απόδειξη της αγάπης του:

Μερικές φορές, όταν σήκωνα τα μάτια μου απάνω της, καθισμένος απέναντι της με τα κοντά παντελόνια μου, μου φαινόταν ο κόσμος δεν ήταν αρκετά μεγάλος για να χωρέσει την αγάπη μου⁸.

Έτος 1933, ο Ρομάν με μπαγκάζια τα φιλόδοξα όνειρά του αναχωρεί για σπουδές στην Αιξ αν Προβάνς, όπου και εγγράφεται στη Νομική. Ωστόσο, ο Σταντάλ τον ελκύει περισσότερο από τον ποινικό κώδικα· παραμελεί τα μαθήματά του και πέφτει με τα μούτρα στο γράψιμο. Στο καφενείο των *Les Deux Garçons* γράφει το πρώτο του μυθιστόρημα, *Το κρασί των νεκρών*⁹, που υπογράφει ως Λουσιάν Μπρυλάρ, μιμούμενος ένα ψευδώνυμο του Σταντάλ. Το μυθιστόρημα, εμφανώς επηρεασμένο από τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε, διαδραματίζεται σε ένα νεκροταφείο. Τοποθετεί επί σκηνης νοσηρά και επιθετικά πρόσωπα, μισότρελα, μισοτερατώδη, που ζουν σε έναν υπερβολικό, μπαρόκ κόσμο. Φθινόπωρο 1934. Όσο οι μέρες κυλούν, τόσο τα όνειρα του Ρομάν πληθαίνουν. Η επαρχία τον πνίγει και δίχως δεύτερη σκέψη παίρνει το πρώτο λεωφορείο για το Παρίσι. Εγγράφεται ξανά στη Νομική, μα τούτη τη φορά πέφτει με πρωτοφανή θέρμη στη μελέτη. Θα υπάρξουν μέρες που η πείνα θα του τρυπάει το στομάχι. Για να βγάλει τα προς το ζην καταπιάνεται με ένα σωρό δουλειές του ποδαριού, μα αποδεικνύεται αδέξιος σε ό,τι δεν έχει να κάνει με το γράψιμο. Όταν δεν ερωτοτροπεί ή δεν βολοδέρνει στο Παρίσι για να εξασφαλίσει ένα χαρτζιλίκι, ο

6. *La nuit sera calme*, Παρίσι, Gallimard, « Folio », 1974, p. 26 (η μετάφραση δική μας).

7. *La vie devant soi*, Παρίσι, Mercure de France, 1975. Για την ελληνική έκδοση, βλ. *Η ζωή μπροστά σου*, μτφ. Ρένα Μουρελάτου-Ιγγλέση, Αθήνα, Παπαζήση, 1978.

8. *Η Υπόσχεση της Αυγής*, ό.π., σ. 25.

9. *Le Vin des morts*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 2014.

Ρομάν γράφει διηγήματα και τα στέλνει στις εφημερίδες. Έπειτα από μια σειρά απορρίψεων, τον Φεβρουάριου του 1935, καταφέρνει να εκδώσει δύο νουβέλες στο περιοδικό *Gringoire*. Δεν το γνωρίζει ακόμα, όμως αυτή πρόκειται για την πρώτη και τελευταία φορά που θα υπογράψει έργο του με το αληθινό του όνομα. Η μητέρα του διαλαλεί όλο περηφάνια το επίτευγμα στην αγορά της Νίκαιας. Πρόκειται για την πρώτη του μεγάλη νίκη.

Η δεύτερη δεν θα αργήσει. Τον Ιουλίου του 1935, θα πολιτογραφηθεί Γάλλος υπήκοος. Θα είναι, τότε, είκοσι ενός έτους. Η πολιτογράφηση αυτή υπήρξε φιλοδοξία τόσο δική του, όσο και της μητέρας του, η οποία τον μεγάλωσε με ευλαβικό θαυμασμό για τη Γαλλία:

Η μητέρα μου μού μιλούσε για την Γαλλία όπως άλλες μητέρες μιλούσαν για τη Χιονάτη ή τον Παπουτσωμένο Γάτο, και, παρ' όλες μου τις προσπάθειες, ποτέ δε μπόρεσα να τινάξω τελείως από πάνω μου αυτή τη μαγική εικόνα μιας Γαλλίας ηρώων και παραδειγματικών αρετών. Ίσως είμαι ένας από τους σπάνιους άντρες που έχουν μείνει πιστοί σ' ένα παιδικό παραμύθι¹⁰.

Πάντοτε μέσα σε ένα κλίμα αντισημιτισμού, ολοκληρώνει τις σπουδές του για να καταταγεί το 1939 στην αεροπορία, όπου αρχικά δεν καταφέρνει να προβιβαστεί σε αξιωματικό, λόγω της όψιμης πολιτογράφησης του. Καταρακωμένος από το καθεστώς του Βισύ και τη συνθηκολόγηση της ταπεινωμένης Γαλλίας με τη ναζιστική Γερμανία, εγκαταλείπει την άλλοτε γη της επαγγελίας, για να μεταφερθεί στη Βόρειο Αφρική και εν συνεχεία στην Αγγλία. Εκεί, κατατάσσεται στις Αεροπορικές Γαλλικές Ελεύθερες Δυνάμεις (FAFL) του στρατηγού Ντε Γκωλ, του οποίου αρχικά το όνομα και μόνο εντυπωσιάζει τον Ρομάν· «Μέχρι το τέλος της ζωής του, θα είναι ελεύθερος και Γκωλιστής»¹¹. Αργότερα, θα γράψει:

Εάν δέθηκα τόσο με τον Ντε Γκωλ, είναι επειδή ήταν για μένα η εικόνα του ηρωικού πατέρα που ποτέ δεν είχα [...] Ο Ντε Γκωλ ήταν για μένα η αδυναμία που έλεγε όχι στη δύναμη, ήταν ο μόνος άνθρωπος που μέσα στην απόλυτη αδυναμία του, έλεγε όχι στη συντριβή, όχι στη συνθηκολόγηση. Τον Ιούνιο του 1940 ο ντε Γκωλ ήταν ο Σολτζενίτσιν¹².

Εκείνη την περίοδο αρχίζει να συστήνεται σε όλους ως Ρομαίν Γκαρύ, όνομα πολεμικό, εμπνευσμένο από το ομώνυμο ρωσικό ρήμα που σημαίνει «καίω». Συχνά, υπερβάλλει, συστηνόμενος ως Ρομαίν Γκαρύ ντε Κατσέφ, επιθυμώντας να υποδηλώσει αριστοκρατική καταγωγή. Το 1941, προβιβάζεται επιτέλους σε ανθυποσηναγό και με τη θρυλική βομβαρδιστική ομάδα «Λωρραίνη», λαμβάνει μέρος σε παραπάνω από εκατό αερομαχίες από τη θέση του σκοπευτή, με κίνδυνο την ίδια του τη ζωή, μέχρι και το 1944, χρονιά που τιμάται για την προσφορά του στη γαλλική αντίσταση, με τον Πολεμικό Σταυρό, τη Λεγεώνα της Τιμής και

10. *Η Υπόσχεση της αυγής*, ό.π., σ. 41.

11. Dominique Bona, *Ρομαίν Γκαρύ*, μτφ. Ανδρέας Βαχλιώτης, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1993, σ. 66.

12. *La nuit sera calme*, op. cit, p. 21 (η μετάφραση δική μας).

τον Σταυρό της Απελευθέρωσης. Ενώ ικανοποιεί την ασίγησθη δίψα του για διάκριση, ωστόσο, παίρνει μέρος σε έναν πόλεμο που σίγουρα δεν επιθυμεί. Ονειροπόλος και βαθιά ειρημιστής, πολεμά περισσότερο από καθήκον και εγωισμό, προκειμένου να αποδείξει την αξία του. Ένας από τους συντρόφους του θα αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ποτέ δεν φανταζόμουνα ότι από όλους εμάς, ο Γκαρύ θα ήταν εκείνος για τον οποίον θα μιλούσαν»¹³. Ο Ρομάν ήταν ένας από τους μόλις τέσσερις συνολικά επιζώντες του ιπτάμενου σχηματισμού.

Η μητέρα του πεθαίνει το 1942, δίχως να προλάβει να χαρεί τις επιτυχίες του. Το 1944 γνωρίζει στο Λονδίνο την – κατά δέκα χρόνια μεγαλύτερή του – Αγγλίδα διακεκριμένη δημοσιογράφο και συγγραφέα Λέσλυ Μπλανς, η οποία τον κερδίζει με την καλλιτεχνική της πλευρά και την αγάπη της για τη ρωσική λογοτεχνία. «Μοιάζετε με τον Γκόγκολ», θα του πει, και εκείνος θα την παντρευτεί. Την ίδια χρονιά κάνει θριαμβευτική είσοδο στον κόσμο της λογοτεχνίας, με την έκδοση του πρώτου του μυθιστορήματος. Η *Ευρωπαϊκή θητεία* ενθουσιάζει το λογοτεχνικό κοινό, που γυρνά την πλάτη σε συγγραφείς που συνεργάστηκαν με τον Πetaίν. Το πρώτο του βιβλίο, που θα μεταφραστεί σε είκοσι εφτά γλώσσες, θα του χαρίσει το 1945 το βραβείο των Κριτικών, καθώς και συγχαρητήρια επιστολή από τον Αλμπέρ Καμύ. Ακόμη και ο φειδωλός σε εγκώμια Σαρτρ διερωτάται εάν πρόκειται πράγματι για ένα από τα καλύτερα μυθιστορήματα για την Αντίσταση.

Η ιστορία διαδραματίζεται στο τέλος του 1941. Όσο μαίνεται η μάχη του Στάλινγκραντ, πολλοί παρτιζάνοι κρύβονται στα δάση, με ανελέητους εχθρούς την παγωνιά και την πείνα. Ο κεντρικός χαρακτήρας μοιάζει στον Γκαρύ, στην άρνησή του να φανατίζεται, στη δυσπιστία προς στην ανθρώπινη φύση αλλά και στη δύναμή του για ζωή. Μέσα από το θάρρος και την αυταπάρνηση των συντρόφων του, ο νεαρός Γιάνεκ θα κατανοήσει το ανθρώπινο μεγαλείο, την απλότητα και τη γενναιοδωρία για την όποια είναι ικανός ο άνθρωπος εν καιρώ πολέμου. Ο Γκαρύ, μέσα από το πολυεθνικό ψηφιδωτό των χαρακτήρων του, μιλάει για το μίσος για κάθε δυνάστη, για τον πόθο για ελευθερία και ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Σύμφωνα με τον Νάσο Δετζώρτζη, ο Γκαρύ «είδε τον Άνθρωπο στην ώρα της Κόλασης, και τον αγάπησε ολόκληρον»¹⁴. Και συνεχίζει:

[Οι παρτιζάνοι] είναι μια ομάδα ανθρώπων με συνισταμένη τον άνθρωπο, που ζουν, αισθάνονται, πάσχουν, ενεργούν, όχι ως αντάρτες, αλλά ως άνθρωποι, που αντιδρούν χωρίς να υπακούν σε άλλη γραμμή από τη γραμμή της αυτόνομης ζωής που τους εμφύσησε ο δημιουργός τους¹⁵.

Ο συγγραφέας, έχοντας βιώσει τη φρίκη και το παράλογο του πολέμου, διακατέχεται συνεχώς από το όνειρο μιας Ευρώπης λυτρωμένης από τους εθνικισμούς της. Οι χαρακτήρες του Γκαρύ

13. Dominique Bona, *ό.π.*

14. *Ευρωπαϊκή θητεία*, *ό.π.*, σ. 11.

15. Στο ίδιο, σ. 13.

μιλούν για Πούσκιν, Κίπλινγκ, Γκόγκολ, Σοπέν. Παίζουν μουσική, ερωτεύονται, αγωνιούν, γνωρίζουν τον ίδιο βασανιστικό θάνατο:

Αρπαξε το βιολί του... Όρθιο εκεί καταμεσίς, μες στο υπόγειο που βρωμοκοπούσε, ντυμένο στα κουρέλια τα βρώμικα, το εβραϊάκι που του 'χαν σφάζει τους γονιούς του σε κάποιο γέτο, αποκαθιστούσε την τιμή του κόσμου και των ανθρώπων [...] Έπαιζε [...] Ο κόσμος είχε βγει από το χάος. Είχε πάρει μια μορφή αρμονική και πεντακάθαρη. Στην αρχή, πέθανε το μίσος, και, με τις πρώτες συγχορδίες, η πείνα, η καταφρόνηση και η ασχήμια [...]¹⁶.

Ο Γκαρύ δεν είναι πλέον άπατρις, νομάς, μέτοικος: «Ούτε μια σταγόνα γαλλικού αίματος δεν κυλάει στις φλέβες μου, μόνο η Γαλλία κυλά μέσα μου¹⁷». Η απελευθέρωση βρίσκει τον Γκαρύ ήρωα πόλεμου. Η αφοσίωσή του στη Γαλλία τού προσφέρει μια θέση στο διπλωματικό σώμα, ακολουθώντας έτσι τη μακρά παράδοση που χάραξαν οι Κλωντέλ, Ζιρωντού και Λεζέ. Το 1948, το ζεύγος Γκαρύ-Μπλανς αναχωρεί για τη Σόφια των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Η ζωή στη Βουλγαρία του Δημητρώφ είναι στενάχωρη και δύσκολη. Ο Γκαρύ γίνεται μάρτυρας σκληρών διωγμών και εκτελέσεων και στέλνει αναφορές στο Υπουργείο Εξωτερικών, που περιγράφουν το ανάλγητο πρόσωπο του καθεστώτος.

Η επιστροφή του ζεύγους στο Παρίσι φαντάζει ως διέξοδος από το βαρύ κλίμα του Ανατολικού μπλοκ, ενώ η επομένη μετάθεση στη Βέρνη δεν αποδεικνύεται τόσο πρόσφορη για τη συγγραφική του δραστηριότητα. Η ζωή στην Ελβετία του προκαλεί αφόρητη πλήξη. Ένα απόγευμα, μην μπορώντας να υποφέρει άλλο την ανία, αποφασίζει να μπει στο λάκκο με τις αρκούδες του ζωολογικού πάρκου, ώσπου να τον βγάλουν σηκωτό οι πυροσβέστες. « Δεν έγινε απολύτως τίποτα», διηγείται, «οι αρκούδες δεν σάλεψαν, ήταν αρκούδες της Βέρνης»¹⁸. Είναι η περίοδος που ονειρεύεται ότι τα κείμενά του θα θριαμβεύσουν στη σκηνή όπως του Σαρτρ και του Καμύ. Παρά τις επίμονες προσπάθειές του, ο Λουί Ζουβέ αρνείται να αναλάβει τη θεατρική μεταφορά των έργων του.

Το 1951 ο Ρομάν Κατσέφ μετονομάζεται και επίσημα Ρομαίν Γκαρύ: «Ένας Γάλλος συγγραφέας δεν μπορεί να έχει ρωσικό όνομα. Θα ήταν εντάξει αν ήσουν βιρτουόζος βιολιστής, για έναν τιτάνα όμως της Γαλλικής Λογοτεχνίας, δεν πάει»¹⁹. Η μετριοφροσύνη του, όπως φαίνεται, δεν είναι η μεγαλύτερη του αρετή: «Γράφω αποκλειστικά από ματαιοδοξία. Έχω ανάγκη να με θαυμάζουν»²⁰. Ο θαυμασμός δεν θα αργήσει να έρθει.

Το 1952 διορίζεται υπεύθυνος Τύπου της γαλλικής αντιπροσωπείας του Ο.Η.Ε. στη Νέα Υόρκη. Ανάμεσα σε κοκτέιλ με τη Μαρλέν Ντίντριχ και τον Τρούμαν Καπότε, θυμάται

16. Στο ίδιο, σ. 156.

17. Jérôme Dupuis, « Les Mille et Une Vies de Romain Gary » στο *Lire*, n° 425 (mai 2014), σ. 35.

18. Dominique Bona, *ό.π.*, σ. 147.

19. *Η υπόσχεση της αυγής*, *ό.π.*, σ. 18.

20. Jérôme Dupuis, « Les Mille et Une Vies de Romain Gary » στο *Lire*, n° 425 (mai 2014), σ. 36 (η μετάφραση δική μας).

ένα κυνηγό αγρίων ζώων που συνάντησε στο Τσαντ στη διάρκεια του πολέμου, γεγονός που αποτελεί πηγή έμπνευσης για τις *Ρίζες του ουρανού*²¹. Το μυθιστόρημα εκδίδεται το 1956, με τον Γκαρύ να είναι πλέον γενικός πρόξενος της Γαλλίας στο Λος Άντζελες. Η ανελέητη σφαγή των ελεφάντων στην Αφρική αποτελεί το θέμα του μυθιστορήματος. Ο κεντρικός ήρωας, Μορέλ, εβραίος επιζήσας του Ολοκαυτώματος, παλεύει απελπισμένα για να θέσει τέλος σε αυτή την άνευ λόγου βαρβαρότητα που του θυμίζει τη φρίκη του Άουσβιτς. Ο Γκαρύ γράφει ίσως το «πρώτο οικολογικό μυθιστόρημα» της ιστορίας, με επίκεντρο τους ελέφαντες, καθώς «μπορεί οι ελέφαντες να είναι όντα παρωχημένα, αναχρονιστικά, ογκώδεις επιζήσαντες μιας περασμένης γεωλογικής εποχής. Της εποχής του ανθρωπισμού»²².

Ο Γκαρύ εκφράζει έναν ιδιόρρυθμο, εντελώς προσωπικά νοούμενο ανθρωπισμό. Διαφαίνεται κάποια ελπίδα για το μέλλον της ανθρωπότητας, όχι με την τωρινή της μορφή, αλλά με εκείνη που ευελπιστεί να διαμορφωθεί μέσω της φυσικής εξέλιξης του σύμπαντος: «Η πραγματική αισιοδοξία για την [πορεία] της ανθρωπότητας συνάγεται στο να αποδεχτούμε πως τα επόμενα είκοσι με είκοσι-πέντε χιλιάδες χρονιά θα είναι πολύ δύσκολα»²³. Οι *ρίζες του ουρανού* του χαρίζουν το πρώτο του βραβείο Γκονκούρ. Η φήμη του εκτοξεύεται, ακολουθούν φωτογραφήσεις, συνεντεύξεις, αλλά και σκληρή κριτική, σχετικά με την ανορθόδοξη χρήση της γλώσσας. Ο ίδιος πάντως δηλώνει συγκινημένος που ένα βιβλίο μπορεί ακόμη να προκαλεί τόσο θόρυβο και διαξιφισμούς. Λόγω της διεθνούς του φήμης και αναγνωρισιμότητας, υπογράφει το επόμενο του βιβλίο, τον *Άνθρωπο με το περιστέρι*²⁴ ως Φόσκο Σινιμπάλντι. Έτσι, χειραφετείται από κάθε είδους περιορισμό λόγω του διπλωματικού του αξιώματος. Έχοντας ως φόντο τα γραφεία του Ο.Η.Ε στήνει μια αλλοπρόσαλλη, μπουφόνικη φάρσα που καταλήγει σε πικρόχολη σάτιρα και αφήνει τον αναγνώστη μουδιασμένα να αναρωτιέται αν πρέπει να διπλώνεται από τα γέλια ή από τα κλάματα.

Όμως, το πολυτιμότερο δώρο που του προσφέρει η θέση του στο Λος Άντζελες είναι η Τζιν Σίμπεργκ. Γνωρίζονται σε ένα επίσημο γεύμα το Δεκέμβριο του 1959 όπου εκείνη παρευρίσκεται συνοδευόμενη από τον τότε σύζυγό της. Εκείνη είναι μόλις 22 ενώ αυτός 46. Αποτελούν ένα από αυτά τα ζευγάρια-θρύλους, όπως η Μονρόε με τον Μίλερ. Το επεισοδιακό διαζύγιό του από τη Λέσλυ Μπλανς οργιάζει στα πρωτοσέλιδα του κίτρινου τύπου. Η σταιρ του σινεμά και ο βραβευμένος συγγραφέας παντρεύονται τελικά, σε ένα μικρό χωριό της Κορσικής μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας το 1963, ενώ το ίδιο έτος γεννιέται ο γιος τους Ντιέγκο. Το 1960 εκδίδεται το αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα *Η υπόσχεση της αυγής*, μέσα από το οποίο αναδημιουργεί και δίνει πνοή στη γυναίκα της ζωής του: τη μητέρα του.

21. *Les Racines du ciel*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1956.

22. Στο ίδιο, σ. 135-136.

23. Στο ίδιο.

24. *L'Homme à la colombe*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1984. Για την ελληνική έκδοση, βλ. *Ο άνθρωπος με το περιστέρι*, μτφ. Ανδρέας Βαχλιώτης, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1989.

Το 1966 ο Γκαρύ και η Σίμπεργκ επισκέπτονται τον μνημειακό χώρο του γκέτο της Βαρσοβίας, όπου είχε ζήσει ως παιδί. Αυτή η επαφή με το τραύμα που του άφησε ο πόλεμος ήταν συντριπτική. Η φρίκη, την οποίαως τότε είχε καταφέρει να απωθήσει, ξαναζωντανεύει. Ο Γκαρύ, υποφέροντας από προσωρινές παραισθήσεις, λιποθυμάει από το σοκ. Κυριευμένος από την ενοχή του επιζώντος, αποφασίζει να συμμετάσχει σε μια απίστευτα πρωτότυπη, ξεκαρδιστική, σύνθετη εξερεύνηση του εαυτού του ως άνθρωπο, συγγραφέα, και Εβραίο γράφοντας τον *Χορό του Τζένγκις Χαν*. Εμπλεκόμενος ολοένα και περισσότερο στον χώρο του χολιγουντιανού θεάματος, σεναριογραφεί και σκηνοθετεί δύο ταινίες, *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (1968) και το *Police Magnum* (1972), ενώ συμμετέχει στη συγγραφή πολυάριθμων σεναρίων για τη μεγάλη οθόνη. Με μια θεαματική χειρονομία, κατά το πρότυπο του αγαπημένου του συγγραφέα Πούσκιν, το 1968 προκαλεί σε μονομαχία τον Κλιντ Ίστυουντ, με τον οποίο φημολογείται ότι η Τζιν ανέπτυξε κάποιο ειδύλλιο κατά τη διάρκεια ενός γυρίσματος. Την ίδια χρονιά, επηρεασμένος από τα γεγονότα του Μαΐου στο Παρίσι, παραιτείται από τα καθήκοντά του ως διπλωμάτης, και χωρίζει με τη Σίμπεργκ, για να μην γνωρίσει η σχέση τους τη διαφαινόμενη φθορά.

Το 1973, επινοεί τον Εμίλ Αζάρ, ψευδώνυμο με το οποίο εκδίδει ένα χρόνο αργότερα το έργο *Gros-Câlin*²⁵. Ο Γκαρύ ζητά από τον ανιψιό του Πωλ Πάβλοβιτς, το 1975, να υποδυθεί για λογαριασμό του τον επινοημένο συγγραφέα Εμίλ Αζάρ. Στις 17 Νοεμβρίου, το μυθιστόρημα *Η ζωή μπροστά σου* υπογεγραμμένο από τον Αζάρ κερδίζει το βραβείο Γκονκούρ. Πρόκειται για μια δεξιοτεχνική αφήγηση με πρωταγωνιστή και αφηγητή τον έφηβο Άραβα Μομό, ο οποίος εγκαταλείπεται από όλους έκτος από μια εβραία πρώην πόρνη, τη Μαντάμ Ροζά. Ζούνε στον έκτο όροφο ενός κτιρίου στη Μπελβίλ του Παρισιού, περιτριγυρισμένοι από ανθρώπους περιθωριοποιημένους. Ο Μομό, πάρα το νεαρό της ηλικίας του, γνωρίζει ήδη πως «η ζωή, δεν είναι για όλους». Ο Γκαρύ, ως Εμίλ Αζάρ, δημιουργεί εκ νέου ένα ιδιόρρυθμο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα. Αυτή τη φορά πιο απελευθερωμένο και κυνικό σε σχέση με την *Υπόσχεση της αυγής*. Ένα κείμενο βαθιά αντιρατσιστικό που μιλάει για τον παραλογισμό της κοινωνικής εξαθλίωσης, μια πικρή ιστορία αγάπης, που ωστόσο ξεχειλίζει από χιούμορ και ελπίδα. Το 1977 θα βγει στις αίθουσες η κινηματογραφική προσαρμογή του έργου, με τη Σιμόν Σινιορέ στον καλύτερο ίσως ρόλο της καριέρας της.

Τον Σεπτέμβριο του 1979, η Σίμπεργκ βρίσκεται νεκρή στο πίσω κάθισμα του αυτοκινήτου της. Η αστυνομία υποστηρίζει πως πρόκειται για αυτοκτονία παρά τα αναπάντητα ερωτήματα σχετικά με τις συνθήκες του θανάτου της. Ο Γκαρύ δίνει μια συνέντευξη τύπου-καταπέλτη. Υποστηρίζει πως η ψυχική υγεία της Σίμπεργκ κλονίστηκε έπειτα από τον ανελέητο πόλεμο λάσπης των διαπλεκόμενων με το FBI αμερικάνικων ΜΜΕ που τη στοχοποιούσαν αισχρά (όπως εξάλλου και άλλες διασημότητες που τοποθετούνταν δημόσια κατά των ρατσιστικών διακρίσεων), επειδή υποστήριζε ανοιχτά το κίνημα ανεξαρτησίας των μαύρων και συγκεκριμένα τους Μαύρους Πάνθηρες.

25. *Gros-Câlin*, Παρίσι, Mercure de France, 1974.

1980 – Αρχή του τέλους. Εναλλάσσοντας προσωπεία σε όλη του τη ζωή, ο Ρομαίν καταφέρνει να διατηρήσει το πέπλο μυστηρίου μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Είναι ένας άνθρωπος που αρέσκεται να κατευθύνει τη μοίρα του και λέγεται ότι ήδη έναν χρόνο πριν τον θάνατο του έχει προκαθορίσει το πώς και το πότε της μακάβριας εξόδου του. Μα πριν αποχωρήσει, έχει να τακτοποιήσει κάποιες τελευταίες εκκρεμότητες. Κυκλοφορεί το τελευταίο του έργο ως Ρομαίν Γκαρύ, τους *Χαρταετούς*²⁶, ένα βιβλίο που περιγράφει τον έρωτα δύο νέων στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι Χαρταετοί και το *Άγχος του βασιλιά Σολομώντα*²⁷, που εξέδωσε τον προηγούμενο χρόνο υπό το ψευδώνυμο Εμίλ Αζάρ, αποτελούν τον επίλογο της λογοτεχνικής του καριέρας.

Κάθε μέρα που περνά ο Ρομαίν επιβιώνει με δυσκολία και για τους ανθρώπους του περίγυρού του είναι εμφανές ότι ακόμη και αν δεν πρόκειται για τον μοναδικό λόγο, η αυτοκτονία της Τζιν τον καταρρακώνει. Την ίδια στιγμή αγωνιά για το μέλλον του γιου του. Τρέμει στην ιδέα μήπως του μοιάσει, θέλει ο γιος του να γίνει πιο ανθεκτικός και κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του για να το καταφέρει. Κρίνοντας ότι έχει πλέον ανδρωθεί, τον Ιούνιο του 1980 τον χειραφετεί νομικά. Όμως, όπως ο μαριονετίστας που φοβάται μήπως κοπεί κάποια κλωστή από την κούκλα του και χάσει τον έλεγχο, έτσι κι ο Γκαρύ αδυνατεί πλέον να περιορίσει την αλαζονεία που διέπει τον Πάβλοβιτς. Ο Γκαρύ φοβάται ότι χάνει τα ινιά του εγχειρήματος Αζάρ, κλειδώνει στη θυρίδα τα πολύτιμα έγγραφα με την υπογραφή Αζάρ.

2 Δεκεμβρίου 1980

Ο Γκαρύ στέλνει στους δικηγόρους του σαφείς οδηγίες για τη μετά θάνατο αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητας του Αζάρ, καθώς και στον εκδότη του, Κλωντ Γκαλλιμάρ, ένα αντίγραφο του επιθανάτιου γράμματός του μαζί με το έργο του *Ζωή και θάνατος του Εμίλ Αζάρ*. Οποία ειρωνεία, γευματίζει μαζί του εκείνο το μεσημέρι, κάνοντας το τελευταίο του πούρο, παρ' ότι έχει κόψει το κάπνισμα. Ο Γκαλλιμάρ φυσικά δεν το γνωρίζει, αλλά θα είναι ο τελευταίος άνθρωπος που θα δει τον Γκαρύ ζωντανό.

Το κεφάλι του θα μείνει σχεδόν άθικτο από τη σφαίρα που θα διαπεράσει το κρανίο του. Μαζί με το κορμί του, πάνω στο κρεβάτι, κείται και ένα γράμμα με τα εξής λόγια:

Ημέρα J

Καμία σχέση με τη Τζιν Σίμπεργκ. Οι φανατικοί της ραγισμένης καρδιάς παρακαλούνται ν' απευθυνθούν αλλού. Θα μπορούσε κανείς προφανώς να το αποδώσει σε μια νευρική κατάπτωση. Σ' αυτήν την

26. *Les Cerfs-Volants*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1980. Για την ελληνική έκδοση, βλ. *Οι χαρταετοί*, μτφ. Ντόρα Ζαγκούρογλου, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994.

27. *L'Angoisse du roi Salomon*, Παρίσι, Mercure de France, 1979.

περίπτωση, θά 'πρεπε να ομολογήσουμε ότι αυτή η κατάπτωση διαρκεί από την εποχή που ανδρώθηκα και ότι μου επέτρεψε να φέρω με επιτυχία εις πέρας το λογοτεχνικό έργο μου²⁸.

Τότε γιατί; Ίσως θα έπρεπε να αναζητηθεί η απάντηση στον τίτλο του αυτοβιογραφικού έργου μου *La nuit sera calme* καθώς και στις τελευταίες λέξεις του τελευταίου του μυθιστορήματος: «γιατί δεν θα μπορούσαμε να το πούμε καλύτερα». «Ορίστε, λοιπόν, επιτέλους, εκφράζομαι απολύτως»²⁹.

Στις 9 Δεκεμβρίου τα τύμπανα ηχούν πένθιμα. Έντεκα αεροπόροι μεταφέρουν το φέρετρο του Ρομαίν Γκαρύ, σκεπασμένο με τη γαλλική σημαία. Ούτε λειτουργία, ούτε προσευχές θα ειπωθούν για εκείνον που υπήρξε στη ζωή του αγνωστικιστής, μόνο ένα νανούρισμα, η μπαλάντα των παιδικών του χρόνων που του τραγουδούσε η μητέρα του στα πολωνικά.

Τον Ιουλίου του 1981, ο Πωλ Πάβλοβιτς αποκαλύπτει την αληθινή ταυτότητα του Εμίλ Αζάρ, δημοσιεύοντας το βιβλίο που μαρτυρεί την περιπέτειά του, *L'Homme que l'on croyait*³⁰. Μερικές μέρες αργότερα, εκδίδεται η λογοτεχνική του διαθήκη, *Ζωή και θάνατος του Εμίλ Αζάρ*. Μάταια οι κριτικοί θα αναζητήσουν εκεί την αιτία της αυτοκτονίας. Δεν θα βρουν ίχνος παραίτησης· το νόημα και η κατάληξη της μασκαράτας του περικλείεται στην κατακλείδα του ολιγοσέλιδου αυτού κειμένου:

Je me suis bien amusé. Au revoir et merci³¹.

ΑΛ-ΣΑΑΓΙΑΧ ΚΑΤΙΑ
ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΗ ΔΑΝΑΗ
ΚΑΚΑΒΑ ΔΩΡΟΘΕΑ
ΠΑΝΤΕΛΙΔΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Απόφοιτες του Τμήματος
Γαλλικής Γλώσσας & Φιλολογίας Α.Π.Θ.

28. Dominiqne Bona, *ό.π.*, σ. 413. Διευκρινίζεται, ότι η «Ημέρα J» είναι ένας πολεμικός όρος, που χρησιμοποιήθηκε στους δύο παγκοσμίους πολέμους δηλώνοντας την ορισμένη ημέρα επίθεσης.

29. Στο ίδιο.

30. Paul Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Παρίσι, Fayard, 1981.

31 «Πέρασα πολύ καλά. Εις το επανιδείν και ευχαριστώ», βλ. *Vie et Mort d'Émile Ajar*, στο *Légendes du je*, Παρίσι, Gallimard, « Quatro », 2009, p. 1416.

ΤΟ ΒΡΑΒΕΙΟ GONCOURT ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ROMAIN GARY

Το βραβείο Goncourt¹ αποτελεί ένα από τα διασημότερα, τα παλαιότερα και πιο τιμητικά γαλλικά λογοτεχνικά βραβεία. Απονέμεται μία φορά ετησίως, τον μήνα Νοέμβριο από την ομώνυμη Ακαδημία σ' ένα γαλλόφωνο συγγραφέα, και, σύμφωνα με τον κανονισμό, ένας λογοτέχνης έχει το δικαίωμα να λάβει άπαξ τη διάκριση αυτή. Εξαιρεση αποτέλεσε ο Romain Gary που βραβεύθηκε δύο φορές, αρχικά με το πραγματικό του όνομα το 1956 για το έργο του *Les racines du ciel* και στη συνέχεια το 1975 με το ψευδώνυμο Émile Ajar για το έργο του *La vie devant soi*.

Το ετήσιο βραβείο Goncourt αφορά μυθιστορήματα που έχουν εκδοθεί μέσα στην ίδια χρονιά. Πέρα από τη βασική αυτή διάκριση, το πρόγραμμα της Ακαδημίας περιλαμβάνει και την απονομή δευτερευόντων βραβείων για διαφορετικά λογοτεχνικά είδη –την ποίηση, τη νουβέλα, τη βιογραφία– καθώς και βραβεία για πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς αλλά και μαθητές λυκείου. Αν και αρχικά τα έπαθλα αυτά είχαν θεσμοθετηθεί ως υποτροφίες, πλέον η απονομή τους συνιστά λογοτεχνική και ηθική δικαίωση για τον εκάστοτε δημιουργό.

Η ιστορία της ίδρυσης του λογοτεχνικού αυτού οργανισμού και κατ' επέκταση, του Βραβείου Goncourt, ξεκινά από την επιθυμία που εξέφρασε στη διαθήκη του ο Edmond de Goncourt, την οποία συνέταξε το 1874, μετά τον θάνατο και του αδελφού του Jules. Στη σκέψη του ιδρυτή της, η Ακαδημία έπρεπε να ενθαρρύνει πρωτότυπους και νέους συγγραφείς κατ' αντιπαράθεση προς την αρτηριοσκληρωτική Γαλλική Ακαδημία η οποία είχε αρνηθεί την «αθανασία» σε κορυφαία πνεύματα της εποχής όπως οι Μπαλζάκ, Φλωμπέρ, Ζολά, Μωπασάν, Μπωντλαίρ κ.ά.

Η υλοποίηση των όρων της διαθήκης όμως δεν υπήρξε και τόσο εύκολη υπόθεση: μια μακρά δικαστική διαμάχη ξεκινάει ανάμεσα στην οικογένεια Goncourt και τους εκτελεστές της διαθήκης, Alphonse Daudet και Léon Hennique, με αποτέλεσμα η μελλοντική Ακαδημία να καταφέρει να συνεδριάσει μόλις το 1900. Το 1902 η Ακαδημία Goncourt ιδρύεται με την επωνυμία «Société littéraire des Goncourt» (Λογοτεχνική εταιρεία των Goncourt) συνεχίζοντας έτσι και την παράδοση της λογοτεχνικής συντροφιάς (ή αλλιώς «Πατάρι») που είχαν παλαιότερα εμπνευστεί και πραγματοποιήσει οι αδελφοί. Το πρώτο βραβείο Goncourt απονέμεται εντέλει έναν χρόνο αργότερα, στις 21 Δεκεμβρίου 1903, στον John-Antoine Nau για το έργο του *Force ennemie*.

1. <http://academie-goncourt.fr/>

Ρόλος και λειτουργία της Ακαδημίας²

Η Ακαδημία Goncourt είναι μια λογοτεχνική οργάνωση που απαρτίζεται από δέκα μέλη, τα οποία συναντιούνται κάθε πρώτη Τρίτη του μήνα στο εστιατόριο Drouant κοντά στην Όπερα, συζητούν περί λογοτεχνίας και απονέμουν την ύψιστη διάκριση που καθιερώνει έναν εκλεκτό των γαλλικών γραμμάτων. Τα έργα των υποψηφίων συγγραφέων προεπιλέγονται, με μια πρώτη διαδικασία διαλογής τον Σεπτέμβριο, μια δεύτερη και μια τρίτη τον Οκτώβριο, καθώς το βραβείο απονέμεται αρχές Νοεμβρίου. Τα μέλη της Ακαδημίας εργάζονται αμισθί, ενώ ο τιμώμενος δημιουργός λαμβάνει πλέον το συμβολικό χρηματικό ποσό των 10 ευρώ. Σήμερα, τα δέκα μέλη της Ακαδημίας είναι οι Paule Constant, Pierre Assouline, Régis Debray, Françoise Chandernagor, Bernard Pivot, πρόεδρος, Didier Decoin, Edmonde Charles-Roux, Philippe Claudel, Patrick Rambaud, Tahar Ben Jelloun.

Από τη μακρά λίστα των βραβευμένων συγγραφέων μπορούμε να αναφέρουμε κάποια ονόματα όπως οι Marcel Proust (1919) για το έργο *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, André Malraux (1933) για το έργο *La condition humaine*, Simone de Beauvoir (1954) για το έργο *Les mandarins*, Michel Tournier (1970) για το έργο *Le roi des aulnes*, Marguerite Duras (1984) για το έργο *L'Amant*. Στις 5 Νοεμβρίου 2014 απονεμήθηκε στην Lydie Salvayre, για το μυθιστόρημά της *Pas pleurer*, στις εκδόσεις Seuil. Αν και η αμοιβή είναι συμβολική, η απονομή του βραβείου χαρίζει μεγάλη αναγνώριση στον συγγραφέα, και εξασφαλίζει στον ίδιο και τον εκδότη του μια τεράστια επιτυχία. Η ένδειξη της βράβευσης Goncourt επάνω σε ένα βιβλίο συνιστά την πιο αξιόλογη διαφημιστική προώθηση –συνήθως τα εν λόγω έργα πωλούνται σε εκατοντάδες χιλιάδες αντίτυπα.

Τα τελευταία χρόνια ωστόσο πληθαίνουν οι φωνές που, αμφισβητώντας την ίδια τη σύσταση του θεσμού, τονίζουν τις αδύναμες πτυχές του· ο τρόπος επιλογής των υποψηφίων από μια μικρή επιτροπή δέκα ατόμων αρκετά ηλικιωμένων, ξένων προς τις νέες τάσεις της λογοτεχνίας αποτελεί για τους επικριτές του το λόγο για τον οποίο βραβεύονται δευτερεύοντες συγγραφείς ενώ σύγχρονα αξιόλογα ονόματα περνούν απαρατήρητα. Ταυτόχρονα, η στενή σχέση των μελών με μεγάλους εκδοτικούς οίκους, ενέχει έναν κίνδυνο μεροληψίας ή σύγκρουσης συμφερόντων, κυρίως όταν γνωρίζουμε τη μεγάλη σημασία που έχουν τα λογοτεχνικά βραβεία για τον κόσμο των εκδόσεων.

Οι Αδελφοί Goncourt³

Ο θεσμός αυτός έκανε παγκοσμίως γνωστούς τους γάλλους αδελφούς Edmond (1822-1896) και Jules de Goncourt (1830-1870), ένα ιδιόρρυθμο συγγραφικό ζευγάρι που κατάγεται από

1. https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Goncourt

2. <http://academie-goncourt.fr/>

3. Robert Kopp, « Les Frères Goncourt chronologie », στο *Magazine littéraire, LES FRERES GONCOURT le journal d'un demi-siècle*, n° 269 (1989), p. 20-27.

το μικρό χωριό Goncourt της Haute-Marne. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου τους το έγραψαν μαζί, αποτελώντας ίσως και τη μοναδική περίπτωση λογοτεχνικού διδύμου (*gemellité littéraire*), αχώριστο τόσο στην καθημερινότητα όσο και στη γραφή. Επιθυμούσαν μάλιστα να ονομάζονται κοινά Juledmond –πρόκειται για μια συμβίωση λογοτεχνική, συναισθηματική, πνευματική, που αγγίζει ίσως τα όρια του παθολογικού.

Αν και παθιασμένοι συλλέκτες έργων τέχνης, κυρίως ζωγραφικής, οι αδερφοί Goncourt παρουσιάζονται κατά βάση ως συγγραφείς μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων –ωστόσο το έργο τους δεν είναι ιδιαίτερα γνωστό σήμερα στο ευρύ κοινό, και η λογοτεχνική τους πλευρά παραμένει στη σκιά, καθώς αυτό που κατά κύριο λόγο ενδιαφέρει τους μελετητές είναι η αντίληψή τους γύρω από το μυθιστόρημα – ένα μυθιστόρημα που πραγματώνεται με τους όρους και τις προοπτικές της ιστορικής επιστήμης. Αρχικά διακρίνονται για τις μονογραφίες τους με θέμα την κοινωνία και την τέχνη του 18ου αιώνα, χρησιμοποιώντας τις ίδιες ιστορικές μεθόδους και στο μυθιστορηματικό τους έργο –τη συλλογή ντοκουμέντων, σημειώσεων και πληροφοριών για τη δημιουργία ενός λογοτεχνήματος όπου η πλοκή κατέχει δευτερεύοντα ρόλο. Αν οι ιστορικοί είναι αφηγητές του παρελθόντος, οι μυθιστοριογράφοι είναι αφηγητές του παρόντος υποστηρίζουν οι Αδελφοί⁴.

Ως προς τη θεματολογία, το σύνολο της μυθιστορηματικής τους παραγωγής μας παρουσιάζει, μέσα από επιτόπιες μελέτες, μια τοιχογραφία των διαφόρων τάξεων της σύγχρονης τους κοινωνίας και οδηγεί προοδευτικά σε ηθογραφικές περιγραφές. Τα τεκμηριωμένα γεγονότα και η καθημερινή πραγματικότητα, απ' όπου και αντλούν όλα τα μυθιστορηματικά τους πρόσωπα, αποτελούν το αντικείμενο μελέτης τους.

Βασική πρόθεσή τους είναι με τον τρόπο αυτό να αποδείξουν ότι τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα «έχουν δικαίωμα» στο μυθιστόρημα όπως και οι υψηλές τάξεις, αναπτύσσοντας αρχικά την αντίληψη αυτή μέσα από το μυθιστόρημα *Germinie Lacerteux*⁵, που αφηγείται την ιστορία μιας υπηρέτριας, της δικής τους υπηρέτριας, και ξεδιπλώνει τις διάφορες σχέσεις της με άνδρες χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων. Το έργο αυτό «εισάγει τον λαό στο μυθιστόρημα» θα σημειώσει ο Εμίλ Ζολά, ο οποίος και ανακαλύπτει την κλίση του ως νατουραλιστή συγγραφέα μέσα από αυτό ακριβώς το ανάγνωσμα. Στα πλαίσια του νατουραλιστικού τους προσανατολισμού και άρρηκτα συνδεδεμένη με τα έργα τους εμφανίζεται και η μελέτη των νευρικών διαταραχών, των διαφόρων ψυχώσεων και ανώμαλων περιπτώσεων, που εφαρμόζουν με απόλυτη επιστημονική ακρίβεια και αυστηρότητα. Μετά το θάνατο του αδελφού του Jules όμως, ο Edmond, πεισματικά απογοητευμένος από την επιτυχία του έργου του Ζολά *L'Assommoir*, εγκαταλείπει την περιγραφή του όχλου και των λαϊκών στρωμάτων και μεταγγίζει τις ίδιες μεθόδους στον κόσμο της κομψότητας, του πλούτου και της εξουσίας. Ισορροπώντας

4. Robert Kopp, « De l'histoire au roman », *op. cit.*, p. 57-60.

5. Pierre Kyria, « Ecriture artiste et réalisme », *op. cit.*, p. 60-62.

μεταξύ των δύο αυτών άκρων, τα μυθιστορήματα των Αδελφών μάρ εισάγουν στον κόσμο των νοσοκομείων, (*Sœur Philomène*), της αστικής τάξης (*Renée Mauperin*), του τσίρκου (*Les Frères Zemganno*), του θεάτρου (*La Faustin*), των ζωγράφων (*Manette Salomon*), των ανθρώπων των γραμμάτων (*Charles Demailly*). Με το έργο *Germinie Lacerteux* καθιερώθηκαν ως πρόδρομοι μιας θεωρίας που εγκαινιάζει το «νέο μυθιστόρημα» και βασίζεται σε δύο αρχές: την αντικειμενική παρατήρηση της πραγματικότητας (που αποτιμάται και ως βασική πηγή της έμπνευσης) και την «καλλιτεχνική γραφή» (*écriture artiste*) που ανάγει το πραγματικό στην τελειότητα της Τέχνης. Η ποιητική αυτή, που εναρμονίζει τον επιστημονικό εμπειρισμό και την ακριβή απεικόνιση των κατώτερων ενστίκτων με το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη», μαρτυρεί τον ιδιόμορφο διττό χαρακτήρα του ρεαλισμού και της μυθιστορηματικής παραγωγής των αδερφών Goncourt, που επικρίθηκε αργότερα από τους γνήσιους νατουραλιστές.

Από τα έργα τους που τείνουν να ξεχαστούν σήμερα, ξεχωρίζει κυρίως το ημερολόγιό τους⁶, που ξεκίνησε να γράφεται το 1851 με υπότιτλο *Απομνημονεύματα της λογοτεχνικής ζωής* (*Mémoires de la vie littéraire*) και συνεχίστηκε από τον Edmond μετά τον θάνατο του Jules έως το 1896. Το ενδιαφέρον του Ημερολογίου συνίσταται στην οντότητά του ως μαρτυρίας κυρίως κριτικής, για την λογοτεχνική, καλλιτεχνική και κοσμική ζωή του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Βρίσκουμε ανάκατες σημειώσεις και πληροφορίες για τα μυθιστορήματά τους και τα θεατρικά τους έργα, για την υποδοχή που έτυχαν από κοινό και κριτικούς, για τις σχέσεις τους με την λογοκρισία, για την υγεία τους και την υγεία των φίλων τους, για τις συνομιλίες και τις γνώμες που διατυπώθηκαν κατά την διάρκεια λογοτεχνικών συναντήσεων.

Αριστοκράτες από τη φύση τους, οι Αδελφοί Goncourt υπήρξαν εκλεπτυσμένοι λογοτέχνες, πράγμα που τους διαφοροποιεί από τους νατουραλιστές, των οποίων στάθηκαν ωστόσο πρόδρομοι και πρωτεργάτες. Με σημείο αναφοράς κυρίως την προσπάθειά τους για τη δημιουργία της Ακαδημίας, αφήνουν εμβληματικά το αποτύπωμά τους στην παγκόσμια ιστορία των λογοτεχνικών βραβείων, συνεχίζοντας, ακόμη και μετά θάνατον, το πολύπλευρό τους έργο.

Η περίπτωση Romain Gary

Θα κλείσω με την παράδοξη τραγελαφική ιστορία της απονομής δεύτερου βραβείου Goncourt στον Romain Gary, που κατάφερε να παραπλανήσει την επιτροπή, καταφεύγοντας σε μια διαδικασία πλαστοπροσωπίας, ονοματική και φυσιογνωμική· με το ψευδώνυμο Emile Ajar, που ενσαρκώνεται από τον Paul Pavlowitch, ο Gary συγκροτεί μια απατηλή παρουσία/προσωπικότητα η οποία διαγωνίζεται με το δικό του μυθιστόρημα και οδηγείται, τελικά, στη βράβευση.

Ποιος είναι όμως ο Paul Pavlowitch; Πρόκειται για έναν μικρό εξάδελφο του Gary, που εμφανίζεται ωστόσο συχνά και ως ανιψιός του. Γεννημένος το 1942 στη Νίκαια, κάνει την

6. Marc Fumaroli, « La modernité du journal », *op.cit.*, p. 28-31.

είσοδό του στη λογοτεχνική σκηνή το 1975, μετά από νομικές σπουδές στην Τουλούζη και στο Χάρβαρντ. Υιοθετώντας πολλά επαγγέλματα, από οδηγός φορτηγού και υδραυλικός μέχρι διορθωτής χειρογράφων, περιγράφεται ως άνθρωπος περιθωριακός, τεμπέλης αλλά ταυτόχρονα ιδιαίτερα ευφυής, που κυκλοφορεί ρακένδυτος στους δρόμους του Παρισιού. Τα χαρακτηριστικά αυτά εξυπηρετούν απόλυτα τον Romain Gary, που αναζητά ένα άτομο για να παίξει τον ρόλο του συγγραφέα Ajar. Έτσι λοιπόν ο Pavlowitch καταλήγει να συστήνεται παντού ως Emile Ajar, υπογράφει συμβόλαια, απαντά σε συνεντεύξεις, δίνοντας στη δημοσιότητα βιογραφικά στοιχεία και φωτογραφίες, πράγμα που οδηγεί ένα δημοσιογράφο στην ανακάλυψη της ταυτότητάς του και της σχέσης του με τον Gary, ο οποίος αρνείται όμως να δώσει εξηγήσεις. Τα πράγματα δυσκολεύουν ακόμη περισσότερο όταν το βραβείο Goncourt απονέμεται απρόσμενα στον υποτιθέμενο Ajar και ο Pavlowitch κατακλύζεται από τους φωτογράφους. Ο Gary υποδαυλίζει την ένταση μετατρέποντας τον Pavlowitch σε μυθιστορηματικό πρόσωπο στο μυθιστόρημα *Pseudo* που γράφει μέσα σε 15 ημέρες και εκδίδει από τις εκδόσεις Folio. Το μυστήριο τελικά λύνεται στην εκπομπή του Bernard Pivot, *Apostrophes*, όπου καλεσμένος είναι ο λεγόμενος Paul Ajar, δηλαδή ο Pavlowitch, που ομολογεί στον συνομιλητή του ότι υπήρξε λογοτεχνικός πράκτορας και πιστός υπηρέτης του Gary. Ο Gary είχε αυτοκτονήσει επτά μήνες πριν. Όλη η σκευωρία αποκαλύπτεται κατόπιν και από τον ίδιο τον Gary, στο μεταθανάτιο έργο του *Vie et mort d'Emile Ajar*, κι έτσι το κοινό πληροφορείται πως ο Ajar είναι εντέλει ένα λογοτεχνικό προσωπίο του ίδιου του Gary.

Ο Gary συνταράζει το λογοτεχνικό στερέωμα με την πρωτοφανή και παράδοση αυτή περίπτωση πλαστοπροσωπίας που πραγματώνεται σε δύο επίπεδα: δεν υιοθετεί απλώς ένα ψευδώνυμο –τέχνασμα όχι και τόσο σπάνιο στην ιστορία του χώρου– αλλά και του χαρίζει ζωή, δημιουργώντας μια ολόκληρη καινούρια ταυτότητα, πίσω από την οποία κρύβει επιμελώς τη δική του. Όλη αυτή η μπλεγμένη υπόθεση αντανακλά τον ιδιόμορφο χαρακτήρα, του οποίου, όπως λέει και η Mireille Sacotte, «ούτε η ζωή, ούτε το έργο, ούτε η θέση στη λογοτεχνική ιστορία του καιρού μας υπήρξαν φυσιολογικά»⁷. Άλλωστε, τα παιχνίδια του πολλαπλού εαυτού δεν είναι καινούρια για τον Gary, αφού υποκινούνται από την ίδια του την προσωπικότητα, που περιγράφεται ασταθής, σκηνοθετημένη, φευγαλέα, αμφισβητούμενη. Η συνεχής αναζήτηση ταυτότητας συνθέτει ένα πολυμορφικό εγώ, που παίρνει το λόγο και εξιστορεί τον εαυτό του.

Ο Romain Gary άλλωστε δηλώνει: «πάντα υπήρξα ένας άλλος»⁸ –«je me suis toujours été autre»– και αυτός ο άλλος περικλείει μια πληθώρα χαρακτήρων που ποτέ δεν συμφωνούν και ενίοτε αντιφάσκουν. Το εγώ, κατακερματισμένο και πολλαπλό, αλλάζει συνεχώς ένδυμα. Στην ερώτηση που του έκαναν «τι θα ήθελα να είμαι», απαντάει «Romain Gary, αλλά είναι αδύνατον»⁹.

7. Gary/Ajar, *Légendes du Je. Récits, romans*, édition établie et présentée par Mireille Sacotte, Παρίσι, Quatro, Gallimard, 2009, p. 9-15.

8. *Ibid.*, p. 14.

9. *Ibid.*

Δύο αντιτιθέμενες τάσεις διακρίνουν την εκκεντρική του φυσιογνωμία: η συνειδητή επιθυμία μίας προσδιορισμένης ταυτότητας, αλλά και η ταυτόχρονη απόρριψη της, καθώς ο συγγραφέας καταλήγει να τη βιώνει ως φυλακή. Η ίδια σύγκρουση αντικατοπτρίζεται και στο έργο του, που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ αυτοβιογραφίας και «αυτό-μυθοπλασίας» (auto-fiction).

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί και το έργο του Pseudo όπως προανέφερα, όπου ένα εγώ εξακτινώνεται σε τρεις κατευθύνσεις, αφού ο Pseudowitch αφηγείται κρυμμένος πίσω από το πλαστό προσωπείο του Ajar, αλλά και ο ίδιος ο Pseudowitch, αν και στην πραγματικότητα υπαρκτός, παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ως μία πλασματική οντότητα, που δεν αντιπροσωπεύει άλλον από τον ίδιο τον Romain Gary.

Η ιδιόμορφη ποιητική ιδιοσυγκρασία του Gary σημαδεύει τον κόσμο της λογοτεχνίας με το μυστήριο και την αινιγματικότητα που διατηρεί γύρω απ' το όνομά του, καθώς οι ποικιλότητες διακυμάνσεις ταυτότητας συνεπάγονται μια απόλυτη αίσθηση ελευθερίας και απεριόριστες δυνατότητες για να δημιουργήσει τα εναλλασσόμενα πολυπρισματικά του εγώ, τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του. Ίσως η τελευταία αυτοκαταστροφική πράξη θα μπορούσε να είχε δώσει τέλος στην αναζήτηση αυτή –το παιχνίδι προσωπικοτήτων όμως συνεχίζεται επ' αόριστον, θεματοποιημένο μέσα στα μυθιστορήματά του.

ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΥ; Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΘΗΤΕΙΑ ΚΑΙ ΤΟ BILDUNGSROMAN

Πολλά από έργα του Ρομαίν Γκαρύ, ειδικά *Η υπόσχεση της αυγής*, *Η ζωή μπροστά του*, *Οι χαρταετοί* και η *Ευρωπαϊκή θητεία*, συχνά συσχετίζονται με το μυθιστορηματικό είδος του Bildungsroman τόσο σε επιστημονικές μελέτες¹, όσο και –κατά κόρον μάλιστα– σε διάφορες λίστες βιβλίων στις οποίες, τις περισσότερες φορές «αυτονόητα», καταχωρίζονται με αυτόν τον ειδολογικό χαρακτηρισμό (βλ. ενδεικτικά τα λήμματα που εμφανίζονται στο Google στην αναζήτηση Romain Gary Bildungsroman). Αυτή η πληθυσμική –και συχνά ανακριβή– χρήση του όρου που έχει εδώ και καιρό επισημάνει η επιστημονική έρευνα, από την άλλη, ωστόσο, εξάπτει την περιέργεια του γραμματολόγου να εξετάσει τη βασιμότητα μιας τέτοιας κατάταξης. Το παρόν άρθρο εστιάζει στην *Ευρωπαϊκή Θητεία*. Πράγματι, σε αυτό το έργο η εγγύτητα με τις συμβάσεις ενός Bildungsromankαθίσταται προφανής στον αναγνώστη –ακόμη και σε μια πρώτη, «επιφανειακή» επαφή με το μυθιστόρημα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο δε, διαφαίνεται ένας δημιουργικός και πρωτότυπος «χειρισμός» αυτών των ειδολογικών χαρακτηριστικών, ο οποίος τα ωθεί στα έσχατα όριά τους, παράγοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το «πλεόνασμα νοήματος» που προσιδιάζει σε κάθε αληθινό έργο τέχνης.

Το Bildungsroman, το μυθιστόρημα διαμόρφωσης ή διάπλασης, είναι ένα είδος που ξεκινάει από τη Γερμανία στα τέλη του 18ου αι. με τον *Wilhelm Meister* του Goethe και έχει ως θέμα του την ωρίμανση ενός νέου μέσα από τις εμπειρίες της ηλικίας του και –μετά από περιπέτειες και παλινωδίες– την ένταξή του εν τέλει στις δομές της αστικής κοινωνίας². Η πορεία αυτή παρουσιάζεται με φόντο τα ευρύτερα πολιτισμικά και μορφωτικά συμφραζόμενα της εποχής.

1. Βλ. π.χ. Yan Hamel, *La bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Μόντρεαλ, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 101. Συγκεκριμένα για την εξέταση της Θητείας στα συμφραζόμενα του Bildungsroman παραθέτουμε ενδεικτικά τμήματα από τις εξής μελέτες: Anne Morange, *Le dépassement des limites: expérience de soi, expérience de l'écriture, dans les récits d'apprentissage de Gary Ajar*, s.l.d. Yves Baudelle, Lille 3, Université Charles de Gaulle, 2006, p. 406. Επίσης Dominique Rosse, *Le Roman Garyen, Métafiction, Parodie, Simulation*, Οτάβα, Bibliothèque Nationale de Canada, 1990, p. 113. Οι δύο παραπάνω αναφορές στο Kayo Quintens, *La nature dans l'oeuvre de Romain Gary*, Mémoire de Maîtrise, Université de Gand – Faculté Lettres et Philosophie, 2012, p. 23.

2. Για μια εισαγωγή στα χαρακτηριστικά και την προβληματική του είδους βλ. Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Μόναχο, Fink, 1972. Todd Kontje, *The German Bildungsroman: History of a National Genre*, Columbia, Camden House, 1993. Rolf Selbmann (επιμ.), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, Ντάρμστατ, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. Μια σύντομη σχετική παρουσίαση στα ελληνικά στο: Γιάννης Πάγκαλος, «Bildungsroman», λήμμα στο Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, Πατάκης, 2007 (σ. 296-299). Ας επισημανθεί ακόμη ότι στα γαλλικά η πιο πιστή απόδοση του όρου θεωρείται το «roman de formation» (βλ. σχετικά Jean-Marie Paul, *Images de l'homme dans le Roman de Formation ou Bildungsroman*, Νανσύ, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II, 1995, p. 8 και 28).

Αναφερόμαστε στην περίοδο ανόδου της αστικής τάξης κατά την οποία αυτή διαδραματίζει ηγετικό ρόλο όχι μόνο στο οικονομικό πεδίο, αλλά και στο πολιτισμικό, εμφανιζόμενη ως φορέας των ανθρωπιστικών και οικουμενικών αξιών. Στην πορεία του 19ου αι. η αστική τάξη συντηρητικοποιείται, παρακμάζει, διασπάται³. Το Bildungsroman –που εν τω μεταξύ έχει υπερβεί τα όρια της Γερμανίας και έχει εξαπλωθεί σε όλη την Ευρώπη⁴, αλλά και πέρα από τον Ατλαντικό– δεν μπορεί να είναι πλέον ενιαίο και αναλύεται σε μια πανσπερμία υποειδών, ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο διαδραματίζεται η ωρίμανση του πρωταγωνιστή: έτσι έχουμε το σοσιαλιστικό, το εθνικιστικό, το φεμινιστικό, πρόσφατα το διαπολιτισμικό Bildungsroman – για ν' αναφερθούμε στα γνωστότερα. Για τους πιο αυστηρούς μελετητές του είδους, ωστόσο, όλες αυτές οι μορφές είναι παραλλαγές του μυθιστορήματος εξέλιξης (Entwicklungsroman). ο όρος Bildungsroman είναι συνώνυμος με την ευρωπαϊκή ουμανιστική Παιδεία και μόνο σ' αυτά τα συμφραζόμενα θα πρέπει να χρησιμοποιείται⁵. Αν και το υπό εξέταση έργο αναφέρεται σε συγκεκριμένες ιστορικές συντεταγμένες, είναι προφανές ότι ο τίτλος *éducation européenne* σ' αυτήν ακριβώς την παιδεία παραπέμπει.

Τα «παραδοσιακά» χαρακτηριστικά του είδους στη *Θητεία* είναι εμφανή: έχουμε έναν νεαρό πρωταγωνιστή που βρίσκεται στο περιβάλλον της Αντίστασης, εγκλωβισμένος στα γρανάζια της μοίρας (ή της ιστορίας). Υπάρχει η πρώτη σεξουαλική αφύπνιση και εμπειρία, η σχετική παθητικότητα του ήρωα που, σύμφωνα με θεωρητικούς του Bildungsroman πηγάζει από την αυξημένη «προσληπτικότητα» του –δεν είναι δηλαδή τόσο αυτόνομος, ψυχολογικά κατασκευασμένος χαρακτήρας αλλά «πεδίο διασταύρωσης λόγων»⁶, είναι ακόμη η έντονη

3. W. H. Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation: «Bildung» from Humboldt to Thomas Mann*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1975. Ο ερευνητής θεωρεί ότι η έννοια της Bildung στη σκέψη των Nietzsche και Schopenhauer προσλαμβάνει καθαρά ελιτιστική τροπή οδηγώντας τελικά στον εθνικισμό και τον милитарισμό κι από εκεί στον ναζισμό. Τις ρίζες αυτής της πορείας ο Bruford τις εντοπίζει στις αντιφάσεις οι οποίες χαρακτηρίζουν την έννοια της Bildung από την εποχή της σύλληψής της από διανοητές όπως οι Goethe, Humboldt, Schleiermacher. Κομβική για την κατανόηση των κοινωνικών αναφορών αυτής της εξέλιξης κατά τον 19^ο αι. στη Γερμανία είναι η έννοια του Bildungsbürgertum –εκείνου του τμήματος της αστικής τάξης που δίνει έμφαση στη μόρφωση και ειδικά στην κλασική παιδεία αποδεχόμενο ουμανιστικές αξίες– και η σχέση του με το Wirtschaftsbürgertum, το τμήμα της αστικής τάξης που εκφράζει έναν επιθετικό οικονομικό καπιταλισμό. Βλ. σχετικά W. Conze / J. Kocka (επιμ.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Στουτγάρδη, Klett-Cotta, 1985-1992 και Ulrich Engelhardt, *Bildungsbürgertum*, Στουτγάρδη, Klett-Cotta, 1986. Η παρουσίαση της αντίθεσης ανάμεσα στις δύο αυτές τάξεις του αστισμού κατά τον 19^ο αιώνα βρίσκει την πιο άρτια λογοτεχνική της έκφραση στους *Buddenbrooks* του Thomas Mann. Κλασικά δείγματα της συντηρητικής τάξης κατά τον 19^ο αιώνα θεωρούνται τα Bildungsromane *Der Nachsommer* του Adalbert Stifter και *Sollund Haben* του Gustav Freytag.

4. François Jost, «La Tradition du 'Bildungsroman'», στο *Comparative Literature* 21 (1969), σελ. 97-115. Το άρθρο του Jost σηματοδοτεί μια πιο εντατική –απ' ό,τι συνέβαινε μέχρι τότε– ενασχόληση με το είδος σε συγκριτολογική κατεύθυνση. Ο Franco Moretti στο *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Λονδίνο, Verso, 1987, επίσης αποδεσμεύει τον όρο από τη γερμανική παράδοση και εξετάζει το είδος σε πανευρωπαϊκή κλίμακα.

5. Σχετικά με αυτόν τον προβληματισμό βλ. Lothar Köhn, «Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht» (1969), στο Rolf Selbmann, *op.cit.*, p. 304.

6. Βλ. σχετικά Gerhart Mayer, *Der deutsche Bildungsroman : von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Στουτγάρδη, Metzler, 1992, p. 19, 20.

αναφορά στον πολιτισμό μέσα από τα διακειμενικά, αυτοαναφορικά σχεδιάσματα του επίδοξου νεαρού συγγραφέα Ντομπράνσκι⁷(σ. 63-68/81-93/108-113/179-193/208-223)⁸, την αγάπη του Γιάνεκ για τη μουσική, καθώς και τις συχνές αναφορές σε καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές δημιουργίες του ευρωπαϊκού πνεύματος, παρών είναι και ο λόγος περί ηθικών αξιών που θα πρέπει να υιοθετεί το άτομο, ενώ τέλος έχουμε την ωρίμανση του πρωταγωνιστή και την ένταξή του στη νέα, κυρίαρχη τάξη πραγμάτων: στην κατακλείδα του μυθιστορήματος τον βρίσκουμε αξιωματικό του Ελεύθερου Πολωνικού Σώματος, με το μέρος των νικητών δηλαδή. Πληροφορούμαστε επίσης ότι και οικογενειακά είναι αποκατεστημένος: έχει παντρευτεί τη Ζόσια, την εκλεκτή της καρδιάς του, έχουν μάλιστα κι έναν γιο. Από άποψη μορφής ομοίως καταγράφονται δείγματα του μυθιστορήματος διάπλασης: αντί της σφιχτής πλοκής παρατηρείται μια επεισοδιακότητα στην εξιστόρηση των γεγονότων, η οποία αποκρυσταλλώνεται στη διαίρεση του έργου σε μικρά –σχετικά αυτόνομα– κεφάλαια. Αυτός ο διαμερισμός εξυπηρετεί συν τοις άλλοις και την ευκολότερη πρόσβαση του αναγνώστη στο κείμενο –μία μέριμνα που συχνά συνειδητά λαμβάνουν οι συγγραφείς των Bildungsromane.

Διερωτάται κανείς που είναι η αστική τάξη ή οι αστικές αξίες σ' αυτή τη σύλληψη. Αν υποθέσουμε ότι ενσαρκώνονται από τους βολεμένους χωρικούς που συνεργάζονται με τους κατακτητές ή μένουν παθητικοί, τότε πρέπει να δεχτούμε ότι ο χαρακτηρισμός Anti-Bildungsroman που χρησιμοποίησε η Nancy Houston για το έργο είναι βάσιμος⁹. Ο όρος υποδηλώνει το μυθιστόρημα του είδους με πλήρη αντιστροφή των αξιών ή με αδυναμία ένταξης του πρωταγωνιστή σε κάποιον κοινωνικό σχηματισμό¹⁰. Εδώ όμως δεν έχουμε αυτά τα στοιχεία. Τα επαναστατικά αστικά ιδανικά της ελευθερίας της ισότητας και της αδελφοσύνης ως τέτοια δεν αμφισβητούνται και στο τέλος υποτίθεται νικούν, ο ήρωας αποτελεί τελικά αναπόσπαστο κομμάτι του μεταπολεμικού κόσμου. Λαμβάνοντας υπ' όψη την πορεία του, όμως, μπορεί να φανταστεί κανείς ότι αυτή η ενσωμάτωση κρύβει πίσω της χιλιάδες ερωτηματικά κι επιφυλάξεις.

7. Ο Blessin αναφέρεται στην αρχή των «επαναλαμβανόμενων αντικατοπτρισμών» (wiederholte Spiegelungen) του Goethe και την ερμηνεύει ως αυτονομία των μερών του έργου, το καθένα από τα οποία αντικατοπτρίζει το όλον. Stefan Blessin, *Goethes Romane. Aufbruch in die Moderne*, Paderborn και Μόναχο, Schöningh, 1966, π. 57-58. Αυτή η ιδιαιτερότητα, εκτός από τον *Wilhelm Meister*, φαίνεται να διέπει και τη δομή της *Ευρωπαϊκής θητείας* του Γκαρύ.

8. Οι αριθμοί σελίδων αναφέρονται στην έκδοση Romain Gary, *Ευρωπαϊκή θητεία*, μτφ. Νάσου Δετζώρτζη, Αθήνα, Γκοβόστης, 2007.

9. «A foreign Body in French Literature», *Poetics Today* (Durham), vol. 17, n° 4 (1996), p. 552, <http://www.jstor.org/stable/1773213>, τελευταία πρόσβαση 28.2.2016.

10. Mayer, *op. cit.*, π. 409-410. Εδώ ο μελετητής περιγράφει μια παράδοση η οποία έχει τις ρίζες της στην εποχή του ρομαντισμού και εμφανίζεται σχεδόν ταυτόχρονα με την παράδοση του Bildungsroman. Ως πρώτο δείγμα του είδους ο ερευνητής αντιμετωπίζει τα *Flegeljahre* του Jean Paul. «Το Antibilungsroman δεν είναι ένα αυτόνομο μυθιστορηματικό είδος με δικό του ιδιαίτερο δομικό τύπο, αλλά περισσότερο συνδέεται expnegatione με τον δομικό τύπο του Bildungsroman. Εκπληρώνει τη λειτουργία ενός κριτικού αντίβαρου, μιας πρόκλησης προς τις ιδεολογικές αγκυλώσεις των κυρίαρχων προτύπων της εποχής». Ο Mayer βλέπει αυτό το είδος συνδεδεμένο με τη σάτιρα και σπανιότερα με την παρωδία. Διαπιστώνει μια ιδιαίτερη άνησσή του κατά τη μεταπολεμική περίοδο (Β' Παγκόσμιος) εκφράζοντας μια «αρνητική ανθρωπολογία, παρουσιάζοντας αποκλίνουσες συμπεριφορές, ναυαγισμένες ζωές, αποτυχημένη προσωπική ταυτότητα».

Ως εδώ, δεν παρουσιάζεται σημαντική απόκλιση από τα «κλασικά» γνωρίσματα του είδους. Και στο αρχετυπικό Bildungsroman, τον *Wilhelm Meister* του Goethe, η ένταξη του ρομαντικής ροπής νεαρού στην αστική κοινωνία είναι προϊόν συμβιβασμού: καταλαβαίνει πολύ καλά το δίλημμα της εποχής «προσαρμογή στο κυρίαρχο ρεύμα ή θάνατος» και υποκύπτει. Πρόκειται για ένα καλυμμένο στοιχείο ειρωνείας που ο Goethe κληροδότησε σε πολλά από τα μετέπειτα Bildungsromane – το οποίο αποδεικνύει ότι, ενάντια σε απόψεις που κατά καιρούς εκφράστηκαν, το μυθιστόρημα διαμόρφωσης εντέλει δεν είναι τόσο «συντηρητικό» λογοτεχνικό είδος¹¹.

Η *Θητεία*, όμως, αποκαλύπτει ένα επιπλέον πλέγμα αντιθέσεων: οι ευρωπαϊκές ανθρωπιστικές αξίες επιβάλλονται πάνω στο ναζισμό χρησιμοποιώντας σε μεγάλο βαθμό μέσα που ανήκουν στο δικό του οπλοστάσιο: τη στερεοτυπική αντίληψη του εχθρού, το φόνο, τις εκτελέσεις, τον εξαναγκασμό. Και για να πάμε παραπέρα, τα οικουμενικά ιδανικά που αναδύονται μέσα από τη λαίλαπα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου εκπροσωπούνται ενεργά μόνο από μια μικρή μερίδα ετερόκλητων παρτιζάνων που έχουν καταφύγει στα δάση. Δημιουργείται έτσι ένα πρόσθετο ειρωνικό επίπεδο που πηγάζει από την εμμονή του Γκαρύ σε μια παραδοσιακή, ουμανιστική ευρωπαϊκή λογοτεχνική μορφή με παράλληλη ρεαλιστική απεικόνιση των πραγματικών ιστορικών συνθηκών, οι οποίες βέβαια δεν είναι καθόλου πρόσφορες για τον εν λόγω ουμανισμό. Αυτό είναι, κατά την άποψή μας, και το ιδιαίτερο και ανεπανάληπτο γραμματολογικό στίγμα της *θητείας*.

Ο συνδυασμός Αντίσταση-και-Bildungsroman είναι μάλλον σπάνιος στην ευρωπαϊκή Γραμματεία. Τα περισσότερα έργα με νεαρούς πρωταγωνιστές που αναφέρονται σ' αυτήν την περίοδο ανήκουν στη λεγόμενη παιδική-νεανική λογοτεχνία του Ολοκαυτώματος και παρουσιάζουν τα γεγονότα από την οπτική του αθώου και ανυποψίαστου θύματος. Ενδεικτικοί τίτλοι: *Τα ημερολόγια της Άννας Φρανκ*, *When Hitler stole Pink Rabbit* της Judith Kerr, *Damalswaren Friedrich* του Hans-Peter Richter, *Sternkinder* της Clara Asscher Pinkhof, μέχρι το πιο πρόσφατο μπεςτ σέλλερ *Το παιδί με τη ριγέ πυτζάμα* του Ιρλανδού John Boyne. Σ' όλα τα παραπάνω κατά κύριο λόγο πρωταγωνιστούν Εβραίοπουλα. Υπάρχουν και κάποια λίγα βιβλία που θεματοποιούν τις διώξεις άλλων ομάδων πέραν των Εβραίων, όπως το *Verdammtstarke Liebe* του Ολλανδού Van Dijk που θέτει στο επίκεντρο τους ομοφυλόφιλους, το *Muscha* της Anja Tuckermann που ασχολείται με τους Ρομά και Σίντι, το *Ein Haus für alle* της Ursula Wölfel το οποίο ιχνηλατεί την εξόντωση των ατόμων με ειδικές ανάγκες. Ακόμη πιο λίγα είναι τα κείμενα με θέμα τους την αντίσταση όπως π.χ. *Dieerste Reihe* του Stephan Hermlin, ευπώλητο στην πρώην ΓΔ, Sophie Scholl του Hermann Vinke ή εν μέρει το δικό μας *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου* της Άλκης Ζέη. Το κατ' εξοχήν, ωστόσο, αντιστασιακό μυθιστόρημα που φέρει χαρακτηριστικά του Bildungsroman και θα μπορούσε να συγκριθεί με τη *Θητεία* είναι η μνημειώδης *Αισθητική της*

11. Martin Swales, «Irony and the Novel: Reflections on the German Bildungsroman», στο James Hardin (επιμ.), *Reflection and Action, Essays on the Bildungsroman*, Columbia South Carolina, University of South Carolina Press, 1991, p. 46-68. Εδώ ο ερευνητής διατυπώνει τη θέση ότι στο είδος είναι εγγενής η «κριτική της Bildung».

Αντίσταση του Πέτερ Βάις¹², έργο που περατώθηκε το 1981 και που σαφώς δεν συγκαταλέγεται στην παιδική-νεανική λογοτεχνία. Κι εδώ έχουμε έναν νεαρό πρωταγωνιστή –που είναι μάλιστα και ο ανώνυμος πρωτοπρόσωπος αφηγητής– με τους δύο συνομήλικους συντρόφους του να δουλεύουν στην παρανομία ενάντια στους Ναζί, η πανευρωπαϊκή διάσταση είναι επίσης έντονη, καθώς ο ήρωας εκκινώντας από το Βερολίνο βρίσκεται να συμμετέχει στον ισπανικό εμφύλιο κι έπειτα μέσω Παρισίων μεταβαίνει στη Στοκχόλμη, η οικουμενική διάσταση του πολιτισμού είναι κι αυτή παρούσα μέσα από την ανάλυση έργων τέχνης διαφορετικής προελεύσεως, ων ουκ εστιν αριθμός. Η *Αισθητική* ωστόσο είναι έργο με ξεκάθαρο πολιτικό στίγμα, ανήκει στη στρατευμένη αριστερή λογοτεχνία. Η ρητά μπρεχτική σύλληψη του όλου εγχειρήματος και η τίμια, εκ προοιμίου δεδηλωμένη κομματικότητα του δεν επιτρέπουν την κατάταξη του μυθιστορήματος στις *authoritarian fictions* –είδος που εξετάζει στην ομώνυμη μελέτη της η Susan Rubin Suleiman¹³. Η πολυφωνία του, ωστόσο, μοιραία περιορίζεται στο πλαίσιο των αντιπαραθέσεων που λαμβάνουν χώρα στο σοσιαλιστικό στρατόπεδο –όπως συμβαίνει και στο *opus magnum* της ελληνικής αριστερής λογοτεχνίας, τις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Τσίρκα¹⁴. Ο εχθρός είναι δεδομένος και δεν υπάρχει περιθώριο διαλόγου μαζί του.

Στη Θητεία, από την άλλη, κάθε θέση εκτίθεται με πειστικότητα και μπαίνει ισότιμα στη συζήτηση, έχει τη σχετική της δικαίωση. Παρέχεται φωνή ακόμη και στους δοσίλογους, όπως π.χ. στον συνεργάτη των Γερμανών Χμούρα που διεκδικεί τον άρρωστο γιο του από τους αντάρτες (σ. 95-102) ή στον καιροσκόπο χωρικό παν Γιούζεφ που απευθύνει στους παρτιζάνους έκκληση για «σύννεση» ενόψει του φόβου για γερμανικά αντίποινα (σ. 45-48 & 136-143). Τα επιχειρήματά τους μοιάζουν τόσο ξεκάθαρα και λογικά που για μια στιγμή ο αναγνώστης μπορεί να φανταστεί τους αντάρτες ως μια κλίκα απερίσκεπτων τρελών που εξασκώντας το επαναστατικό τους χόμπι θέτουν σε κίνδυνο τον άμαχο γενικό πληθυσμό¹⁵.

Με τις απόψεις του Ναζισμού, βέβαια, δεν υπάρχει καμία συνδιαλλαγή. Ωστόσο, οι Γερμανοί στρατιώτες παρουσιάζονται στην ανθρώπινή τους διάσταση –όπως π.χ. ο καλλιεργημένος «φίλος» του πρωταγωνιστή Αουγκούστους Σρόντερ που δεν έχει σχέση με τους Ναζί (σ. 117-123) ή οι Γερμανοί οι οποίοι, στο αφήγημα του Ντομπράνσκι, βασανιζόμενοι από παραισθήσεις ψυχορραγούν μέσα στο ρωσικό χιόνι (σ. 179-193). Σημαντικότερες είναι ίσως οι αποστροφές στις οποίες και οι «καλοί» εμφανίζονται να παίζουν το παιχνίδι του πολέμου, που «αδιακρίτως

12. Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1986 (Ausgabe in einem Band – έκδοση σε έναν τόμο).

13. Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton University Press, 1992.

14. Χαραλαμπίδου Νάτια, «Η ειρωνεία στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα», *Διαβάζω* τ. 171 (15-7-87), σ. 2-55. Η ερευνήτρια, εκκινώντας από τις θεωρίες του Μπαχτίν περί «πολυφωνικού μυθιστορήματος», καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το έργο που αναλύει χαρακτηρίζεται από «περιορισμένη πολυφωνία».

15. Αυτή η αυτονομία και αλήθεια ακόμη και των «αρνητικών» χαρακτήρων επισημαίνονται ήδη και από το μεταφραστή του έργου, βλ. Gary, *ό.π.*, «Σημείωμα του μεταφραστή», σ. 16.

πηγάξει από το μίσος». Χαρακτηριστικές ως προς αυτό είναι οι σκέψεις της Ζόσιας όταν εκπορνεύεται στους Γερμανούς στρατιώτες για να τους αποσπάσει πληροφορίες:

Συλλογίστηκε τον Γιάνεκ κι' η φωνή του της αντήχησε στ' αυτιά. «Στο Στάλινγκραντ, οι άνθρωποι πολεμάνε για να μην ξαναγίνει πόλεμος». Ήξερε όμως από τώρα πως αυτό δεν ήταν αλήθεια, πως οι άνθρωποι ποτέ δεν πολεμάνε για μια ιδέα, αλλά απλώς πολεμάνε άλλους ανθρώπους, πως η δύναμη του στρατιώτη δεν είναι η αγανάκτηση, αλλά η αδιαφορία, και πως τα λείψανα των πολιτισμών είναι και θα' ναι πάντοτε ερείπια... (σ. 167)

Δεν είναι τυχαίο ότι αυτές οι θέσεις εκφράζονται από μια γυναίκα –το σχόλιο πάνω στη διάσταση του πολέμου ως ανδρικής υπόθεσης είναι εμφανές. Αλλά και ο πρωταγωνιστής ο οποίος γενικά παρουσιάζεται ως ιδεαλιστής που πιστεύει «στην ανοικοδόμηση ενός καινούριου κόσμου» ορισμένες στιγμές κατατράχεται από μηδενιστικές διαθέσεις όπως η παρακάτω:

Και τότες του Γιάνεκ του φάνηκε ξαφνικά πως ο κόσμος των ανθρώπων δεν ήταν τίποτ' άλλο παρά ένα απέραντο σακί, όπου δέρονταν και χτυπιότανε μια άμορφη μάζα τυφλές κι ονειροπαρμένες πατάτες, κι αυτή η μάζα ήταν η ανθρωπότητα. (σ. 236)

Αποκορύφωμα, βέβαια, της απαισιόδοξης στάσης και της υπονόμησης του πολεμικού ηρωισμού και της νέας Ευρώπης που υποτίθεται ανατέλλει είναι ο συσχετισμός που κάνει ο υπολοχαγός πλέον Γιάνεκ στο τελευταίο απόσπασμα του βιβλίου ανάμεσα στην πορεία της ανθρωπότητας και στη σισσύφεια δουλειά των μερμηγκιών όπου «το μόνο που έχει σημασία είναι να κουβαλάς ολοένα πιο πέρα ένα σκουπιδάκι δίχως νόημα», όπως επισημαίνει απαισιόδοξα.

Συμπερασματικά θα παρατηρούσαμε: Στη *Θητεία* οι αξίες του ευρωπαϊκού ουμανισμού παρουσιάζονται ως το ιδεώδες, για το οποίο πολεμούν οι αντιφασίστες. Μετερχόμενοι όμως τα ίδια μέσα με τον εχθρό –πρακτική για την οποία, όπως είδαμε, ασκείται και κριτική «εκ των έσω» (πχ. Γιάνεκ, Ζόσια)– αμφισβητείται η δυνατότητα εφαρμογής αυτών των αξιών στην πράξη. Αυτή η αντίφαση ενίοτε, όπως διαπιστώθηκε, είναι πηγή απαισιοδοξίας και μηδενισμού. Η διάθεση όμως αυτή δεν αποτελεί την «τελευταία λέξη» του μυθιστορήματος, το οποίο ολοκληρώνεται με την επικράτηση των δυνάμεων του «καλού». Κατ' αυτόν τον τρόπο το έργο εκφεύγει –για λίγο, είναι αλήθεια– της μετάπτωσής του στην κατηγορία του *Anti-Bildungsroman*. Υπονομεύεται, ωστόσο, σοβαρά η αισιοδοξία και η απρόσκοπτη πίστη στο μέλλον που θα έπρεπε να διαποτίζουν τους νικητές¹⁶. Ο Γιάνεκ δεν είναι ο αφελής θριαμβευτής του πολέμου –ακόμη πιο «υποψιασμένη» θα

16. Υπό αυτήν την έννοια το έργο παρουσιάζει έντονες αποχρώσεις του *Desillusionsroman* –μιας παραλλαγής του *Bildungsroman* με ιδιαίτερη παράδοση στη Γαλλία. Εντυχέστερο δείγμα του –κατά τον Lukács της Θεωρίας του Μυθιστορήματος– θεωρείται η *Éducation sentimentale* του Flaubert. Ο Jacobs (ό.π., σ. 160) επισημαίνει ότι οι κοινωνικές συνθήκες στη Γαλλία κατά τον 19^ο αι. («πολιτική αστάθεια, αντιφατικές συνέπειες της Γαλλικής Επανάστασης, Ναπολεόντεια περίοδος και Παλιννόρθωση») ενοούν την άνθηση του *Desillusionsroman*, του μυθιστορήματος δηλαδή στο οποίο παρουσιάζεται μεν η πορεία νέων ανθρώπων, κυριαρχεί όμως ο απαισιόδοξος τόνος, αφού στην κατάληξη του έργου υπάρχει η ήττα ή η απογοήτευση του ήρωα.

πρέπει να υποθέσουμε ότι είναι η Ζόσια. Η ένταξη του πρωταγωνιστή στο σύνολο που επιθυμεί, με βάση τη διαδρομή του προς αυτήν, είναι «ναρκοθετημένη». Παρόμοια δομή παρουσιάζει και το «αρχετυπικό» Bildungsroman, ο *Wilhelm Meister*. Και ο Βίλχελμ, ο ήρωας αυτού του έργου, γίνεται μέλος ενός αριστοκρατικού-αστικού κύκλου, όπως το επεδίωκε, κάνοντας συμβιβασμούς και αφήνοντας πίσω τον ρομαντικό του εαυτό καθώς και τα πιο αγαπημένα του πρόσωπα· ο αναγνώστης δε, μπορεί να εικάσει βέβαια ότι ο πόνος αυτής της απόφασης τον χαράσσει ανεξίτηλα. Εκεί, ωστόσο, η επιλογή συντελείται ανάμεσα σε δύο τρόπους ζωής, σε δύο κοσμοθεωρήσεις –τη ρομαντική και την κλασικιστική/αστική– οι οποίες μπορεί βέβαια ν' αντιστοιχούν σε κάποιες κοινωνικές δυνάμεις, δεν υπάρχει όμως η επιτακτικότητα της σύγκρουσης, πόσο μάλλον η ένοπλη αντιπαράθεση. Η ατομικότητα στην ουσία της παραμένει ανέπαφη, ο ήρωας –ακόμη και υπό τον περιορισμό ενός ασφυκτικού κοινωνικού πλαισίου– μπορεί να ασκήσει ελεύθερα την κρίση του. Αυτός άλλωστε είναι και ο πυρήνας της Bildung: ο άνθρωπος διαμορφώνεται μέσα από την αλληλεπίδραση των εγγενών του καταβολών με το εξωτερικό περιβάλλον. Στη *Θητεία* αυτή η –έστω οριοθετημένη– ελευθερία του ατόμου ελλείπει παντελώς. Τα πρόσωπα συνθλίβονται στις μυλόπετρες της ιστορίας, η επιλογή τους, είτε με τη μία είτε με την άλλη πλευρά, είναι μία: πόλεμος, μίσος, βαρβαρότητα. Ο Γκαρύ επιμένοντας στη χρήση του κατ' εξοχήν ουμανιστικού ευρωπαϊκού μυθιστορηματικού είδους, του Bildungsroman, υπό συνθήκες καταστροφής των προϋποθέσεων οποιασδήποτε Bildung, καταγγέλλει αποτελεσματικά, μέσω της λογοτεχνικής μορφής, τη βαρβαρότητα που ενέσκηψε στη γηραιά ήπειρο στα μέσα του 20ού αιώνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο υποβάλλει παράλληλα τις συμβάσεις του εν λόγω είδους σε μια ακραία δοκιμασία. Η μορφή του τελικά δεν διαρρηγγύεται μόνο βάσει της αμυδρήσελπίδας ότι οι νικητές δεν θα είναι σαν τους ηττημένους και ότι ο ανθρωπισμός θ' ανατείλει και πάλι στην ταλαιπωρημένη Ευρώπη.

Η σύγκριση δε με εξέχοντα δείγματα άλλων «αντιστασιακών» Bildungsromane αναδεικνύει την ετέρα ιδιαιτερότητα της *Θητείας*. Παρ' όλη την εστίαση κατά κύριο λόγο στα κεντρικά πρόσωπα της αφήγησης ή γενικότερα στους παρτιζάνους, η φωνή του «άλλου» –του συμβιβασμένου χωρικού, ακόμη και του δοσίλογου– εκτίθεται με πειστικότητα. Ο βασικός εχθρός, από την άλλη, οι ναζί, αν και δεν δικαιολογείται, παρουσιάζεται, ωστόσο, και στην ανθρώπινη του διάσταση. Η *Ευρωπαϊκή Θητεία* είναι ένα μυθιστόρημα στο οποίο θέση και αντίθεση, ηρωισμός και αντιηρωισμός, συμβιβασμός κι επαναστατικότητα, αισιοδοξία και απαισιοδοξία συνδιαλέγονται, αλληλοδιαποτίζονται, εκτίθενται στην αλληλεξάρτησή τους. Αν και σε μικρή σχετικά έκταση ο Γκαρύ, κατά τη γνώμη μου, κατορθώνει να μας δώσει ένα γνήσια πολυφωνικό Bildungsroman.

ΠΑΓΚΑΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

ROMAIN GARY: Η ΓΡΑΦΗ ΩΣ ΝΟΜΙΜΗ ΑΜΥΝΑ

Το 1960, σε ηλικία 44 ετών, στο μέσον ακριβώς των λογοτεχνικά παραγωγικών του χρόνων, ο Romain Gary δημοσιεύει την Υπόσχεση της αυγής, ένα κομβικό για τη μετεξέλιξη και την απήχηση του έργου του (αντι)μυθιστόρημα μαθητείας με πινελιές πικαρέσκου, το οποίο ακροβατεί επιδέξια μεταξύ αυτοβιογραφίας και αυτομυθοπλασίας – μια αριστοτεχνική *ψευδο-αυτοβιογραφία*, σύμφωνα με τον βιογράφο του Jean-Marie Catonné¹. Ο έβδομος κατά σειρά αυτός τίτλος, το *opus magnum* μεταξύ των βιβλίων που υπέγραψε ως Gary, είναι το έργο που ουσιαστικά εγκαινιάζει την προσωπική του σάγκα² και δίνει τον τόνο για τη μετέπειτα μυθοπλασία του. Επιτυγχάνοντας μια ιδανική αναλογία μεταξύ επινόησης και εξομολόγησης, ρεαλιστικού και θαυμαστού, ιδεαλισμού και κυνισμού, ο Gary μοιάζει να βρίσκει το μαγικό εκείνο προσωπικό του στίγμα που θα λειτουργήσει ως επιταχυντής και θα δώσει μια ιλιγγιώδη ώθηση στη δημιουργικότητά του: στα επόμενα 16 χρόνια που απομένουν μέχρι την αυτοχειρία του, δεν θα περάσει χρόνος που να μην εκδώσει τουλάχιστον ένα βιβλίο, συχνά δε και δύο με διαφορετικές ταυτότητες, ξεπερνώντας τους 35 τίτλους σε ισάριθμα χρόνια.

Ποια είναι όμως εκείνη η δυναμική γραμμή που συγκροτεί σε ένα ενιαίο, αν και πολύτροπο, κατά βάθος όμως αναγνωρίσιμο, σύνολο τις παραφυάδες ενός τόσο πληθωρικού και φαινομενικά ετερόκλητου λογοτεχνικού έργου; Ή αλλιώς, όπως το θέτει η Nancy Huston, ποια υπήρξε σε όλη τη διάρκεια της ζωής του η καίρια εκείνη Αναζήτηση που δεν τον άφηγε στιγμή σε ησυχία, ως άλλο ήρωα μεσαιωνικού ιπποτικού μυθιστορήματος³; Ο Gary ζωντανεύει τις χίμαιρές του από το πρώτο κίολας κεφάλαιο της *ψευδο-αυτοβιογραφίας του*, απαριθμώντας τους φοβερούς δαίμονες που στοίχειωναν τα παραμύθια των παιδικών του χρόνων και οι οποίοι δεν έπαψαν να τον κατατρύχουν σε ολόκληρη την ενήλικη ζωή του:

πρώτος έρχεται ο Τοτός, ο θεός της βλακείας [...] μετά έρχεται ο Μερζάβκα, θεός των απόλυτων αληθειών [...] υπάρχει επίσης ο θεός Φιλος, θεός της μικρότητας, των προκαταλήψεων, της περιφρόνησης και του μίσους [...] υπάρχουν κι άλλοι θεοί, ακόμα πιο μυστηριώδεις και ύποπτοι, επίβουλοι και μασκαρεμένοι, που μας είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε· μεγάλο είναι το αστέρι τους και πολυάριθμοι οι συνεργάτες τους ανάμεσά μας⁴.

Παντεπόπτες και παντοδύναμοι, οι φοβεροί αυτοί «σατράπες» που διαφεντεύουν από καταβολής κόσμου τα ανθρώπινα, στρατοπεδεύουν και πολιορκούν από νωρίς το βιωματικό όσο

1. Jean-Marie Catonné, *Romain Gary, De Wilno à la rue du Bac*, Παρίσι, Actes Sud, 2010, p. 23-25.

2. Στο ίδιο, σ. 21.

3. Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Παρίσι, Babel, 2002, p. 27.

4. Romain Gary, *Η υπόσχεση της αυγής*, μτφ. Ανδρέας Βαχλιώτης, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1989, σ. 12-13.

και το μυθοπλαστικό σύμπαν του Gary, επιτελώντας μια διπλή λειτουργία. Προσωποποιημένες και ενσταλαγμένες μέσα από τη φαντασμαγορική αυτή μητρική αφηγηματική γαλουχία, η ανοησία, η δογματικότητα και η μισαλλοδοξία επενεργούν τόσο αποτροπαϊκά όσο και παραινεντικά στη διάπλαση του συγγραφέα. Οι μοχθηρές τυραννίδες έχουν κατονομαστεί και εξεικονιστεί ανεξίτηλα στο φαντασιακό του· εκείνος μαθαίνει να τις αναγνωρίζει, παίρνει θέση άμυνας και διαρκούς επιφυλακής, κι εμπεδώνει εγκαίρως το χρέος του να αναμετρηθεί μαζί τους:

ακόμα και σήμερα [...] μου αρκεί να σηκώσω τα μάτια για να δω το ασκέρι των εχθρών να σκύβει από πάνω μου αναζητώντας σημάδια ήττας ή υποταγής [...] μεγάλωσα περιμένοντας πότε επιτέλους θα μπορούσα ν' απλώσω το χέρι και να παραμερίσω το πέπλο που σκοτείνιαζε το σύμπαν, ανακαλύπτοντας, ξαφνικά, ένα πρόσωπο ευσπλαχνίας και σύννεσης· θέλησα να διεκδικήσω την τύχη του κόσμου από τους παράλογους και μεθυσμένους από την ισχύ θεούς, και ν' αποδώσω τη γη σ' αυτούς που την κατοικούν με το θάρρος και την αγάπη τους⁵.

Ο πυρήνας της ύπαρξης του συγγραφέα παρέμεινε ως το τέλος το ίδιο ταραγμένος και απαρηγόρητος όσο του νεαρού Ρώσου μέτοικου που είχε γνωρίσει από πρώτο χέρι τη στέρηση, τον ξεριζωμό, τον κοινωνικό στιγματισμό όχι μόνο ως ξένος κι αλλόθρησκος, αλλά και ως τέκνο μονογονεϊκής οικογένειας, διπλά εκτεθειμένο στη χλεύη του κόσμου εξαιτίας της ασυγχώρητης υπερηφάνειας μιας παράφορα φιλόδοξης μάνας. Ενώ όμως το τσόφλι του μεσσιανισμού σπάει με την πάροδο της ήβης, ο σκληρός πυρήνας της ανταρσίας παραμένει· η εκρηκτική αντιδραστικότητα της νιότης φρονιμεύει για να χωρέσει σε πιο περίτεχνες μορφές διαμαρτυρίας:

Έκτοτε, έχω συμβιβαστεί. Αντί να ουρλιάζω γράφω βιβλία⁶.

Ο Gary κατασκευάζει συστηματικά είτε τη δική του *persona* είτε άπειρους μεμονωμένους λογοτεχνικούς χαρακτήρες σε διαρκή *νόμιμη άμυνα* απέναντι στην αδικία, τον αμοραλισμό, τον παραλογισμό. Είναι πραγματικά εντυπωσιακή η συχνότητα με την οποία επαναλαμβάνεται το ρήμα «αμύνομαι» και τα παράγωγά του, είτε στα αυτοαναφορικά του κείμενα είτε στα χείλη των ηρώων του, ακόμα και σε αταίριαστα συμφραζόμενα ή περιστάσεις. Ο διπλωμάτης δεν εμφανίζεται να χειρίζεται λεπτές καταστάσεις αλλά να *αμύνεται* ενάντια στη ρηχότητα κρατικών εκπροσώπων και διπλωματικών ακολούθων, οι αντιστασιακοί δεν μάχονται για την πατρίδα· *αμύνονται* ενάντια στην απο-ανθρωποποίηση, οι πόρνες δεν πουλάνε το αλλά *αμύνονται* με το κορμί τους, τα νόθα παιδιά των εκδιδόμενων και τα ορφανά του πολέμου δεν παλεύουν να επιβιώσουν· *αμύνονται* όπως-όπως ενάντια στους νόμους και την τάξη του λόγου των ενηλίκων, οι ακτιβιστές δεν διαδηλώνουν υπέρ ενός σκοπού· *αμύνονται* ενάντια

5. Στο ίδιο, σ. 12, 14.

6. Στο ίδιο, σ. 99.

στην κοινοτυπία του κακού, οι εκτοπισμένοι των ναζιστικών στρατοπέδων δεν αγωνίζονται να κρατηθούν ζωντανοί αλλά *αμύνονται* ενάντια στην ηθική τους εξόντωση, οι μοναχιασμένοι δεν αναζητούν συντροφιά· *αμύνονται* ενάντια στον πειρασμό της μισανθρωπίας, οι γηράσκοντες – άντρες και γυναίκες– δεν συμφιλιώνονται με αλλά *αμύνονται* ενάντια στους νόμους της φύσης, οι κάθε λογής μικροκατεργαρέοι, παραχαράκτες, σαλτιμπάγκοι και ταχυδακτυλουργοί που παρελαύνουν στις σελίδες του δεν εξαπατούν τον κόσμο προς ίδιον όφελος· *αμύνονται* ενάντια στην απαράδεκτη πραγματικότητα.

Σε μια σπάνια έκρηξη θυμού απέναντι στη Τζιν Σίμπεργκ που πολιορκείται ασφυκτικά από διάφορους επίδοξους υπερασπιστές των δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών, ο Gary δηλώνει απερίφραστα πως η γραφή είναι ο άσος στο μανίκι του όταν δεν μπορεί να διαχειριστεί αλλιώς τα πράγματα:

Δεκαεπτά εκατομμύρια Αφροαμερικανοί στο σπίτι μας, ε, αυτό πια παραπάει, ακόμη και για έναν επαγγελματία συγγραφέα. Το μόνο που θα καταφέρεις, θα είναι να με κάνεις να γράψω ακόμα ένα βιβλίο. Έκανα λογοτεχνία τον πόλεμο, την κατοχή, τη μάνα μου, την ανεξαρτησία της Αφρικής, την ατομική βόμβα [...] Ε, λοιπόν, ή ξαποστέλνεις εσύ το φυλετικό ζήτημα από το σπίτι μας, ή διαφορετικά θα το ξαποστείλω εγώ. Θα παραχώσω τα δεκαεπτά εκατομμύρια τους Αφροαμερικανούς σου σε ένα βιβλίο, και μετά μην τους είδατε. Νόμιμη άμυνα⁷.

Παρά το εκάστοτε μυθικό ή μυθοπλαστικό περίβλημα με το οποίο ενδύεται ο τρόμος απέναντι στην κτηνωδία και η λαχτάρα για έναν ηπιότερο, «θηλυκότερο» –κατά την προσφιλή του έκφραση – κόσμο, όταν κάνει λόγο για «άμυνα» ο Gary κυριολεκτεί. Η ίδια η γραφή παρομοιάζεται κατ' επανάληψη με όπλο στα χέρια ενός αμετανόητου *esperando*, όπως συνήθιζε να χαριεντίζεται ταυτιζόμενος με τον ήρωά του Morel (παρήχηση του *moral*), που παλεύει με νύχια και με δόντια να μην καταλήξει ένας ακόμη *desperado*. Μέσα από διαφορετικά γραμματολογικά μονοπάτια, ακολουθεί νοερά το μότο ενός άλλου μέτοικου συγγραφέα, αντιστασιακού και πολιτικού, του Jorge Semprun που ομοίως βρήκε στη Γαλλία και τη γραφή πρόσφορο έδαφος για να καταστρώσει την άμυνά του: «Έπρεπε να καταλάβω ότι τα πράγματα ήταν απέλπιδα και ταυτοχρόνως να είμαι αποφασισμένος να τα αλλάξω»⁸. Αλίμονο εάν η διαφαινόμενη μοιραία έκβαση ενός αγώνα ακύρωνε την αγωνιστική διάθεση, εάν οι διάφοροι φανταστικοί ή πραγματικοί σωσίες του Δαβίδ αρνούσανται εξ αρχής να αναμετρηθούν με τους εκάστοτε Γολιάθ. Σε μια τέτοια περίπτωση δεν θα υπήρχαν ιστορίες για να αφηγηθεί κανείς, ούτε βεβαίως πολιτισμός που να τις χρειάζεται ακόμη.

7. Romain Gary, *Chien blanc*, στο *Légendes du 'je'*, Παρίσι, Gallimard, « Quatro », 2009, σ. 590-591 (η μετάφραση δική μου).

8. Jorge Semprun, *Πατρίδα μου είναι ο λόγος*, μτφ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, Αθήνα, Εξάντας, 2013, σ. 20 (παραφράζοντας μια ρήση του Φιτζέραλντ από το διήγημα “The Crack”).

Ολόκληρο το έργο μου είναι φτιαγμένο από σεβασμό προς την αδυναμία [...] Όλα μου τα βιβλία έχουν ως θέμα την ασυγκράτητη και κυρίαρχη ανθρώπινη αδυναμία⁹ [...] το εγκώμιο και [...] [την] υπεράσπιση των αδυνάτων, γιατί τα ανθρώπινα δικαιώματα, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η υπεράσπιση του δικαιώματος στην αδυναμία¹⁰ [...] Η κουλτούρα δεν έχει απολύτως κανένα νόημα εάν δεν έχει ως απόλυτο στόχο της να αλλάζει τη ζωή των ανθρώπων¹¹.

Τόσο η βαθύτερη αγωνία όσο και η βαθύτερη αγανάκτηση του Gary είναι εξίσου περισκοπικές με τη ματιά του, που πάντοτε αναζητά να φέρει σε πρώτο πλάνο ένα μακρινότερο σημείο στον ορίζοντα της ανθρώπινης οδύνης. Δεν είναι άλλωστε άστοχη η παρατήρηση του Jacques Le-carme ότι τα μυθιστορήματά του είναι από τα ελάχιστα που μεταπολεμικά εκτείνονται σε τέτοιο γεωγραφικό και διεθνιστικό εύρος, εξακολουθώντας να πασχίζουν να χωρέσουν ολόκληρο τον κόσμο, πατώντας στα βήματα του Hemingway ή του Malraux. Ούτε το προσωπικό τραύμα ούτε η υπεροπλία του άδικου στρέφουν τον Gary στην ομφαλοσκόπηση, τη θυματοποίηση, τη συνθηκολόγηση· απεναντίας, στις 10.000 και πλέον σελίδες του έργου του, επανέρχεται εμμονικά σχεδόν στο ιδιωτικό του αντάρτικο ενάντια στην *Ανθρώπινη κατάσταση* ή *μοίρα* συνολικά:

σήμερα, που ρίχνω μια τελευταία ματιά σε εκείνο που υπήρξε η ζωή μου, ένα πράγμα βλέπω καθαρά: ήμουν θυμωμένα, άγρια, ακλόνητα αποφασισμένος να φωτίσω θριαμβευτικά τη μοίρα του ανθρώπου, κι όχι μόνο τη μοίρα ενός αγαπητού προσώπου¹².

Σε αντιδιαστολή όμως με τον από πολλές απόψεις οικείο του André Malraux, ο Gary δεν πολεμά την ωμότητα του πραγματικού πληρώνοντάς την με το ίδιο νόμισμα, δηλαδή με ένα πλεόνασμα μυθοπλαστικής σκληρότητας και βίας, που δεν αφήνει περιθώριο για καμία παραμυθία ή ψευδαισθήση. Απεναντίας, ο Gary μοιάζει να ξεκινά από την παραδοχή ότι το απάνθρωπο της *Ανθρώπινης κατάστασης* δεν παλεύεται στα ίσια αλλά μόνο μέσα από το τέχνασμα, τη φενάκη, την επινοητικότητα του αδύναμου απέναντι στο συντριπτικό εκτόπισμα του πιο δυνατού. Με άλλα λόγια, μέσα από την ποίηση: «Ο άνθρωπος απογυμνωμένος από τη μυθολογία για τον άνθρωπο είναι σκέτο κρέας». Και πράγματι, σε καθένα από τα δεκάδες του βιβλία, ο Gary συνθέτει παραλλαγές μιας ελκυστικής, ποιητικά χρωματισμένης «μυθολογίας των ανθρώπινων αξιών»¹³, προβάλλοντας σθεναρή αντίσταση στην καλπάζουσα απομάγευση του σύγχρονου κόσμου, όπου επιπολάζουν ο μηδενισμός, η απάθεια, ο φανατισμός, ο κάθε λογής φασισμός, επειδή

[...] είμαι ένας συγγραφέας του 20ού αιώνα και ποτέ άλλοτε στην ιστορία, η πνευματική, ιδεολογική,

9. Romain Gary, *La nuit sera calme*, Παρίσι, Gallimard, « Folio », 1974, σ. 102 (η μετάφραση δική μου).

10. Romain Gary, *Le sens de ma vie*, Παρίσι, Gallimard, « Blanche », 2014, σ. 100 (η μετάφραση δική μου).

11. Romain Gary, *La nuit sera calme*, ό.π., σ. 73.

12. Romain Gary, *Η υπόσχεση της αυγής*, ό.π., σ. 69.

13. Romain Gary, *La nuit sera calme*, p. 310.

ηθική και πνευματική ανεντιμότητα δεν υπήρξε τόσο κυνική, τόσο απόκοσμη, τόσο αιματηρή όσο στις μέρες μας¹⁴ [κι] ένας πολιτισμός αποκλειστικά χρησιμοθηρικός, θα φτάνει μοιραία πάντοτε στα άκρα, δηλαδή στα στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας¹⁵.

Τη μυθολογία αυτή την πλήρωσε ακριβά, με δριμυείς ενίοτε επικρίσεις: άλλοτε τον εγκαλούν ως υπερβολικά δέσμιο του σλάβικου λυρισμού του 19ου αιώνα, άλλοτε ως πολιτικά οπισθοδρομικό, προσκολλημένο σε έναν αφελή, παλαιάς κοπής ανθρωπισμό, τον λεγόμενο ουμανιταρισμό¹⁶, ή ακόμη τον παρουσιάζουν ως έναν ασεβή ιδεολογικό φαρσέρ, σε κάθε περίπτωση ως ένα αντιφατικό, αλλόκοτο, ανένταχτο στα ισχυρά κινήματα που σφράγισαν την εποχή του στοιχείο. Πράγμα που αληθεύει. Εάν υπάρχει κάτι για το οποίο ο Gary στάθηκε παντελώς ανίκανος, αυτό ήταν η ένταξη κάτω από μια κοινή ταυτότητα –πολιτική, ιδεολογική, επαγγελματική, εθνική, αισθητική. Κι αυτό γιατί τόσο οι ιδεολογίες όσο και ιστορία χρησιμοποιούν ως κύρια εργαλεία τους την αφαίρεση, τη γενίκευση και τη στατιστική, κατασκευάζοντας μια κυρίαρχη αφήγηση κι εν συνεχεία μια αλήθεια που αυτοαναγορεύεται απόλυτη. Απεναντίας η λογοτεχνία, και δη όπως την ασκεί ο Gary, δεν γενικεύει, δεν κατηγοριοποιεί, δεν αποπροσωποποιεί, δεν λησμονεί ούτε υπεραπλουστεύει αλλά σκύβει πάνω από το ατομικό για να μας απαλλάξει από αγκυλώσεις, στερεότυπα, κάθε λογής κατηχήσεις.

Ο Gary τιμήθηκε μεν ως ήρωας πολέμου αλλά αγαπήθηκε ως μαχητικός και αξιόμαχος –επ’ ουδενί όμως στρατευμένος– συγγραφέας. Ενώ η γερμανική εισβολή του παρέχει την ιδανική ευκαιρία για δράση και κλέος, ο έμφυτος σκεπτικισμός και η οξεία διορατικότητά του δεν ξεγελιούνται από τις παρασημοφορήσεις στο πεδίο των μαχών, ούτε καν από τις δικές του: «Δεν ξέρω πού θα είχα καταλήξει εάν δεν με είχε προλάβει ο πόλεμος – αυτό και μόνο αρκεί για να σχηματίσει κανείς μια ιδέα για τον πολιτισμό μας»¹⁷. Παρά το ειλικρινές του δέος απέναντι στην αυτοθυσία των συντρόφων του, τους οποίους πένθησε βουβά ως την τελευταία ημέρα της ζωής του, η πολεμική νίκη που δαφνοστεφανώνει όποιον στοιβάξει τη θεαματικότερη εκατόμβη νεκρών, και δη αμάχων, δεν νοείται παρά ως μια ακόμη ήττα του είδους μας, ο κολοφώνας της δόξας του Τοτός, του Μερζάβκα και του Φιλός:

δεν κατόρθωσα να φτάσω ως αυτόν τον Όλυμπο της ανοησίας που είναι το να πιστεύεις σοβαρά στον πόλεμο και να δέχεσαι [...] το χασαπαριό ως μια παραδεκτή λύση. Είδα πάντα τον θάνατο σαν ένα λυπηρό φαινόμενο κι είναι απολύτως αντίθετο με τη φύση μου να τον επιβάλλω σε κάποιον: πρέπει να αναγκαστώ [...] Κανένας ιερός σκοπός δεν μου φάνηκε ποτέ αρκετά ιερός γι’ αυτό, δεν το κάνω με την καρδιά μου. Προκειμένου να σκοτώσω έναν συνάνθρωπό μου, δεν είμαι αρκετά ποιητής¹⁸.

14. Στο ίδιο, σ. 69.

15. Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Παρίσι, NRF Gallimard, « Blanche », 1956, σ. 73 (η μετάφραση δική μου).

16. Lou Mourlan, « Gary et la filiation humanitariste », στο *Europe*, n° 1022-23 (juin-juillet 2014), p. 214-222.

17. Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 24.

18. Romain Gary, *Η υπόσχεση της αυγής*, ό.π., σ. 196.

Ωστόσο, με μια τυπική πιρουέτα της *γκαρικής γλώσσας* και συλλογιστικής, ο αντιμιλιταρισμός, δηλαδή η συνειδητή αποκήρυξη του *ιερού*, εθνικά επικυρωμένου, *μίσους* και άρα η φιλανθρωπία στην πιο άδολη μορφή της, εξισώνεται παραδοξολογικά με το εκ φύσεως αντίθετό της, τη φιλαυτία:

Υποπτεύομαι [...] πως αυτή η αδυναμία οφείλεται στον εγωκεντρισμό μου. Πράγματι, ο εγωκεντρισμός μου είναι τέτοιος, που αμέσως ταυτίζομαι μ' εκείνους που υποφέρουν και υποφέρω μέσα σε όλες τις πληγές. Κι αυτό δεν περιορίζεται στους ανθρώπους, επεκτείνεται και στα ζώα και στα φυτά [...] Πάντα πονάω όταν κόβουν τα δέντρα, όταν κυνηγούν την άλκη, το λαγό ή τον ελέφαντα¹⁹.

Το αμίμητο «αυτοκτονικό» ή κατ' άλλους «σκορπίστικο» χιούμορ του που εξουδετερώνει ακαριαία κάθε υποψία σοβαροφάνειας και καθωσπρεπισμού, γίνεται τόσο ανελέητο που η κριτική φτάνει να τον παρουσιάσει ως «τον άνθρωπο που μισούσε τον εαυτό του»²⁰, αποπροσανατολισμένη προφανώς από τις αμέτρητες προβοκατόρικες ρήσεις του:

Κατά βάθος είμαι πολύ κότα. Διαρκώς υποφέρω [...] Έχω μια εντελώς μαλακή πλευρά. Συνεχώς υποφέρω για τους άλλους [...] Είναι αξιοθρήνητο. Δεν υπάρχει απολύτως κανένας λόγος ένας τύπος παρασημοφορημένος για τα στρατιωτικά του ανδραγαθήματα να στερείται σε τέτοιο βαθμό ηθικής υγείας²¹.

Ο αυτοσαρκασμός του δεν κρύβει ούτε σύμπλεγμα κατωτερότητας ούτε χολερικό ταμπεραμπέντο. Πιστώνεται αποκλειστικά στο εμπρηστικό ή αλλιώς τρομοκρατικό του χιούμορ, το χαρακτηριστικότερο leitmotiv που διατρέχει υποδόρια ολόκληρο το έργο του. Ο Gary εξηγεί ότι ο συχνά σαρδόνιος τόνος του είναι ένα καλά προμελετημένο συστηματικό σαμποτάζ της ανθρώπινης σοβαροφάνειας,

ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών με την ασύλληπτη ματαιοδοξία του 'εγώ' και τις ελεγειακές ερωτοτροπίες του με τον εαυτό του, [...] η μύτη μιας καρφίτσας που τρυπάει το παραφουσκωμένο, κορδωμένο μας 'εγώ' [...] μια υπόμνηση που μας επαναφέρει στην ταπεινοφροσύνη²².

Γιατί η χειρότερη συνέπεια της έπαρσης δεν είναι η ενδεχόμενη νέμεση αλλά η τύφλωση. Για τον Gary η γραφή δεν είναι μόνο «ένα θαυμαστό μέσο πάντοτε νέων ενσαρκώσεων [...] μια βουλιμία για ζωή»²³, αλλά και ο τρόπος να επισκέπτεσαι τον άλλο, να μην αδιαβροχοποιείσαι απέναντι στα αλλότρια δεινά.

19. Στο ίδιο.

20. Marc Riglet, « L'Homme qui ne s'aimait pas », στο *Lire*, n° 425 (mai 2014), p. 40-41.

21. Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 174.

22. Στο ίδιο, σ. 12-13.

23. Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, στο *Légendes du 'je'*, Παρίσι, Gallimard, « Quatro », 2009, σ. 1410 (η μετάφραση δική μου).

Καθόμουν και τους χάζευα [...] Με διασκέδαζαν, δεν είχα αρχίσει ακόμη να τους φοβάμαι και δεν σκάμπαζα μία από τα βάσανά τους, τη μοναξιά τους, τη μοίρα που τους είχε κάνει να ξεστρατίσουν από την ανθρώπινη ιδιότητα και τους είχε μεταμορφώσει σιγά-σιγά σε αξιοπερίεργα τέρατα [...] δεν είχα πάρει ακόμη μυρωδιά, όμως είχα ήδη την επιθυμία να τους ρωτήσω ποιοι ήταν αληθινά, από πού ερχόντουσαν, για ποιο λόγο βρίσκονταν σε αυτή τη γη²⁴.

Στο Μεγάλο Βεστιάριο, το τρίτο του μόλις βιβλίο, ο Gary είχε ήδη ψυχανεμιστεί τον λόγο ύπαρξης της μυθοπλασίας, όπως τη συνόψισε και την υπηρέτησε ο έτερος μέτοικος συγγραφέας της Αβάσταχτης ελαφρότητας του είναι:

Η ανθρώπινη ζωή καθαυτήν είναι ήττα. Το μόνο που μας μένει απέναντι σ' αυτή την αναπότρεπτη ήττα που λέγεται ζωή είναι να προσπαθήσουμε να την κατανοήσουμε. Εδώ βρίσκεται ο λόγος ύπαρξης της τέχνης του μυθιστορήματος²⁵.

Όταν ο Gary προαισθάνεται ότι χάνει την ασπίδα του απέναντι στη ζωή, τον τρόπο του να την κατανοεί και να αναχαιτίζει τις επιθέσεις της, έχει τη γενναιότητα και την αξιοπρέπεια να καταθέσει τα όπλα:

Στα τέλη του τελευταίου του φθινοπώρου, ήρθε και μου είπε: «Φίλε μου, δεν μπορώ πια να γράψω. Μ' ακούς; Δεν μπορώ πια να γράψω» [...] Είχε ηττηθεί. Ήξερε ότι αυτό σήμαινε τον επικείμενο θάνατό του. Από τότε που κατάλαβε την κατάστασή του, έδειχνε να ετοιμάζεται για το ταξίδι. Φρόντιζε το ντύσιμό του. Δεν ήθελε να αφήσει μια άσχημη εντύπωση [...] Το σθένος του ήταν συγκινητικό. Μαρτυρούσε την ήττα του²⁶.

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

24. Romain Gary, *Le grand vestiaire*, Παρίσι, Gallimard, « Folio », 1948, p. 76.

25. Milan Kundera, *Ο πέπλος*, μτφ. Γιάννης Η. Χάρης, Αθήνα, Εστία, 2005, σ. 21.

26. Paul Pavlowitch, « Styles tardifs », στο *Europe*, n° 1022-23 (juin-juillet 2014), p. 25 (η μετάφραση δική μου).

ÉCOLOGIE ET POLYPHONIE DANS LES RACINES DU CIEL DE ROMAIN GARY

Caractère universel et diachronique du combat de Romain Gary

L'histoire du livre est l'histoire que nous vivons aujourd'hui. Elle ne se limite pas à l'époque de parution du livre mais se trouve quelques cinquante années plus tard, habillée à la moderne, jouant avec quelques improvisations et innovations la même comédie sur la même scène. Il s'agit du même chemin que Gary a parcouru à une époque bien prématurée mais la différence est que le chemin est en sens inverse – sans ticket de retour. Le combat a un caractère universel qui nous concerne tous. L'humour pour dire la détresse, le rire bien présent, non pour faire rire mais pour faire apparaître la vérité de façon satirique, la vérité qui doit être dite sans détour et à tout prix.

Un prix Goncourt

Une œuvre écrite en 1953 et couronnée par le prix Goncourt en 1956. Le livre a été transposé à l'écran par John Huston en 1958, une production de la 20th Century Fox avec Errol Flynn, Juliette Gréco, Orson Welles, Trevor Howard



Écologie ? Un mot inconnu !

Bien que le nom de Romain Gary soit mentionné au générique, celui-ci s'est senti trahi par le film qu'il a jugé médiocre. Il s'agit d'un appel au secours à la vue de l'immense désastre écologique

s'annonçant, qui dénonce de la première à la dernière page du livre, le besoin urgent de la gestion de l'environnement et l'équilibre fragile à maintenir dont on connaissait très peu de choses à l'époque. En effet, malgré le fait que *Les Racines du ciel* furent un succès de librairie, puisqu'elles vendirent plus d'un demi-million d'exemplaires, elles furent comprises de travers parce que les gens n'avaient pas encore pris conscience de la nécessité de défendre l'environnement, tout simplement parce que le terme « écologie » était pratiquement inconnu. Une aventure remarquable, écrite par un écrivain qui avait le don de voyance puisqu'il avait prévu, un demi-siècle auparavant, le désastre écologique, le déclin irréversible à cause de la pollution, de la saturation et du mauvais usage de l'environnement, qui avait osé dénoncer la bestialité de l'homme, les aberrations incroyables commises pendant la seconde guerre mondiale.

Un monde plurilingue et polyphonique

Un roman passionnant qui mêle l'action, les paysages exotiques, la philosophie et la sensibilité à des idées profondément humanistes et écologistes dans le contexte africain de la décolonisation. « Un vrai livre de vie » avait dit Jacques Etienne, en ce qu'il permet l'expression à tous, donnant la parole à toutes les couches sociales et faisant surgir les dialectes et particularités de la langue, grâce à une langue audacieuse et moderne que son auteur Romain Gary utilise, pour exprimer son indignation et l'importance, l'urgence de la nécessité de défendre l'homme et son environnement. Gary s'investit et incarne ses idéaux dans des personnages originaux capables de conduire à la réflexion. Sa volonté est d'introduire plusieurs voix dans son roman. Il fait grand usage du dialogue et laisse à ses personnages le soin de parler de tout et sur tout, faisant apparaître la vérité à dire : on a l'apparition de langages tantôt journalistique, tantôt philosophique, tantôt religieux, tantôt scientifique, tantôt administratif, tantôt poétique, tantôt familial, tantôt parodique, et ce sont tous ces langages qui se heurtent, toutes ces voix juxtaposées, cette multiplicité et pluralité qui relèvent d'une méthodologie intentionnelle de la part de l'auteur et font l'harmonie du roman.

Extraits tirés du livre car rien ne remplace la prise en charge directe du texte

Personnellement, je me fous de tous les nationalistes [...] Tout ce qui m'intéresse, c'est l'essentiel : la protection de la nature¹.

sa façon de s'exprimer était assez curieuse, il passait indifféremment d'un langage assez soigné à l'argot [...] souvent une sorte de vulgarité voulue².

Alors ce bougre-là..., qui est venu au Tchad pour faire des gestes, je vais te me le coller au bloc, monzami,

1. Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956, p. 129.

2. *Ibid.*

c'est comme ça n'est-ce pas, colonel, que l'on dit, je crois dans le langage des officiers supérieurs ?³.
l'amour des bêtes est une chose, mais le dégoût pour les hommes en est une autre⁴.
de Hitler à Nasser, on a bien vu ce que ça cache ... Les plus beaux cimetières d'éléphants, c'est chez eux⁵.
Les plus gros titres sont consacrés à ce personnage mythique ... Tous les moyens sont bons pour tenter de détourner l'attention publique des préparatifs de la guerre atomique activement poursuivis⁶.

Un combat universel, humanitaire, écologique

Gary, tout comme Morel, le personnage principal du livre, incarne un idéal d'humanité. « Ce Morel, s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer ! »⁷. C'est un français qui entreprend au risque de sa vie une campagne pour le respect de la nature et la protection des éléphants menacés de toutes parts par les indigènes, les colons, les sportifs, les marchands d'ivoire et par le progrès qui permet et commet en son nom toute monstruosité « Je me sens capable de rejoindre son maquis, son noyau de résistance [...] Est-ce que nous ne sommes vraiment pas capables de respecter la nature, la liberté vivante, sans aucun rendement, sans utilité [...] La liberté elle-même serait alors anachronique »⁸. Traité de fou, accusé de misanthropie, de préférer les animaux aux hommes et de nihiliste, il se voit engagé de prendre le maquis et d'engager le combat contre le non-respect de la législation concernant la sauvegarde des espèces animales et des éléphants en particulier. À ses côtés se rangent des compagnons convaincus de la justesse de la cause de son combat car s'il faut sauver les éléphants, n'est-ce pas pour sauver l'homme ? Un défilé impressionnant de personnages se forme autour de ce personnage légendaire que les indigènes nomment « Ubaba-Giva ou ancêtre des éléphants », dont la légende parcourt l'Afrique et la dépasse pour faire circuler que la défense de la faune africaine n'est en somme qu'une question de dignité humaine, de marge à préserver pour pouvoir s'y abriter et il faut à tout prix entourer ces géants encombrants de toute la protection et de toute l'amitié nécessaires. « Leur énormité même, leur maladresse, leur gigantisme représentent une masse de liberté qui vous fait rêver. Au fond, ce sont les derniers individus »⁹.

Une écriture plongée dans le contexte de l'époque

Romain Gary est un écrivain qui a su allier la littérature aux dimensions politico-sociales. En tant que romancier idéaliste, il se doit d'enraciner ses idéaux dans un décor concret, de les faire vivre dans un monde réel : c'est pourquoi il a choisi un lieu privilégié à ses yeux, l'Afrique,

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 492.

6. *Ibid.*, p. 273.

7. *Ibid.*, p. 82.

8. *Ibid.*

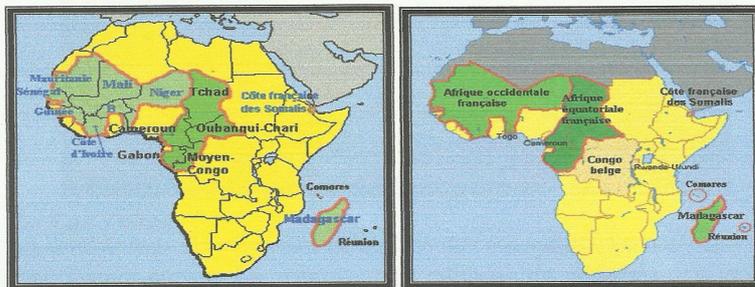
9. *Ibid.*, p. 126.

puisqu'il y a vécu. Il part donc d'une réalité vécue pour passer à une réalité idéale à édifier. Une autre raison serait peut-être le fait que les hominidés Australopithecus font du Tchad le berceau potentiel de l'humanité (et cela a sa valeur puisqu'il est question d'un autre homme à inventer, d'élaborer un nouvel humanisme). Le Tchad est le point de passage entre l'Afrique du nord et l'Afrique noire, un lieu d'enjeu économique et politique de grande importance. Il est l'un des 4 territoires français d'AEF avec le Gabon, le Congo, la Centrafrique.

6. LE CADRE GÉOGRAPHIQUE

L'Afrique Equatoriale française

L'AEF (**Afrique Equatoriale française**) est le nom donné au gouvernement général créé en 1910 et regroupant en une fédération les quatre territoires français de l'Afrique équatoriale : le **Gabon**, le **Moyen-Congo** (aujourd'hui Congo-Brazzaville), l'**Oubangui-Chari** (aujourd'hui Centrafrique) et le **Tchad**.



Le Tchad, point de passage entre l'Afrique du Nord et l'Afrique noire

Il combine le mouvement de l'histoire et des aventures sans perdre de vue les idées sous-jacentes, en mettant la dose nécessaire des deux pour ne pas être accusé de trop tourner le roman à la réflexion. Au fil du récit et des aventures en Afrique Équatoriale française, on connaîtra la nature humaine sous tous ses aspects, avec tous ses contrastes et ses contradictions et le héros aura à affronter la haine, la démagogie, la cruauté, l'exploitation, la barbarie, et tout cela au nom du profit mais en fin de compte, l'amitié, la fraternité, la complicité, la générosité forment un bouclier de solidarité, l'arme véritable contre tout combat.

Il eut un ricanement à l'idée que l'humanité trouvait toujours le moyen, en chemin, de se refaire une beauté, de temps en temps. Il y avait même des hommes, des grands hommes, qui étaient spécialement préposés à cet emploi. Des maquilleurs. Ils recevaient généralement pour cela le prix Nobel¹⁰.

C'était bien leur tour de faire quelque chose pour les éléphants. Il était temps après Auschwitz, qu'ils puissent manifester eux aussi leur amour de la nature, se porter au secours de la marge humaine, assurer la défense de cette marge que le progrès doit rendre de plus en plus large, et qui doit nous contenir tous, par delà les races, les nations et les idéologies¹¹.

10. *Ibid*, p. 439.

11. *Ibid*, p. 473.

Explication du titre d'un livre qui laisse songeur

Le point de départ pour le titre était l'aspiration à l'absolu, à l'idéal et à la perfection qui dévore l'âme humaine et que l'Islam appelle « *Les Racines du ciel* » ou « l'Arbre de la vie » chez les Indiens du Mexique : en d'autres termes, il s'agit du besoin de justice, de liberté, d'amour de l'homme profondément enraciné dans sa poitrine jusque dans ses entrailles et qu'il cherche obstinément à assurer en implorant les yeux vers le ciel. C'est le même besoin qui anime Morel et ses compagnons qui viennent se rallier à sa cause humanitaire. En effet, Gary fut frappé par la conception poétique dans les textes arabes concernant les rapports avec le ciel et l'infini dans la méditation. C'est l'image de l'arbre qui clôt le récit et la certitude de tous en un épanouissement final. L'homme prend la forme de l'arbre, se redresse face à son destin, en levant les mains vers le ciel. C'est le sentiment d'un infini à atteindre, le ciel infiniment immense et l'homme extrêmement petit qui recevra une leçon d'insignifiance et de modestie face à la puissance de l'univers, dans ces espaces naturels. Tout n'est en fait qu'une poursuite de l'absolu, une manifestation de la dignité humaine, depuis le reptile qui a rampé hors de la vase pour se métamorphoser en homme jusqu'à Morel qui essaie de créer de nouveaux symboles qui forcent l'homme à se perfectionner, le désir de créer une société plus humaine où il y aura de la place pour tous, hommes et animaux.

Quelques mots sur Romain Gary :

Rien n'est le fruit du hasard ni n'est laissé au hasard. Son vrai prénom est Roman – Romain en est la version francisée combinée au mot russe ГОРЬ qui signifie « brûler » à l'impératif. Dès lors, Romain Gary incarne dans sa vie, comme dans son œuvre, ce nom prédestiné et brûle de se battre pour ses idéaux tels la justice, l'égalité, la liberté, la raison, le bon droit. Il s'agit d'un écrivain engagé qui prend position et nous fait part de sa lutte, de ses réflexions sur la société, sur « le monde comme il va ou plutôt comme il ne va pas du tout » comme il se plaisait à dire. Gary disait en parlant de l'extraordinaire aventure de sa vie qu'il n'est pas nécessaire de dire les choses comme elles sont mais de les transformer en légende et de trouver le ton de la voix qu'il faut pour les raconter. Chose qu'il fit dans *Les Racines du ciel*, où le héros se transforme en figure légendaire de part et d'autre de l'Afrique, pour imposer le respect pour la planète et les êtres la peuplant. Il nous incite à réfléchir, demeure malgré tout optimiste et nous invite au combat, avec pour seule armure notre humanisme, c'est-à-dire le respect de soi et d'autrui.

Quelques mots de Gary sur son livre lors d'une interview avec François Bondy

–F.B. : Les hommes ont besoin d'amitié... C'est Morel dans *Les Racines du ciel* qui le répète. Et ça grandit, ça devient les éléphants et un livre...

–R.G. : Et un prix Goncourt ! Ça se vend bien, le besoin d'amitié. Dans *Les Racines du ciel*, j'ai protesté violemment contre le massacre des éléphants, contre les chasseurs... Il s'agissait de toute la défense de notre environnement – c'est-à-dire aussi de notre liberté.

Critiques de l'époque

Un livre étrange, symbolique et vaste. L'auteur a un talent puissant, un esprit généreux. Un de nos espoirs.

André Maurois

J'ai voté pour Romain Gary. Je le dis avec plaisir car son roman était parmi les meilleurs.

Jean Giono

What I do not assume but feel quite confident of is that the *Roots of Heaven* will prove the most intellectually stimulating novel of 1958. To have posed in fiction form so many of the urgent problems confronting Africa and the world with such objectivity and clarity is a truly remarkable feat.

James Stern, *The New York Times*

DR. VÉLONIS-ZOUNIS CATHERINE
Université Capodistrienne d'Athènes
Grèce

ΛΑΜΨΗ ΓΥΝΑΙΚΑΣ

Η «Η ΑΓΡΙΑ ΜΑΧΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΤΙΜΗ»

Στο μυθιστόρημα του R. Gary, *Clair de femme*¹ (Λάμψη γυναίκας), η γυναίκα υποκαθιστά στη γαλλική έκφραση *clair de lune* που χρησιμοποιείται για τη λάμψη της πανσελήνου, τη Σελήνη, το μυθικό σύμβολο της θηλυκής υπόστασης. Γίνεται έτσι εξαρχής εμφανές ότι το κείμενο εστιάζει στη γυναικεία ύπαρξη, στη θηλυκότητα και στο φως που αυτή εκπέμπει. Για το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, τουλάχιστον, και αφηγητή, τον Michel, μέσα από την οπτική, τη σκέψη και τα λόγια του οποίου μας παρουσιάζονται τα γεγονότα, η Γυναίκα κατέχει πράγματι ρόλο νοηματοδότη στη ζωή του: « Tout ce qui faisait de moi un homme était chez une femme » (p. 41).

Ο Michel Folain, ένας πενήντάχρονος πιλότος, βιώνει την απώλεια της αγαπημένης του Γιαννίκ, η οποία, πάσχοντας από λευχαιμία, αποφασίζει να δώσει τέλος στη ζωή της. Η αυτόχειρας, ωστόσο, αφήνει στον Michel μια ιδιότυπη εντολή διαθήκης: να φύγει άμεσα ταξίδι, ώστε να μην μπει στον πειρασμό να την αποτρέψει από την αυτοκτονία και κυρίως, να μην εγκλωβιστεί στην απελπισία και στο πένθος της απώλειας, αλλά αντίθετα, να προσπαθήσει μέσω μιας νέας σχέσης, να προεκτείνει τη δική τους και να διατηρήσει έτσι κατά κάποιον τρόπο και την ίδια τη Γιαννικζωντανή. Μέσα στον πανικό της απώλειας και της ανειλημμένης υποχρέωσης να συνεχίσει τη ζωή του, προσπαθώντας όντως να φύγει μακριά από το Παρίσι, αλλά επιστρέφοντας πάλι στη γειτονιά του, ο Michel συναντά τυχαία τη Lydia, στην οποία θα αναγνωρίσει μια αδελφή ψυχή, με παρόμοια βιωματική εμπειρία. Πενθεί για το χαμό της κόρης της, αλλά και του συζύγου της, που αν και επέζησε του ατυχήματος όπου σκοτώθηκε το παιδί τους, πάσχει από κρίσεις αφασίας λόγω σοβαρής εγκεφαλικής βλάβης.

Ο θάνατος και το τυχαίο ανάγονται έτσι στα στοιχεία εκείνα που φέρνουν κοντά τον Michel και τη Lydia, αν και ο καθένας τους τα αντιμετωπίζει με διαφορετικό τρόπο. Απέναντι στην οδύνη και το κενό, ο Michel, ακολουθώντας τη βούληση της Γιαννίκ, προσπαθεί να αντιδράσει, αρνούμενος να βυθισθεί στο πένθος και αναζητώντας ν' αγκιστρωθεί από τη ζωής και την ευτυχία. Αντίθετα η Lydia έχει εγκαταλείψει κάθε χαρά ή ενεργητική αξιοποίηση της ζωής και έχει εγκαταλειφθεί στον πόνο και στο πένθος: « Il y a six mois. Mais ça ne cesse jamais... Je me demande si je ne prolonge pas... délibérément, pour faire du souvenir une raison de vivre. Sans ça... je ne saurais pas ce que je fais là » (p. 32).

¹ Παρίσι, Gallimard, 1977. Όλα τα παραθέματα αντλούνται από τη συγκεκριμένη έκδοση και στο εξής θα δίνεται η σελίδα σε παρένθεση, μέσα στο κείμενο.

Δεν πρόκειται εντούτοις για ερωτικό μυθιστόρημα. Μέσα από τη μυθιστορηματική δομή, ο Gary επιχειρεί να καταγράψει μια φιλοσοφική άποψη για τη ζωή και την ανθρώπινη αδυναμία απέναντι στη δυστυχία και στον θάνατο, η οποία ωστόσο μπορεί να μετατραπεί σε δύναμη αντίστασης, σε αντίδραση. Πρόκειται για μια προσπάθεια επίσης να αναδείξει την αξία του ζευγαριού, του ανδρόγυνου, το οποίο ανάγεται σε οντότητα με πρωταγωνιστικό ρόλο, τόσο για το μυθιστόρημα, όσο και για την αντίληψη της ζωής που καταγράφεται σ' αυτό, οντότητα από την οποία εξαρτάται η συντήρηση της ανθρώπινης ελπίδας και η αναζήτηση της ευτυχίας.

Η ανθρώπινη αδυναμία μπροστά στον θάνατο μετατρέπεται σε δύναμη και πίστη στις ικανότητες του ατόμου εκείνου που βιώνει την πληρότητα της απόλυτης ευτυχίας στη σχέση του ζευγαριού. Γι' αυτό η Yannik αποφασίζει να πάει προς το θάνατο πριν εκείνος φέρει το τέλος της: « *ce n' était pas seulement le refus de souffrir : c'était un goût de plénitude. Elle avait trop le goût de la plénitude pour accepter de lécher les restes dans l'assiette* » (p. 129), εξηγεί ο Michel στη Lydia και μεταφέροντας τα λόγια της Yannik, όταν εκείνος θέλησε να την ακολουθήσει στην αυτοκτονία, αποτυπώνει τη στάση ζωής που η Yannik υιοθέτησε:

S'il est une idée qui m'est insupportable, c'est de mourir en emportant avec moi ma raison de vivre. [...] Alors, promets-moi. Promets-moi de ne pas faire de ton chagrin une facilité, une dérobade. Une demeure grise entourée de ronces et de ruines. Ah non! Je ne veux pas que la mort gagne encore plus qu'elle n'emporte. Tu ne t'enfermeras pas à double tour derrière les murs du souvenir. Je ne veux pas devenir aide à la pierre. Nous avons été heureux et cela nous crée des obligations à l'égard du bonheur (p. 129).

Pourquoi veux-tu que je ne continue pas à vivre et à être heureuse, quand je ne serai plus là? Je te demande de ne pas faire de mon souvenir un petit magot jalousement gardé. Dépense-moi. Donne-moi à une autre. Ainsi, ce sera sauvé. Je resterai femme (p. 133).

Με άλλα λόγια, υπογραμμίζεται η ιδέα ότι ο άνθρωπος που έχει βιώσει την ευτυχία, έχει την ηθική υποχρέωση να τη διατηρήσει ζωντανή για χάρη του ανθρώπινου γένους, καθώς « *la joie d'un enfant, ou la tendresse d'un couple brillent pour tous* » (p. 41). Ο σπόρος της ευτυχίας που δημιουργήθηκε στη σχέση του Michel και της Yannik πρέπει πάση θυσία να συντηρηθεί για να καρποφορήσει. Η γνώση του μυστικού της ευτυχίας είναι σαν τη γνώση της φωτιάς που ο Προμηθέας χάρισε στους ανθρώπους. Είναι το φως εκείνο που πρέπει να λάμπει, εις πείσμα της δυστυχίας και του θανάτου που κάνει τον κόσμο να υποφέρει. Ελάχιστα είναι ωστόσο τα ζευγάρια που βιώνουν την ολοκλήρωση της αγάπης, στην αμοιβαία, απόλυτη και πλήρη μορφή της, αλλά είναι εκείνα ακριβώς που επωμίζονται αυτό το χρέος προς τη ζωή, προς την ευτυχία και προς την ανθρωπότητα, δίνοντας νόημα στην ύπαρξη: « *Tu m'as tellement aimée que c'est presque mon œuvrer* », θα πει η Yannik, για να συμπληρώσει:

Comme si j'avais réussi vraiment à faire quelque chose de ma vie. Ils peuvent toujours essayer, ceux qui se comptent par millions : seul un couple peut le réussir (p. 130).

Και συμπληρώνοντας τη σκέψη της, ο Michel εξηγεί στη Lydia, σαν να θέλει και ο ίδιος κάθε φορά να πιστέψει σ' αυτή την ιδέα του ανδρόγυνου-φορέα και φύλακα της ελπίδας και της ευτυχίας και στη δυνατότητα πραγμάτωσης της ανθρώπινης ύπαρξης:

Vous avez vu dans la rue de très vieux couples inséparables qui se soutiennent en marchant? C'est ça la part du feu. Moins il reste de chacun, et plus il reste des deux... (p. 130-131).

Βάση του συλλογισμού αποτελεί η ιδέα ότι η γυναίκα που χάνει τη φυσική της υπόσταση πεθαίνοντας, δεν χάνει τη θηλυκή της οντότητα, αν μέσα στο ανδρόγυνο αντικατασταθεί από μια άλλη γυναικεία ύπαρξη, που θα αναλάβει τον ρόλο της και θα διατηρήσει τη θηλυκή λάμψη. Απέναντι στο συγκεκριμένο πρόσωπο και την εξατομικευμένη ταυτότητα τίθεται έτσι η γενική κατηγορία της γυναίκας και η θηλυκή ταυτότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, που εκπροσωπείται κάθε φορά από το συγκεκριμένο άτομο. Ο μύθος του ανδρόγυνου αναπλάθεται και ανανεώνεται έτσι μέσα στο μυθιστόρημα του Gary, αντικαθιστώντας την υποκειμενική οπτική της κάθε ανθρώπινης μονάδας με τη συλλογική αντίληψη της ανθρώπινης ύπαρξης, περνώντας παράλληλα το μήνυμα της ενεργητικής υποστήριξης του ανθρώπινου γένους να τη συντηρήσουν, παρά την απελπισία και τον αφοπλισμό που προκαλεί ο θάνατος:

Je vous parle du couple, et dans un couple, personne ne sait qui est terre et qui est soleil. C'est une autre espèce, un autre sexe, un autre pays. [...] L'homme « indépendant », la femme « indépendante », c'est un bruit qui vient d'ailleurs, des grandes solitudes glacées (p. 139).

Comme si nous avions réussi à atteindre une terre d'asile avec tout ce qui nous a été volé. Même s'il ne s'agissait plus de toi et de moi, mais de lutte pour l'honneur, même si nous étions dans l'étroite comme deux souvenirs, il y avait victoire humaine. [...] Il fait noir, mais non sans sollicitude, car la clarté est toujours plus belle dans cet écrin (p. 132).

Ασφαλώς, μια τέτοια αντίληψη απαιτεί μεγάλη ψυχική δύναμη για να μετατραπεί σε πράξη, καθώς και γενικότερη αναθεώρηση των ανθρώπινων δυνατοτήτων, εγκατάλειψη παραδοσιακών πεποιθήσεων και προπαντός πίστη στην αγάπη και στο ανδρόγυνο. Γι' αυτό και η Lydia θα πει:

Vous avez réussi quelque chose d'assez admirable : vous avez tout pris à Dieu et vous l'avez donné à l'amour (p. 134)².

Ενώ στις στιγμές ευτυχίας ο άνθρωπος αισθάνεται παντοδύναμος και ξεχνά την ευάλωτη φύση του – « *Nous avions oublié que le bonheur est entouré de dents* » (p. 137), ομολογεί ο Michel –, το εφήμερο της ύπαρξης και η φθορά των όντων, η πρόσκαιρη φύση της ευτυχίας,

2. «Θέλησα να διεκδικήσω την τύχη του κόσμου από τους παράλογους θεούς [...], να αποδώσω τη γη σ' αυτούς που την κατοικούν με το θάρρος και την αγάπη τους», αναφέρει στην *Υπόσχεση της αυγής*.

συνειδητοποιούνται με άμεσο και επώδυνο τρόπο μέσα από την εμπειρία της ασθένειας ή του θανάτου, οδηγώντας τον άνθρωπο στην αίσθηση της αδυναμίας του μπροστά στο μοιραίο και στο ακατάληπτο του θανάτου.

Σ' αυτήν ακριβώς την αδυναμία, στη συνήθεια να υποκύπτει ο άνθρωπος σε αυτό που ονομάζουμε μοίρα/τύχη/πεπρωμένο, αντιτάσσεται το μυθιστόρημα του Gary, προσπαθώντας να αναδείξει τη δύναμη που η ίδια η αδυναμία μπορεί να γεννήσει, προκρίνοντας μέσα από τα πρόσωπα της Yannik και του Michel μια ενεργητική στάση που πηγάζει από την πεποίθηση ότι «δεν υπάρχει κανένας λόγος να σεβόμαστε τη δυστυχία» (σ. 135). Όταν η αδυναμία μεταμορφώνεται σε αντίδραση και απόρριψη του κράτους της δυστυχίας, αυτό δεν ισοδυναμεί με έλλειψη ικανότητας αντίληψης, ούτε με ουτοπιστική θεώρηση των ανθρώπινων δυνατοτήτων. Αντίθετα, πρόκειται για κινητοποίηση της δύναμης της ψυχής, για συνειδητοποίηση του ανθρώπινου πεπρωμένου, χωρίς όμως εγκατάλειψη σε αυτό: « Il ne s'agit pas de nier la réalité : il s'agit seulement de ne pas se laisser faire » (p. 136), υποστηρίζει ο Michel.

Η ελπίδα εμφανίζεται με τη μορφή της τυχαίας συνάντησης με τη Lydia, ενσάρκωση της θηλυκής υπόστασης που, ως φορέας φωτός στο σκοτάδι της ακρωτηριασμένης ύπαρξης, φέρει επίσης την ελπίδα για μια εκ νέου δυνατότητα να αποκτήσει νόημα η ζωή, συμβάλλοντας έτσι στον αγώνα ενάντια στην υποταγή και στην αδυναμία του ανθρώπου:

Vous êtes là, il y a clair de femme, et le malheur cesse d'être une qualité de la vie. [...] Après avoir été entièrement démolie, il arrive un moment où tout devient intact. Je vous chante là un hymne primitif et sauvage, car il n'y a pas d'autre façon d'avoir vécu. [...] Il est beaucoup plus difficile d'évoquer les couples vieillissant dans la douceur, qui sont pourtant nos plus belles victoires (p. 138-139).

Αντίθετα προς τη μοιρολατρική αντίληψη ότι ο άνθρωπος έχει έρθει στη ζωή για να υποφέρει και η οποία εκπροσωπείται στο έργο από την πεθερά της Lydia, το μυθιστόρημα του Gary, μέσω του Michel ασπάζεται μια επαναστατική στάση «άρνησης της υποταγής στην βαρβαρότητα» της ζωής (σ. 128). Εξάλλου, ο ίδιος ο Gary αναφέρει στο *La nuit sera calme*: «Ολόκληρο το έργο μου είναι φτιαγμένο από σεβασμό προς την αδυναμία»³.

Η αλληλεγγύη και η αδελφοσύνη των ανθρώπων είναι τα ιδεαλιστικά πανανθρώπινα ζητούμενα, ενώ η συνειδητοποίηση της αδυναμίας του ανθρώπου απέναντι στις δυνάμεις που εξουσιάζουν τη ζωή του, φυσικές, υπερφυσικές ή και ανθρώπινες, πρέπει να οδηγεί τον ενεργητικό άνθρωπο στην πρωτοβουλία, τη δράση και τον αγώνα, δίνοντας ερείσματα στην ελπίδα:

Nous crevons de faiblesse et cela permet tous les espoirs. La faiblesse a toujours vécu d'imagination. La force n'a jamais rien inventé, parce qu'elle croit se suffire. C'est toujours la faiblesse qui a du génie. Les té-

3. Παρίσι, Gallimard, 1976, p. 73.

nèbres ont dû faire une drôle de tête, lorsque l'homme pour la première fois leur a foutu le feu à la gueule. [...] C'est dans les labos que l'humanité trace la ligne du destin au creux de sa main. C'est dans les labos que prend vie et corps la Déclaration des Droits de l'Homme [...] Nous sommes beaucoup trop faibles pour pouvoir nous permettre d'être vaincus (p. 125-126).

Μέσα από αυτό το γενικότερο πρίσμα, ο αγώνας του Michel ενάντια στην αποδοχή του θανάτου μετατρέπεται σε ρητορικό αγώνα για να κάμψει τις, εύλογες ωστόσο, αντιστάσεις της Lydia και να την πείσει να αγωνιστούν μαζί ως ζευγάρι στην προσπάθεια να «βεβηλώσουν τη δυστυχία» (σ. 148), όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, και να «καταργήσουν το μοιραίο». Και, παραφράζοντας το πασίγνωστο στίχο του Μαλαρμέ, συμπληρώνει:

Il n'est pas de plus haute célébration humaine. Une femme, un homme – et voilà qu'un coup de dès abolit le hasard (p. 148).

Το μοιραίο είναι αυτό που ξεπερνά τον άνθρωπο και τη δύναμη του μυαλού του να το καταλάβει και να το αποδεχθεί. Η πίστη στον άνθρωπο και κυρίως στη σχέση του ανδρόγυνου, στη δυνατότητά του να εκμεταλλευθεί το τυχαίο προς όφελός του, ώστε να ολοκληρωθεί και να ολοκληρώσει το σκοπό της ζωής αποτελεί την αντίληψη που ενσαρκώνει ο Michel. Η θέση του έρωτα και της αγάπης είναι κυρίαρχη και σηματοδοτεί την ίδια την υπόσταση του ήρωα, ο οποίος ταυτίζει το ερωτικό συναίσθημα με την υπαρκτική του ικανότητα, με κάθε εμπειρία και βίωμα ζωής, με κάθε πρόσληψη της εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας, λέγοντας:

Aimer est la seule richesse qui croît avec la prodigalité. Plus on donne et plus il vous reste. J'ai vécu d'une femme et je ne sais pas comment on peut vivre autrement (p. 130).

Si un jour je cesse d'aimer, c'est que je n'aurai plus de poumons (σελ. 138).

Lorsqu'on a aimé une femme de tous ses yeux, de tous ses matins, de toutes les forêts, champs, sources et oiseaux, on sait qu'on ne l'a pas encore aimée assez et que le monde n'est qu'un commencement de tout ce qui vous reste à faire (p. 140-141).

Le sens de la vie a un goût de lèvres. C'est là que je prends naissance. C'est delà que je suis (p. 143).

Παρότι η τυχαία συνάντηση δεν εξελίσσεται στην ιδεατή ανάπλαση του ανδρόγυνου που θα επιθυμούσε ο Michel, η προσπάθειά του δεν αποβαίνει μάταιη, καθώς δίνει την απαραίτητη ώθηση στη Lydia, ώστε να αρχίσει να πιστεύει και πάλι στη ζωή, να βγαίνει από το τέλμα της απάθειας και του πένθους, παίρνοντας την απόφαση να κάνει μια νέα αρχή. Η διάθεση για ζωή επανέρχεται, η ελπίδα αναγεννιέται και αυτό είναι το επίτευγμα του Michel.

Το μυθιστόρημα του Gary, *Clair de femme* είναι τελικά ένας ύμνος στη ζωή, ύμνος στον έρωτα, ύμνος στη σχέση του ζευγαριού, ύμνος στη θηλυκότητα προπαντός⁴. Αποπνέει

4 Αν στο μυθιστόρημα *Clair de femme* ο Gary παρουσιάζει το μεγαλείο της θηλυκότητας και του ανδρόγυνου, στη γυναικεία υπόσταση έχει επικεντρωθεί και σε άλλα έργα του, όπως στη φανταστική συνέντευξη-μυθιστόρημα *La nuit sera calme*,

παράλληλα πίστη στον άνθρωπο, στην ατέρμονη σισύφεια προσπάθειά του για ανάταση μέσα σε μια ύπαρξη που προσδιορίζεται από την αδυναμία, τον θάνατο και τη δυστυχία, για τη διατήρηση την ίδιας της αξιοπρέπειάς του και την ενσυνείδητη υποστήριξη της ανθρώπινης υπόστασής του, γιατί «και η ζωή χρειάζεται έναν λόγο για να ζήσει» (σ. 141).

ΛΙΤΣΑΡΔΑΚΗ ΜΑΡΙΑ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

όπου δηλώνει τη διαχρονική του πίστη στην αξία της θηλυκότητας, αλλά και στη γυναίκα: « 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. Il a commencé par exalter la faiblesse et en a tiré une leçon de force. [...] je prends ça à mon compte, au nom de cette part de féminité que la civilisation devrait toucher, faire naître et faire agir en conséquence dans tout homme digne de ce nom. [...] Finalement, les idées, c'est dans les mains que ça prend corps et forme, les idées prennent la forme, la douceur ou la brutalité des mains qui leur donnent corps et il est temps qu'elles soient recueillies par des mains féminines ». (*op. cit.*, p. 103, 104) [...] « J'ai très profondément aimé les femmes dans ma vie et cela veut dire que je n'ai jamais eu droit à la moindre "conquête". Toute la notion de "succès féminins" est rétrograde, réactionnaire et typique de la place acceptée par la femme pendant des siècles, typique du triomphe des fausses valeurs dont elles sont les premières victimes et de la trahison par les femmes de cette authentique valeur de civilisation qu'est la féminité. [...] S'il y avait le moindre respect de la féminité, la sexualité aurait été depuis longtemps acceptée comme un échange dans l'égalité sans "prise" et sans "preneur", sans "conquérant" et sans "conquête" » (*op. cit.*, p. 280).

Ο ΕΛΛΗΝΑΣ: ΜΙΑ ΜΥΘΟΠΛΑΣΤΙΚΗ ΚΑΤΑΔΥΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ

Η επταετία των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα δημιούργησε ένα παλίμψηστο διεθνών ειδήσεων και αφηγήσεων για τα πολιτικά τεκταινόμενα της ανατρεπτικής ελληνικής επικαιρότητας. Το παρασκήνιο, η πραγμάτωση, η δράση και η πτώση του πραξικοπήματος προσελήφθησαν κριτικά από την Ευρώπη και δεν άφησαν αδιάφορες τις τρεις μεγαλύτερες αστικές εφημερίδες της Γαλλίας: *Le Monde*, *L'Humanité*, *Le Figaro*. Περισυλλέγω μερικά ενδεικτικά αποσπάσματα σύγχρονα των πρώτων ημερών της ελληνικής χούντας¹: «Ο στρατός πήρε την εξουσία σύμφωνα με ένα σχέδιο που εκπονήθηκε εκ των προτέρων»² (*L'Humanité*, 23/4/67), «η παρέμβαση αιτιολογείται απ' την κατάρρευση των ηθών και των θεσμών»³ (*Le Monde*, 26/4/67), «υπήρχε ένα σχέδιο για ανατρεπτική δράση και τα μέσα για την επίτευξή του»⁴ (*Le Figaro*, 11/5/67) «η φτώχεια [στην Ελλάδα] καθιστά δυσχερή την άσκηση μιας δυτικής δημοκρατίας. Η τάση προς την αταξία είναι σταθερή [...], ο κίνδυνος άμεσος»⁵ (*Le Figaro*, 7/9/67).

Χάριν ακριβολογίας, η συζήτηση στον γαλλικό Τύπο παρακολουθεί τη γένεση του πραξικοπήματος, προτού οι Συνταγματάρχες αναλάβουν την εξουσία (δειγματοληπτικά αναφέρομαι στο σχόλιο της *Figaro* στις 15 Απριλίου, η οποία αποτυπώνει την προσχηματική αίσθηση «κομμουνιστικής απειλής» σε επικείμενη ομιλία του Γεωργίου Παπανδρέου στις 23 Απριλίου του '67 στη Θεσσαλονίκη). Οι τρεις εφημερίδες πρόκειται να αναγάγουν την ελληνική επικαιρότητα σε διεθνή, ιχνηλατώντας τα υπερ-εθνικά της κίνητρα, διαπλέκοντας τη γεωπολιτική θέση της Ελλάδας με τις ΝΑΤΟικές επιδιώξεις στη Μέση Ανατολή. Οι *L'Humanité* και *Le Monde* από την έναρξη της συζήτησης θεωρούν πως η χούντα των συνταγματαρχών δεν ήταν άλλο παρά μία κίνηση εκ προμελέτης και μόνο η *Figaro* διαφοροποιείται, επεξηγώντας το πραξικόπημα ως απόρροια μιας ολοκληρωμένης απειλής για αναρχία, συνδέοντας το με την υπόθεση «ΑΣΠΙΔΑ».

Σε αδρές γραμμές, ο γαλλικός Τύπος θα παρακολουθήσει εκ του σύνεγγυς το σύνολο της επταετίας, την αμερικανική προστασία, το κυπριακό παρασκήνιο, την πτώση του καθεστώτος, την αποκατάσταση της δημοκρατίας με κριτικό βλέμμα και με ενδελεχή αναζήτηση διεθνών

1. Οι πληροφορίες και η αποδελτίωση αντλούνται από το άρθρο της Corinne Talon, «La dictature des colonels en Grèce, 1967-1974. Les enjeux géostratégiques » στο *Cahiers balkaniques*, n° 38-39 (2011), p. 379-402.

2. « Les militaires ont pris le pouvoir [...] selon un "plan" préparé à l'avance », *ibid.*, p. 381.

3. « L'intervention a été motivée par la "dégradation" des mœurs et des institutions », *ibid.*

4. « Il existait un plan visant à une action subversive ainsi que les moyens de la réaliser », *ibid.*

5. « [la] pauvreté [de la Grèce] [...] rend malaisé l'exercice d'une démocratie à l'occidentale. Le penchant au désordre y est constant [...] le péril était imminent », *ibid.*

προθέσεων. Αντίστοιχος λόγος γίνεται και στον βρετανικό Τύπο, όπου εξαρχής διευκρινίζεται η εμπλοκή του ΝΑΤΟ και της CIA. Μέσα σε αυτό το σκηνοθετημένο, διακρατικό, υπερ-εθνικό πλαίσιο στο οποίο ξέσπασε η ελληνική χούντα, ο Ρομάν Γκαρύ θα οργανώσει και θα μεταπλάσει ποικίλες αντιφάσεις μέσα στο χωνευτήρι της παρωδίας, όπου το χουντικό καρναβάλι και το νεοελληνικό τουριστικό κιτς θα αποτυπωθεί διαμεσολαβημένο από τα εργαλεία της ειρωνείας.

Πολυγράφος, πολυπρόσωπος, πολυπολιτισμικός και αμφιλεγόμενος⁶ ο Γκαρύ, με βίο και πολιτεία που εκτείνεται από τη Ρωσία έως και τις Ηνωμένες Πολιτείες, βρίσκεται το 1967 στο Παρίσι, καθώς έχει αναλάβει θέση στο Υπουργείο Πληροφοριών⁷. Συνεπώς, από τις προσλαμβάνουσές του δεν θα μπορούσαν να λείπουν οι αναφορές του ημερήσιου γαλλικού Τύπου στο ελληνικό πραξικόπημα. Δισυπόστατος και διφορούμενος, ο άνθρωπος που «δειπνούσε με τους Κένεντυ και γευμάτιζε με τον Ντε Γκωλ στα Ηλύσια Πεδία»⁸ έναν χρόνο αργότερα παραιτείται εν όψει των γεγονότων του γαλλικού Μάη, υποστηρίζοντας το φοιτητικό κίνημα.

Το 2008 δημοσιεύονται από τις εκδόσεις «Κασταλία» διηγήματα του Γκαρύ υπό τον τίτλο *Ο Έλληνας και άλλα διηγήματα*, συμπεριλαμβανομένου του ομώνυμου ανέκδοτου και ημιτελούς μυθιστορήματος, το οποίο μεταφράζεται από την Μπεατρίς Βιερν από τα αγγλικά, ευρισκόμενο δακτυλογραφημένο στα Αρχεία του Ιδρύματος Ρομάν Γκαρύ⁹. Ημιτελής παρά την αυτοτέλεια του επεισοδίου που καταγράφει, ο Έλληνας αναφέρεται στη δράση ενός Αμερικανού κολυμβητή μακρινών αποστάσεων, επιδιδόμενου στην τέχνη της κλοπής προϊόντων αρχαιοκαπηλίας, τουτέστιν στις διαρρήξεις επαύλεων που ανήκαν σε Ευρωπαίους και στολίζονταν με αυθεντικό αρχαιοελληνικό διάκοσμο. Τα πράγματα περιπλέκονται όταν οι κολυμβητικές ικανότητες του ήρωα προκρίνονται για την υλοποίηση ενός φιλόδοξου σχεδίου: ένας Άγγλος δημοσιογράφος του προτείνει, έναντι αμοιβής, να κολυμπήσει από το ψευδώνυμο νησί της Ζέφνου στο απέναντι ψευδώνυμο ξερονήσι, τη Δέρβο, η οποία χρησιμοποιείται από το χουντικό καθεστώς ως τόπος εξορίας. Η έκβαση της αποστολής παραμένει άγνωστη και το κείμενο κλείνει, προσομοιάζοντας την ελευθερία με την εργώδη διαδικασία του καλλιτεχνικού φαινομένου, όπου οι δυσκολίες παρεισφρεύουν και το αποτέλεσμα μένει αβέβαιο.

Η λογοτεχνική μετουσίωση της επικαιρότητας περιπλέκεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε πιθανολογείται πως ο Γκαρύ εγκατέλειψε τη συνέχεια του, μιας και τα γεγονότα τον πρόλαβαν·

6. Η συγχώνευση ρωσικών, πολωνικών και εβραϊκών στοιχείων, η γαλλική πολιτισμική του ταυτότητα, η διπλωματική επαγγελματική καριέρα και το πλήθος λογοτεχνικών προσωπειών και ψευδωνύμων (με κορύφωση τη μοναδική διπλή βράβευσή του με το βραβείο Γκονκούρ ως Ρομάν Γκαρί και ως Εμίλ Αζάρ αργότερα) σκιαγραφούν μία από τις πλέον περίπλοκες –και προκλητικές– καλλιτεχνικές ταυτότητες στον χώρο των γραμμάτων, βλ. David Bellos, «How Many Identities Make One? The Curious Case of Romain Gary» στο *Language and Intercultural Communication*, n° 1-2, vol. 4 (2004), p. 21-28.

7. Ralph W. Schoolcraft, *Romain Gary: The Man Who Sold His Shadow*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 69.

8. Στο ίδιο.

9. Romain Gary, *Ο Έλληνας... και άλλα διηγήματα*, πρόλογος Ερίκ Νεόφ, μτφ. Μαρία Μερκούση (μτφ. από τα αγγλικά των διηγημάτων *Με κομμένη την ανάσα και Ο Έλληνας Μπεατρίς Βιέρν*), Αθήνα, Εκδόσεις Κασταλία, 2008, σ. 15.

η δημοκρατία αποκαταστάθηκε το '74 και το ημιτελές μυθιστόρημα έμεινε στα συρτάρια του Γκαρύ, έστω σαν αυτοτελές επεισόδιο, του οποίου ο χρονότοπος αφορμάται και περιστρέφεται γύρω από την ελληνική επταετία, στην οποία και τοποθετείται η συγγραφή του.

Ως προς το θέμα του Έλληνα, μια επιφανειακή και αναλογική ανάγνωση περί της ενσωμάτωσης της πολιτικής επικαιρότητας εντός της λογοτεχνίας και του μετασχηματισμού της θα ήταν άτοπη και θα μας οδηγούσε πίσω στην ατελέσφορη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας. Αυτό που περνά στη λογοτεχνική δυναμική δεν είναι τα *facta* και οι εντυπώσεις, αλλά μια διαπλοκή λόγων, της πολιτικής, της σύγχρονης ιστορίας, της εθνολογίας. Στο (έστω και ημιτελές για την περίπτωση μας) μυθιστόρημα η σύζευξη των λόγων προκύπτει εν είδει λογοτεχνικού αλγόριθμου από παραμέτρους λογοτεχνικές και κοινωνικές. Άλλωστε, η κειμενικότητα πραγματώνεται από λόγους και κώδικες που άλλοτε μπορούν να ανιχνευτούν, όταν δεσπόζουν, κι άλλοτε λανθάνουν πίσω από νιοστά συμφραζόμενα.

Ακόμη, θα μπορούσε σε έναν πρώτο βαθμό να ειπωθεί ότι ο Γκαρύ, χτίζοντας μια πλοκή πάνω στο ελληνικό χουντικό συγκείμενο, *κάνει* πολιτική. Αλλά ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση, η λογοτεχνία είναι βαθιά πολιτική, μιας και συμμετέχει σε ό,τι δύναται να ιδωθεί και σε ό,τι δύναται να ειπωθεί, εντασσόμενη σε έναν πολεμικό, δηλαδή διαλεκτικό κόσμο, όπου ο ένας λόγος εκφράζει ή αναιρεί τον άλλον¹⁰. Στον Έλληνα ο πολιτικός λόγος ανάγεται σε λογοτεχνικό, τη στιγμή που υπονομεύεται από τη σταθερή χρήση της ειρωνείας.

Ο Γκαρύ, διυλίζοντας τη διεθνή απόχρωση που λαμβάνει το πραξικόπημα του '67, επεξεργάζεται ένα μωσαϊκό από εθνικά στερεότυπα. Άγγλος είναι ο δημοσιογράφος που θα προτείνει στον Μπίλυ, τον κολυμβητή-πρωταγωνιστή του επεισοδίου να φωτογραφίσει το στρατόπεδο:

-Ποιος είναι αυτός ο τύπος;

-Ένας Εγγλέζος, είπε ο Πέτρος καθησυχαστικά, σαν να αρκούσε και μόνο αυτή η λέξη για να εγγυηθεί ότι ο άνθρωπος ήταν αξιόπιστος, εχέμυθος και διακριτικός. Ένας Εγγλέζος τζέντλμαν¹¹.

Εν τέλει βέβαια πρόκειται για έναν αθλητικογράφο που δηλώνει περήφανα την ικανότητά του και προσφέρει τις υπηρεσίες του για την παραχάραξη επίσημων εγγράφων, διαβατηρίων, πράξεων γεννήσεων, θανάτων. Περηφανεύεται δε ότι μπορεί να φτιάξει το καλύτερο πιστοποιητικό θανάτου. Αν μη τι άλλο, άνθρωπος εμπιστοσύνης.

Η συγχρονική ματιά στο φαινόμενο της ελληνικότητας προκύπτει από μια διασταύρωση ή μετωπική σύγκρουση του αρχαιοελληνικού κλέους και της σύγχρονης ιστορίας:

Ελλάδα. Από αυτήν προέρχεται η μυθολογία, βασιλιάδες που δεν υπήρξαν ποτέ, θεοί που δεν δημιούργησαν κανέναν και δεν έκαναν τίποτα, εκτός από το να διατηρούν μεταξύ τους τους πλέον

10. Jacques Rancière, «The Politics of Literature» στο *SubStance*, n° 103, vol. 33 (1), (2004), p. 10-24.

11. Romain Gary, *Ο Έλληνας... και άλλα διηγήματα*, ό.π., σ. 51.

περίπλοκους οικογενειακούς δεσμούς, κι όλ' αυτά δεν ήταν παρά μάρμαρο. Απέμειναν, πάντως, και κάποιες καρτ ποστάλ. Οι Έλληνες ξεναγοί έχουν έναν εντελώς δικό τους τρόπο να σου παρουσιάζουν ένα ασημαντο κομμάτι πέτρας σαν να ήταν το μοναδικό λείψανο του πραγματικού κόσμου. [...] Όποιον Έλληνα κι αν γνωρίσεις, θα σου πει πως αυτοί ανακάλυψαν τη δημοκρατία, και ίσως να 'ναι αλήθεια, ένα όμως είναι το σίγουρο: πως έχασαν το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας¹².

Το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας της δημοκρατίας χάθηκε κάπου στην πορεία προς την κατάλυσή της. Το διεθνές ενδιαφέρον γίνεται στόχος ειρωνείας, καθώς η πρόσληψη της δικτατορίας εντός του κειμένου γίνεται από τους τουρίστες, οι οποίοι, παρά τις πολιτικές εξελίξεις, εξακολουθούν να επισκέπτονται τα ελληνικά νησιά, μιας και, όπως το διατυπώνει ο Γκαρί, καμία πολιτική συγκυρία δεν είναι ικανή να τους σταματήσει, παρά μόνο ο τυφοειδής πυρετός. Η διάσταση της ανελευθερίας, της μη-δημοκρατίας που τόσο συζητιέται στο διεθνή τύπο εκφράζεται μέσω του αφηγητή:

Έβλεπες ένα σωρό Έλληνες που τους είχε πιάσει φόβος, εκείνες τις μέρες τα πρόσωπά τους σκοτεινιάζαν απότομα και απέστρεφαν το βλέμμα όποτε ένας τουρίστας άρχιζε να τους μιλάει για πολιτική ή ν' αναφέρει λέξεις όπως «συνταγματάρχες», «δημοκρατία», «ελευθερία» κι άλλες λέξεις, που οι τουρίστες έχουν το δικαίωμα να προφέρουν μεγαλόφωνα, γιατί τουρισμός σημαίνει οικονομία κι αυτό ήταν κάτι που οι Έλληνες το χρειαζόνταν, «οικονομία», ό,τι κι αν σημαίνει¹³.

Παρομοίως οι συνθήκες της πολιτικής καταπίεσης αποκτούν ειρωνική διάσταση, όταν σχολιάζεται αντιστικτικά ότι «τα κορίτσια σεργιάνιζαν μπροστά στο κύμα δείχνοντας τα κάλλη τους και φωτογραφίες τους δημοσιεύονταν κάθε μέρα στις ελληνικές εφημερίδες, για ν' αποδείξουν πως δεν αλήθευε ότι οι συνταγματάρχες ήταν κατά του μπικίνι»¹⁴. Οι απαγορεύσεις, η λογοκρισία, η εξορία και τα συνακόλουθα του πραξικοπήματος συμπυκνώνονται στην αναίρεση του υψηλού και στην αντικατάστασή του από το παράδοξο. Παράλληλα όμως, η συγκεκριμένη παραδοξότητα καταδεικνύει τα πολιτικά αντανάκλαστα της συγγραφικής πρόθεσης, καθώς σχολιάζει τη στάση της διοίκησης των συνταγματάρχων απέναντι στο ζήτημα του τουρισμού. Συγκεκριμένα, ο τουριστικός τομέας έχαιρε προνομιακής αντιμετώπισης, μιας και αποτελούσε σημαντική πηγή εσόδων, σχετιζόταν άμεσα με το Ακαθάριστο Εγχώριο Προϊόν και, προκειμένου να διατηρηθεί, προβάλλονταν εικόνες πολιτικής νηνεμίας¹⁵.

Το χιούμορ στον Γκαρύ λαμβάνει τη δυναμική του φροϋδικού ευφυολογήματος, το οποίο εμπερικλείει μία διττή λειτουργία: αφενός επιτρέπει την ανάδυση ευχαρίστησης και αφετέρου αυτοπροστατεύεται από τον κριτικό λόγο, που σε άλλη περίπτωση θα το χαρακτήριζε ως παράλογο. Άλλωστε, σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τα κείμενά

12. Στο ίδιο, σ. 29.

13. Στο ίδιο, σ. 50.

14. Στο ίδιο, σ. 54.

15. Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της δικτατορίας*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα, Πόλις, 2015, σ. 107.

του όπως ένα παιδί δρα εντός ενός παιχνιδιού, ανακατατάσσει δηλαδή τα ρεαλιστικά στοιχεία με τρόπο τέτοιο, ώστε να ικανοποιηθεί¹⁶.

Στον Έλληνα ο Γκαρύ στοιχειοθετεί την πολιτισμική παρακαταθήκη στερεοτύπων του με τρόπο τέτοιο, που είναι φανερό πως έχουν υποστεί την ανακατανομή του ευφυολογήματος. Αν το στερεότυπο είναι η εμβληματική έκφραση μιας κουλτούρας που παραπέμπει σε μαζικώς αποδεκτές ιδεολογικές έννοιες¹⁷, τότε ο Γκαρύ αντιστρέφει τις αναλογίες, υπονομεύοντας τη συνταγή που οδηγεί στην παραγωγή στερεοτύπων, δείχνοντας τον κατασκευάσιμο χαρακτήρα τους.

Δεν είχε ξαναδεί ποτέ του αυτούς τους τρεις άνδρες, αλλιώς θα τους θυμόταν. Έλληνες σαν αυτούς που φαντάζεσαι προτού έρθεις στην Ελλάδα. Έλληνες σαν αυτούς που βλέπεις στ' αγάλματα, τα μαρμάρια και τα πέτρινα. Το είδος των Ελλήνων που σου έρχονται στο νου όταν συλλογίζεσαι τη δημοκρατία, την Ακρόπολη, ή ακόμη και ονόματα όπως Τροία, Αχιλλέας, Ηρακλής. Θα έλεγες το είδος των Ελλήνων που σου έρχονται στο μυαλό με τη λέξη ελευθερία¹⁸.

Πρόκειται για μια εξιδανικευτική, ρομαντική άποψη για τους Έλληνες που αντίκρισε ο κολυμβητής, μόλις έφτασε στο απέναντι νησί, η οποία ανακλά συνάμα τον *a priori* πολιτισμικό προσδιορισμό των στερεοτύπων¹⁹. Πώς έμοιαζαν τω όντι αυτοί οι Έλληνες; Από τους τρεις οι δύο φέρουν τα παρατσούκλια «Σταυρομούρης» και «Γλόμπος». Ένας είναι ηλιοκαμένος, με γαμψή μύτη και μαύρο μουστάκι. Άλλος κοντός, με πλακουτσωτή μύτη και αγριωπός, ο δε τρίτος ήταν γυμνόστηθος, φορούσε τζιν με γυρισμένα μπατζάκια, ναυτικό κασκέτο και έφερε στο μέτωπό του ουλές σε σταυροειδές σχήμα (εξ ου και Σταυρομούρης). Η ενισχυτική περιγραφή αναιρεί την πρώτη και οι «κούροι», που αρχικά φαίνεται πως οραματίζεται ο ήρωας, αποκαθηλώνονται. Απεκδυόμενοι το αρχαιοελληνικό πρότυπο, με τη ρεαλιστική –αν και σχεδόν καρναβαλική– περιγραφή τους, αποδεικνύεται πως δεν ανήκουν στους φιλοχουντικούς, αλλά στους αντιφρονούντες και ο ρόλος τους έγκειται στο να ελέγξουν αν ο αμερικανός κολυμβητής θα προδώσει το στημένο σχέδιο για τη φωτογράφιση του στρατοπέδου.

Ο ουσιαστικά ξένος στο ημιτελές μυθιστόρημα του Γκαρύ, ο άλλος, είναι η ελληνικότητα και ό,τι την συνέχει. Η ελληνικότητα του Γκαρύ πλάθεται από ψαράδες και μπακάληδες με ονόματα όπως Σωκράτης, Απόλλωνας, Φειδίας κ.ο.κ.. Συνηθέστερα, η ετερότητα, όπου αναπλάθεται, έχει αρνητικό πρόσημο. Ο Ρομάν Γκαρύ όμως αναψηλαφεί την έννοια του ξένου με όπλα του την ειρωνεία και την παρωδία, ελαφρύνει την ξενότητα, επιστρέφει αδιάκοπα σ' αυτήν, την καθιστά

16. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Επίμετρο» στο Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο / Το χιούμορ*, μτφ. Λίνα Σιπητάνου & Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 321.

17. Jean-Marc Moura, «Η λογοτεχνική εικονολογία: δοκίμιο ιστορικής και κριτικής ανασκόπησης» στο *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 121 (Απρίλιος–Ιούνιος 2013), σ. 68.

18. Romain Gary, *Ο Έλληνας... και άλλα διηγήματα*, ό.π., σ. 67.

19. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ. Η ιστορία του εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1998, σ. 158.

οικεία, αν και είναι αμφίβολο το αν θα γίνει προσιτή. «Ξενότητα που μόλις την αγγίζεις, έχει ήδη ξεμακρύνει»²⁰, όπως έχει περιγραφεί από την Τζούλια Κρίστεβα. Στα επεξεργασμένα και ανακαταναεμημένα στερεότυπα του Έλληνα πιθανώς έχει χωνευθεί και η εικονολογία της 7ης τέχνης, όταν στη δεκαετία του '60 προβάλλονται και βραβεύονται με Όσκαρ οι ταινίες *Ποτέ την Κυριακή* (1960) και *Ζορμπάς* (1964)²¹. Πέραν όμως κάθε εικόνας που εδρεύει στο συλλογικό υποσυνείδητο, στην περίπτωση του Γκαρύ ο λόγος της πολιτικής διαπλέκεται με αυτόν της λογοτεχνίας, προκειμένου να δεσπόσει αυτόνομα το ιδεολογικό πρόταγμα της ελευθερίας.

–Αυτή τη στιγμή εδώ βρομάει πιο πολύ το πράγμα, κάτω απ' τη μύτη μας. Ούτε στην Κίνα, ούτε στη Ρωσία, ούτε στην Αφρική. Στην Ελλάδα, σ' ένα μέλος της Δυτικοευρωπαϊκής Ένωσης και...

Ο Μπίλι κούνησε το κεφάλι ανήμπορος.

–Άσε καλύτερα, εγώ δεν ασχολούμαι με την πολιτική. Απλώς γεννήθηκα ελεύθερος, αυτό είναι όλο»²².

ΛΕΜΟΥΣΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

20. Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφ. Βασίλειος Πατσογιάννης, επιμ. Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα, Scripta, 2004, σ. 13.

21. Ειδικά για τις περιπτώσεις των δύο ταινιών η Εύα Στεφανή συζητά τους λόγους (discourses) και τα κοινά επαναλαμβανόμενα μοτίβα του δυτικού βλέμματος που απεικονίζουν την Ελλάδα ως «έτερη». Συγκεκριμένα, εντοπίζει τις θεματικές της Ελλάδας ως εκστατικού διονυσιακού τόπου γλεντιού, των Ελλήνων ως σχεδόν προγλωσσικών «βαρβάρων» και ως παιδιών σε μία σχέση μαθητείας με τη δυτική κοινωνία. Βλ. Εύα Στεφανή, «Η ιδεολογική κατασκευή της περιφέρειας από τον κινηματογράφο» στο Θανάσης Μουτσόπουλος (επιμ.), *Τα υβρίδια της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα, Futura, 2002, σ. 217-229 [και Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 113-128].

22. Romain Gary, *Ο Έλληνας... και άλλα διηγήματα*, ό.π., σ. 77.

LA VIE DEVANT SOI OU LA VIE A REBOURS

J'étais un auteur classé, catalogué, acquis [...] J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans.

Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*

Blessé par cette constatation amère, Romain Gary se met à écrire, à soixante ans, sous le pseudonyme Émile Ajar. Quatre romans sont signés de ce nom: *Gros Câlin* (1974), *La vie devant soi* (octobre 1975 – prix Goncourt : novembre 1975), *Pseudo* (1976) et *L'Angoisse du roi Salomon* (1979).

En créant Emile Ajar, Gary prend la vie à rebours, il se recrée. « C'était une nouvelle naissance, je recommençais [...] J'assistais en spectateur à ma deuxième vie »¹, écrit-il dans son testament littéraire, *Vie et mort d'Émile Ajar*. Mais s'il parvient à rompre avec lui-même, ce n'est pourtant pas un autre qu'il crée. On retrouve les mêmes angoisses, les mêmes sensibilités, la même dérision pour ne pas mourir du réel, mais aussi la même colère et le même amour de la vie. Il reproche d'ailleurs aux critiques de ne pas avoir reconnu sa voix :

Aucun des critiques n'avaient reconnu ma voix [...] Il eût suffi pourtant de lire *La Danse* de Gensis Cohn pour identifier immédiatement l'auteur de *La Vie devant soi*².

Le malaise face à l'épreuve du temps

Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable et *La vie devant soi* paraissent la même année, le premier pendant l'été 1975 signé Gary, l'autre en octobre 1975, signé Ajar. Deux romans qui en apparence n'ont aucun lien, puisque le héros du premier est un homme d'un certain âge hanté par l'impuissance sexuelle due au vieillissement alors que celui du second est un enfant d'une dizaine d'années, élevé par Madame Rosa. Le déclin de vie d'une part, la vie devant soi d'autre part.

Or, ce sont exactement les mêmes angoisses que l'on retrouve, le même malaise face à l'épreuve du temps, à la dégradation, à l'usure. En effet, si Gary/Ajar fait reculer le temps en donnant la parole au jeune Momo, le roman porte la mémoire du passé de Madame Rosa; il s'organise autour de cette mémoire tout comme le parcours de Momo s'organise autour d'un avenir, celui de Madame Rosa, qui ne peut être qu'un déclin.

1. Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar* in *Légendes du Je*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, p. 1411.

2. *Ibid.*, p. 1406.

La Vie devant soi – Un titre trompeur

Dès le titre, Gary joue sur l'inversion. La vie *devant soi* ou la vie *derrière soi* ? ...Car le roman célèbre les forces destructrices du temps. Pour les protagonistes comme pour les personnages secondaires, l'écoulement du temps est vécu comme angoisse. *La Vie devant soi* est hanté par la vieillesse et par la décadence de la vie.

J'aime bien quand on peut tout faire reculer. J'habite chez une dame qui va bientôt mourir³.

Madame Rosa est une ancienne prostituée juive qui porte en elle les blessures de la Shoah et qui tient « un clandé pour enfants de putes »⁴, c'est-à-dire « une pension sans famille pour des mômes qui sont nés de travers »⁵. Elle habite « au sixième à pied »⁶ dans le quartier de Belleville – quartier populaire qui dans les années '60, '70 rassemble des juifs, des arabes et des noirs. Bien qu'elle soit vieille, moche, grosse et malade, Madame Rosa est celle auprès de laquelle les enfants de putes trouvent refuge et amour, celle qui leur offre une alternative leur permettant d'échapper à « la légalité », c'est-à-dire à la menace de « l'Assistance publique »⁷.

C'est une véritable histoire d'amour qui lie Momo, jeune musulman qui n'a jamais vu ses parents et Madame Rosa, qui prend à sa charge l'éducation de ce jeune adolescent. Particulier roman d'apprentissage où Momo passe de l'ignorance à la connaissance par le biais de Madame Rosa :

Je devais avoir trois ans quand j'ai vu Madame Rosa pour la première fois. Avant, on n'a pas de mémoire et on vit dans l'ignorance. J'ai cessé d'ignorer à l'âge de trois ou quatre ans et parfois ça me manque⁸.

Roman d'apprentissage à rebours, puisque le parcours de Momo s'organise autour de la vie déclinante de Madame Rosa qu'il accompagne jusqu'à la mort :

Je ne vois pas à quoi ça sert de rêver en arrière et à son âge elle ne pouvait plus rêver en avant⁹.

Qu'apprend le jeune Momo dans ce cheminement vers la connaissance ? L'ordre des choses est inacceptable et doit donc être renversé.

3. Romain Gary (Émile Ajar), *La vie devant soi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975, p. 124.

4. *Ibid.*, p. 58.

5. *Ibid.*, p. 70.

6. *Ibid.*, p. 9.

7. *Ibid.*, p. 102.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 69.

L'angoisse face aux lois de la nature

Ils avaient peur, tous les deux, car ce n'est pas vrai que la nature fait bien les choses. La nature, elle fait n'importe quoi à n'importe qui et elle ne sait même pas ce qu'elle fait, quelquefois ce sont des fleurs et des oiseaux et quelquefois, c'est une vieille juive au sixième étage qui ne peut plus descendre¹⁰.

Les lois de la nature sont révoltantes; il faut donc les transcender, les démolir :

Tout le monde parle de défendre les lois de la nature, mais moi je suis plutôt pour les pièces de rechange¹¹. Moi les lois de la nature j'ai rien à en foutre. Jet veux même pas les savoir. [...] Les lois de la nature, c'est des telles dégueulasses que ça devrait même pas être permis¹².

D'où la sympathie de Momo pour Madame Lola, travesti sénégalais, ancien boxeur, qui « se défend », c'est-à-dire « se prostitue » au bois de Boulogne :

Non, vraiment, Madame Lola était sympa car elle était complètement à l'envers...¹³

Les paroles de Momo traduisant l'angoisse de la vieillesse et du déclin physique ainsi que l'aversion du réel scandent cet apprentissage à rebours à la manière d'un leitmotiv :

«—Il ne faut pas pleurer, mon petit, c'est naturel que les vieux meurent. Tu as toute la vie devant toi. » Il cherchait à me faire peur, ce salaud-là, ou quoi? [...] Bon je savais que j'ai toute ma vie devant moi mais je n'allais pas me rendre malade pour ça¹⁴.

Et, regardant une photo datant de la jeunesse de Madame Rosa, Momo commente :

on pouvait pas croire que ça allait donner Madame Rosa un jour, quand on la regardait [...] ça me faisait mal au ventre de la voir à quinze ans et puis maintenant, dans son état des choses. La vie l'a traitée, quoi¹⁵.

Mais l'apprentissage de Momo ne s'arrête pas là. *La vie devant soi* c'est aussi l'apprentissage de l'amour à rebours. Le roman s'ouvre sur une question que Momo adresse à Monsieur Hamil – autre personnage important du roman, vieux marchand de tapis musulman qui est en quelque sorte le père spirituel de Momo :

10. *Ibid.*, p. 149.

11. *Ibid.*, p. 164.

12. *Ibid.*, p. 270-271.

13. *Ibid.*, p. 144.

14. *Ibid.*, p. 133-134.

15. *Ibid.*, p. 134.

–Monsieur Hamil, est-ce qu'on peut vivre sans amour?

–Oui, dit-il, et il baissa la tête comme s'il avait honte.

Je me suis mis à pleurer...¹⁶

Et il s'achève sur ces mots :

Il faut aimer¹⁷.

Donnant la parole à un petit arabe démuné vivant dans un quartier marginal, Gary nous fait bien comprendre que l'on ne peut pas distinguer ces deux verbes: *aimer*, *vivre*. L'expérience de l'amour se fait à rebours car elle ne suit pas la logique progressive de la vie mais s'organise autour d'une logique régressive, celle du déclin de la vie de Madame Rosa.

J'achèterai de l'immobilier pour Madame Rosa pour qu'elle meure tranquillement les pieds dans l'eau avec une perruque neuve.¹⁸

J'avais très peur de me trouver avec personne au monde. Plus Madame Rosa avait du mal à monter les six étages et plus elle s'asseyait après, et plus je me sentais moins et j'avais peur.¹⁹

Mais au-delà de l'angoisse, l'amour s'accomplit et triomphe de la vieillesse dans une poétique bien propre à Momo. Le passage où il ramasse dans les poubelles des fleurs fanées – symbole de la vie déclinante – pour les offrir à Madame Rosa illustre cette poétique de l'amour et du déclin :

Parfois les fleurs ont des restes de couleur et vivent encore un peu et je faisais des bouquets sans m'occuper des questions d'âge et je les offrais à Madame Rosa qui les mettait dans des vases sans eau parce que ça ne sert plus à rien²⁰.

Si le temps passe pour Madame Rosa et Monsieur Hamil, Momo, lui, n'a pas d'âge, il se situe dans l'atemporalité :

–Quel âge as-tu mon petit ? [...] –Ah ça, personne n'en sait rien et mon âge non plus. Je n'ai pas été daté. Madame Rosa dit que j'aurai jamais d'âge à moi parce que je suis différent et que je ne ferai jamais autre chose que ça, être différent²¹.

16. *Ibid*, p. 12.

17. *Ibid*, p. 274.

18. *Ibid*, p. 105.

19. *Ibid*, p. 35.

20. *Ibid*, p. 88.

21. *Ibid*, p. 157.

Ainsi, en manipulant l'âge de Momo, Gary parvient à distordre la logique du temps, et ainsi à rompre avec le temps. Prendre la vie à rebours, c'est se révolter contre le réel.

La révolte par le langage

Comment s'opère cette révolte ? Tout d'abord par le dérèglement du langage. La première chose qui surprend, dérouté le lecteur dans *La vie devant soi*, c'est le style. Nous avons à faire à une langue bien particulière où détournements, erreurs de langue, de syntaxe et d'expression affluent.

Pourquoi cette langue ? Pourquoi Momo déforme-t-il les mots ? « travestite » pour « travesti », « proxynète » pour « proxénète » ; Madame Rosa est « dans un état d'habitude » pour « d'hébétude » et souffre « d'amnésie » au lieu « d'amnésie » et de « sénilité débile » ; les femmes « se défendent » pour « se prostituent » ; « il devenait antique » pour « il devenait autiste ». À un premier degré de lecture, on pourrait dire que l'effet recherché est le rire. En effet, *La vie devant soi* est un roman où le rire est partout présent ; mais il surgit au moment même où les larmes montent aux yeux :

Je pensais à tout cela en regardant Madame Rosa pendant que sa tête était en vadrouille. C'est ce qu'on appelle la sénilité débile accélérée avec des allers et retours d'abord et puis à titre définitif. On appelle ça gaga pour plus de simplicité et ça vient du mot gâteux, gâtisme, qui est médical. Je lui caressais la main pour l'encourager à revenir et jamais je ne l'ai plus aimée parce qu'elle était moche et vieille et bientôt elle n'allait plus être une personne humaine²².

Le comique naît des maladroites mais aussi du mélange des registres de langue. Momo utilise de travers des expressions familières et soutenues, intègre des mots qu'il entend dans son entourage, créant ainsi sa propre langue. Cependant, comme l'illustre bien cet extrait, le rire débouche sur le pathétique. Langue particulière que celle de Gary, où l'humour est là non pour maquiller la détresse mais pour mieux la dire. On pourrait donc parler d'humour à rebours. La langue amphigourique de Momo nous fait rire et pleurer en même temps. C'est un rire amer. Tout comme il l'écrit dans *Les clowns lyriques*, « L'humour aussi est un sentiment douloureux ». Cela est parfaitement illustré dans *La vie devant soi* où l'écriture parvient à cette étrange communion entre l'humour et l'amertume :

Je me souviens que je lui ai dit ça très franchement, il faut maigrir pour manger moins, mais c'est très dur pour une vieille femme qui est seule au monde. Elle a besoin de plus d'elle-même que les autres. Lorsqu'il n'y a personne pour vous aimer autour, ça devient de la graisse²³.

22. *Ibid.*, p. 171.

23. *Ibid.*, p. 86.

Mais si le rire est bien présent, il n'est pourtant pas une réponse suffisante à la question : Pourquoi cette langue ? Quel en est l'intérêt esthétique ? Pourquoi toutes ces maladroites, ces incongruités et ces hyperboles ? Ce n'est ni pour « faire sourire le lecteur cultivé »²⁴, comme le souligne Stéphane Chaudier, ni pour reproduire la langue orale des immigrés de Belleville. Personne ne parle comme Momo, son langage est unique. Dérèglement de la langue, oui, mais dérèglement travaillé. Derrière les écarts linguistiques et les maladroites se cache « un excès de sens, un surcroît référentiel »²⁵.

Il y avait aussi la pilule légale pour la protection de l'enfance, il fallait vraiment vouloir. Quand on avait un gosse, on n'avait pas d'excuse, on savait ce qu'on lui faisait²⁶.

Autre exemple où le simple ajout d'un pronom permet de dénoncer le réel de façon très laconique :

Monsieur Waloumba est un noir du Cameroun qui était venu en France pour la balayer²⁷.

Gary reprend l'expression-cliché « venu en France pour balayer » – qui, dans l'inconscient collectif français, évoque immédiatement l'immigration africaine des années 1960-1970 – pour la détourner en ajoutant le pronom « la ». Derrière la maladroite de Momo se cache donc le commentaire de Gary qui se fait par la dérision. Les exemples affluent. On se rend très vite compte que derrière la langue particulière de Momo, qui mêle l'oralité – comparable à celle de Céline – et le langage écrit, c'est la voix de Gary que l'on entend :

Mais je tiens pas à être heureux, je préfère encore la vie. Le bonheur, c'est une belle ordure et une peau de vache et il faudrait lui apprendre à vivre. On est pas du même bord, lui et moi²⁸.

Dans *La vie devant soi*, l'écriture devient insurrection. Écrire, c'est s'insurger contre la réalité qui est intolérable. Au début de son parcours, Momo se sent abandonné car sa mère ne vient jamais le voir. Pour manifester sa détresse et son besoin d'amour, « il chie » partout dans la maison. Ce défolement scatologique fait rire, mais on passe très vite à un second degré de lecture: Salir le monde, le réel qui l'entoure, c'est se révolter, c'est exprimer aussi bien sa rage que son besoin d'amour, c'est s'insurger contre l'injustice qu'il subit.

24. « S'agit-il de donner au lecteur cultivé l'occasion de rire ou de sourire des naïvetés d'un enfant ? Nullement », Stéphane Chaudier, « Dieu ait son cul, le style Momo - Rosa », *Europe*, n°1022-1023 (juin-juillet 2014), p. 151.

25. *Ibid.*, p. 152.

26. Romain Gary (Émile Ajar), *La vie devant soi*, *op. cit.*, p. 80.

27. *Ibid.*, p. 173.

28. *Ibid.*, p. 90.

Cet acte sale, l'image d'enfants qui chient partout, est une métaphore de ce que fait Gary avec la langue française: il la salit, il la maltraite, pour mieux nous faire sentir la douleur. Soulignons ici que *maltraiter* et *aimer* ne constituent pas un paradoxe chez Gary. D'ailleurs, toute « révolte contre » n'implique-t-elle pas « l'amour de » ? Le défoulement scatologique de Momo continue tout au long du roman mais s'opère par la bouche: Momo, par son langage, vomit sur le réel. L'écriture étant insurrection, le dérèglement de celle-ci s'avère indispensable. La langue est l'unique chose que Momo possède. La dérégler apparaît comme le seul moyen d'exprimer l'inexprimable, de ressentir la réalité des marginaux et des exclus. En maltraitant la langue, Gary nous fait entendre la voix de ceux que l'on n'entend jamais. La normalité n'est pas ici à sa place.

Le dérèglement de la langue chez Gary doit donc être conçu comme acte poétique. Le parler de Momo est un langage poétique en ce sens qu'il ne décrit pas les choses telles qu'elles sont – la description réaliste n'aurait ici aucun intérêt – mais telles qu'elles sont vécues, ressenties. La langue dévoile l'indicible de l'amour, de la souffrance, de la misère :

Monsieur Waloumba nous a fait encore quelques notes qui sont parties avec lui.

On est restés seuls tous les deux comme je ne le souhaite à personne. [...] Je mettais la main sur sa poitrine et je sentais son coeur, malgré tous les kilos qui nous séparaient²⁹.

La création comme détournement du réel

L'écriture permet de détourner le réel et ainsi de s'en libérer. « Je m'en suis tiré grâce au roman », écrit Gary dans *Vie et mort d'Émile Ajar* :

Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. [...] La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. [...] je ne m'en suis tiré, je crois, que grâce à la sexualité et au roman, prodigieux moyen d'incarnations toujours nouvelles. Je me suis toujours été un autre³⁰.

Le recours à l'imaginaire et à l'artifice pour se délivrer de la réalité est un élément essentiel qui organise le récit dans *La vie devant soi*. La puissance de l'artifice est souvent proclamée de différentes façons. Il y a tout d'abord Arthur le parapluie, création de Momo, avec lequel « il fait le clown » « dans les quartiers français »³¹ :

Le plus grand ami que j'avais à l'époque était un parapluie nommé Arthur que j'ai habillé des pieds à la tête³².

29. *Ibid.*, p. 206-207.

30. Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, *op. cit.*, p. 1410.

31. Romain Gary (Émile Ajar), *La vie devant soi*, *op. cit.*, p. 76.

32. *Ibid.*

Arthur est une représentation vivante des clowns que Momo apprécie tant:

Pour moi c'étaient les clowns qui étaient les rois. Ils ressemblaient à rien et à personne. [...] on savait d'avance qu'ils ne souffraient pas, ne vieillissaient pas, et qu'il n'y avait pas de cas de malheur [...] Tout le monde était heureux dans ce cirque qui n'avait rien de naturel³³.

La symbolique des clowns est importante car ils transcendent les lois de la nature. L'artifice est conçu comme délivrance. Ainsi, l'artifice et l'imaginaire sont les deux armes de Momo pour lutter contre le réel et se réfugier dans l'atemporalité.

la meilleure chose pour moi, c'est d'aller vivre là où ce n'est pas vrai. Monsieur Hamil [...] m'a toujours dit que c'étaient les poètes qui assuraient l'autre monde.³⁴

On ne peut s'empêcher de voir dans le recours à l'imaginaire et dans la symbolique des clowns une métaphore de la création artistique. « Aller vivre là où ce n'est pas vrai » : Derrière les rêveries de Momo, c'est la voix de Gary que l'on entend, détournant le réel pour échapper à l'emprise angoissante du temps, de la vie :

Les clowns seuls n'ont pas de problèmes de vie ou de mort . Ils ont été inventés sans lois de la nature et ne meurent jamais, car ce ne serait pas drôle³⁵.

Qu'avons-nous pour aller à rebours du temps et de la nature, *au-delà* du réel ? Nous avons l'art :

Je peux les voir à côté de moi quand je veux. Je peux voir n'importe qui à côté de moi si je veux, King Kong ou Frankenstein et des troupeaux d'oiseaux roses blessés, sauf ma mère parce que là je n'ai pas assez d'imagination³⁶.

Dans « les troupeaux d'oiseaux roses blessés » n'est-ce pas la voix des « poètes qui assurent l'autre monde » que l'on entend ? La réversibilité du temps est d'ailleurs amplement développée dans deux chapitres du roman : Momo se retrouve, sans le savoir, dans une salle de doublage où tout se passe à l'envers. Cette découverte de la vie à rebours suscite son enthousiasme:

Et c'est là que c'était beau à voir: tout se mettait à reculer. [...] C'était le vrai monde à l'envers et c'était la plus belle chose que j'aie vue dans ma putain de vie. À un moment, j'ai même vu Madame Rosa jeune et

33. *Ibid.*, p. 94-96.

34. *Ibid.*, p. 162.

35. *Ibid.*, p. 107.

36. *Ibid.*

fraîche, avec toutes ses jambes et je l'ai fait reculer encore plus et elle est devenue encore plus jolie. J'en avais les larmes aux yeux³⁷.

On retrouve dans cet extrait une symbolique de tout ce que Gary s'engage à faire dans *La vie devant soi*: avancer à rebours grâce à l'art, renaître, se réinventer en renversant l'ordre des choses. Momo, comme nous le voyons à la fin de cet extrait, essaie d'appliquer les règles de l'art sur la vie : Il essaie de faire suspendre le temps pour Madame Rosa, de la faire avancer « à reculons »:

J'ai fermé les yeux et j'ai mis la Juive en marche arrière jusqu'à ce qu'elle eut quinze ans comme sur la photo et j'ai même réussi à l'embrasser comme ça³⁸.

Essayer d'appliquer les règles de l'art sur la vie, n'est-ce pas ce que Gary fait sur lui-même en inventant Ajar ?

KAMARAS LITO
Master II en Lettres Modernes
Paris IV-Sorbonne
France

37. *Ibid*, p. 120-121.

38. *Ibid*, p. 135.