



HAL
open science

La représentation des discours entre mère et fils dans *La promesse de l'aube* de Romain Gary

Emma Casiriain

► **To cite this version:**

Emma Casiriain. La représentation des discours entre mère et fils dans *La promesse de l'aube* de Romain Gary. *Littératures*. 2019. dumas-03120377

HAL Id: dumas-03120377

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03120377>

Submitted on 25 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département LLSH – Lettres, Langues & Sciences Humaines
Laboratoire ALTER – Arts/ Langues Transitions & Relations EA 7504

Emma CASIRIAIN

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

**LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS
ENTRE MÈRE ET FILS
DANS *LA PROMESSE DE L'AUBE*
DE ROMAIN GARY**



Année universitaire 2018-2019

Mémoire de master 1 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département LLSH – Lettres, Langues & Sciences Humaines
Laboratoire ALTER – Arts/ Langages Transitions & Relations EA 7504

Emma CASIRIAIN

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

**LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS
ENTRE MÈRE ET FILS
DANS *LA PROMESSE DE L'AUBE*
DE ROMAIN GARY**

Année universitaire 2018-2019

Mémoire de master 1 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

*« Sans doute n'est-il pas permis d'aimer un seul
être, fût-il votre mère, à ce point. » (p. 388)*

Romain Gary, La Promesse de l'aube

À mon grand-père

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements les plus sincères à Mme Moricheau-Airaud, pour sa bienveillance, sa disponibilité, son écoute, son soutien, ses conseils qui ont accompagné ce travail et m'ont été très précieux pour réaliser ce mémoire.

Merci aussi à mes parents et à ma sœur qui m'ont encouragée tout au long de cette année de recherche.

Je remercie enfin Agnès Lavoinne, bibliothécaire de l'Université de Pau, qui s'est montrée très disponible.

Liste des abréviations

Les numéros de page signalés entre parenthèses au sein du mémoire, sans autre indication, renvoient à Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, Éd. définitive, coll. « Folio 373 », 2001. Ce sera l'édition de référence.

Sommaire

REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
PARTIE I ROMAIN GARY : MAÎTRE DE LA MANIPULATION	14
1. ROMAIN GARY : UN ÊTRE POLYMORPHE	14
1.1 Le vertige de l'identité	14
1.2 L'écriture pour supporter l'insupportable.....	20
1.3 Romain Gary et la féminité : un couple inséparable	25
2. LA PROMESSE DE L'AUBE : L'ART DE L'AMBIGU	29
2.1 Révéler pour faire l'éloge du Elle de majesté	29
2.2 Dire à demi-mot pour mystifier le lien entre mère et fils	34
2.3 Parler pour subjuguier	38
3. LA MISE SOUS ÉCOUTE DES VOIX : LA MÈRE ET LE FILS DANS LES DISCOURS REPRÉSENTÉS	43
3.1 Je parle donc je suis : l'éloquence des discours représentés	43
3.2 La trilogie canonique des discours représentés comme gage de la démonstration de la sincérité filiale	48
3.3 La poétique de l'hétérogène : vers une généralisation de la polyphonie	54
PARTIE II LES DISCOURS REPRÉSENTÉS : LA POIX DES MOTS	60
1. LE POUVOIR DE VIE DE LA PAROLE SACRÉE	60
1.1 La puissance créatrice de la parole	60
1.2 L'assurance du lien de filiation par le discours.....	64
1.3 La parole messagère de Nina	69
2. LA REPRÉSENTATION DES ÊTRES PAR LES DISCOURS	75
2.1 La consécration de l'image par la parole.....	75
2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple	80
2.3 Les anamorphoses de Nina par la voix	86
3. L'ILLUSION MISE EN ŒUVRE PAR LES DISCOURS REPRÉSENTÉS	91
3.1 La mère : stratège discursive	91
3.2 Le fils : maître de la décantation des mots.....	96
3.3 Le face-à-face discursif	101
PARTIE III LES DISCOURS REPRÉSENTÉS : DE LA CONSTRUCTION DU JE À SA DISSOLUTION	106
1. UN PLAIDOYER À LA FAVEUR DE LA VALEUR DES MOTS	106
1.1 Le dynamisme du discours	106
1.2 La puissance poétique du discours	112
1.3 Le mot vainqueur sur la scène du discours	116

2. LE DISCOURS DÉVÊTU	122
2.1 L'en-deçà des mots : la révélation par dénégarion du complexe d'Œdipe ...	122
2.2 L'au-delà des mots : le discours délesté de son poids	126
2.3 Le discours comme seuil	130
3. L'ÉCRITURE DE SOI À TRAVERS LA PAROLE DE L'AUTRE	136
3.1 Un je ébauché par la parole maternelle	136
3.2 Un je rétro-projeté par la parole maternelle	140
3.3 Un je élevé par la parole maternelle.....	145
CONCLUSION.....	152
BIBLIOGRAPHIE	157
TABLE DES MATIÈRES	165
DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT	169
RÉSUMÉ.....	170
MOTS-CLÉS	170

Introduction

Je sais bien que c'est ta mère, mais c'est tout de même beau, un amour comme ça. Ça finit par vous faire envie... Y aura jamais une autre femme pour t'aimer comme elle, dans la vie. Ça, c'est sûr. (p. 38)

Romain Gary, *La Promesse de l'aube*

L'imagination a cela de magique qu'elle brille de l'étincelle de l'amour. Il est impossible de vivre sans lui pour Romain Gary. L'amour c'est se donner à l'autre, s'y sacrifier, l'avaler et s'élargir au point de devenir difforme. L'amour c'est créer. « Tu ne peux pas aimer l'autre sans l'avoir d'abord inventé¹ », affirme-t-il dans *La Nuit sera calme*. Si l'homme est dépouillé de son imaginaire, il est exsangue. L'ambition littéraire de Gary repose donc sur le rêve, l'enchantement, la magie, la fiction. Lui qui aime se masquer, l'unité de l'identité ne fait pas loi. Rien ne domine, si ce n'est le changement et la transformation perpétuels. Il faut avoir la faim du *picaro* pour pouvoir fabriquer, celle qui pousse à dévorer les autres et la vie. Quand l'absence domine, l'hégémonie d'une puissance écrasante, celle du réel qui briserait « la part Rimbaud² » organique, est esquivée.

Romain Gary joue de l'instable pour s'imposer. Il se blottit dans l'incertitude. Dès sa naissance, le 8 mai 1914, il est condamné à l'exil. La Première Guerre mondiale éclate et, en même temps qu'elle, les frontières et les familles. Son père est engagé. Gary, seul dans les bras de sa mère, forcé de s'installer en Russie puis tiraillé entre Wilno et Varsovie avant d'aller se réfugier en France, à Nice, est cet être bouillonnant. Entre le russe, le polonais, le lituanien, l'hébreu, le yiddish, le français, l'anglais, il est un cosmopolite polyglotte qui ne tient pas en place. Il se lance dans des études de droit qui le conduisent à Aix-en-Provence d'abord, et à Paris, ensuite. Il veut devenir pilote de chasse en même temps que grand écrivain. En 1938, il commence son service militaire à l'École de l'air d'Avord, alors même qu'il vient d'être naturalisé français en 1935. Pendant la Seconde Guerre mondiale, en 1940, il s'allie aux Forces Françaises Libres, aux côtés du général De Gaulle, à Londres. Il ne tarde pas à se distinguer par ses prouesses qui lui valent le titre de Compagnon de la Libération. *Éducation Européenne* est une œuvre enfant de la guerre, publiée en 1944, en anglais, puis, l'année suivante, en français. C'est son premier livre qui lui vaut sa renommée littéraire. Son œuvre traverse de nombreuses

¹ Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 719 », 1992, p. 270

² La « part Rimbaud » est la « part de beauté et d'imaginaire », *Ibid.*, p. 272

langues et dix-neuf pays de sorte qu'elle est à son image : fugace. Une fois la guerre terminée, il entame une carrière diplomatique au sein du ministère des Affaires Étrangères et passe de Sofia à Paris, de Berne à Los Angeles où il occupe le poste de Consul général de France, de 1956 à 1961. Or, en étant partout, il est surtout nulle part car il a « toujours l'impression qu'il y a quelque chose ailleurs³ ». Il s'éclipse du devant de la scène et ne connaît plus le succès : ni avec *Tulipe* en 1946, ni avec *Le Grand Vestiaire* en 1948, ni même avec *Les Couleurs du jour* en 1952. Seul *Les Racines du ciel* est capable, en 1956, de lui redonner une confiance littéraire, en étant récompensé du Prix Goncourt. Le goût de la réussite lui donne la force d'entreprendre l'écriture de *La Promesse de l'aube*. Il en écrit les deux cents feuillets, sur le vif, en quinze jours, enfermé dans sa chambre d'hôtel, au Mexique, à l'occasion de vacances de Noël organisées avec Lesley Blanch, sa compagne, en 1958.

Il est urgent de se dérober de l'extérieur pour se réfugier à l'intérieur. La folie de Gary se manifeste : c'est celle de l'inexistence. Son angoisse la plus profonde est que son rien ontologique soit démasqué. Alors, il trompe. Il s'accorde le droit de se grimer successivement des noms de Kacew, Gary, Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat ou Émile Ajar. C'est sur *La Promesse de l'aube*, qui est moins une autobiographie qu'« un récit empreint de "vérité artistique"⁴ », que nous avons décidé de centrer notre étude. Romain Gary joue des codes du genre car son œuvre y ressemble à s'y méprendre à cause des deux personnages principaux autour desquels elle gravite : la mère et le fils. L'origine adamique de la ruse d'un je impossible à atteindre est mise en perspective car, même en écrivant sur lui, il cherche à duper et se duper. Mais, cette autobiographie, si l'on veut la nommer ainsi, a cela de particulier qu'elle est toute désordonnée. Romain Gary s'accommode de son sens étymologique grec : écrire (graphie) soi-même (auto) sa vie (bios) en prenant la liberté de traquer le factuel pour ne retenir que l'esprit du je dans tout ce qu'il a de plus évanescent. Dès le début, Roman s'appelle Romain et Mina, Nina. Toutes les précautions sont donc à prendre dans une tentative de caractérisation de *La Promesse de l'aube*. La vérité ne vaut pas pour le maître de l'ellipse, pas plus que son je, qui devient légendaire par l'écriture et se diversifie⁵ pour ne pas user de l'autobiographie mais en abuser. Il profite d'écrire je pour le détruire. Gary préfère jouer de l'intermédiaire, du ni vrai ni faux, ne rien affirmer, si ce n'est l'hommage à sa mère. Tous les personnages convoqués alentour ne sont que de passage. La charcutière, Mariette, Ilona, Valentine, Michka, M. Zaremba, Brigitte, Aniela, M. Piekielny

³ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 277

⁴ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, coll. « Folio 4415 », 2006, p. 429

⁵ « mon je se diversifie, [...] parce qu'écrire un livre ou varier sa vie, c'est toujours de la créativité, cela veut dire se réincarner, se multiplier, se diversifier, il y a poursuite du Roman. », Julien Roumette, *Étude sur Romain Gary*, « *La promesse de l'aube* », Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2014, p. 18

sont tous voués à disparaître pour que seule demeure l'exclusivité de l'amour qui unit mère et fils. Son œuvre s'éloigne alors encore plus de l'autobiographie : tout ce qui n'entre pas dans l'intimité de la relation filiale est gommé. *La Promesse de l'aube* n'est pas le récit de Romain Gary mais le récit de « *Romouchka garié, Romain-vers-le-ciel*⁶ », sans cesse projeté en avant par sa mère, qui le force à s'élancer à la « poursuite du bleu⁷ », à la conquête de l'au-delà, seul digne de lui faire la promesse d'un avenir radieux. Gary tord le cou au verbe être car il n'est pas mais sera. S'incarner ne va pas sans se dédoubler. Se trouver ne va pas sans se dissocier. Il faut se créer soi-même au prix d'être écartelé. Sinon tout est menacé d'être faux et inauthentique. Il en est la preuve, lui qui ne naît pas seulement du ventre de sa mère mais aussi de sa tête⁸. *La Promesse de l'aube* est avant tout une belle histoire d'amour. Elle est le parcours du combattant de Gary, celle qui figure la lutte dévouée d'un fils qui veut accomplir toutes les exigences d'excellence de sa mère : il sera Guynemer, Gabriele d'Annunzio, Victor Hugo, Nijinski, ambassadeur de France, Chevalier de la Légion d'honneur. Écrire permet d'enchanter et de prendre une revanche sur la réalité décevante qui condamne les faibles devenus héros sous la plume de Gary. C'est le moyen de détourner la contingence en destinée et de se proclamer insoumis. Plus que la vérité du fait, c'est celle de l'émotion qui prévaut dans le récit dyadique que propose *La Promesse de l'aube*.

Pour transmettre cette dernière, la parole serait la plus apte. Le discours est la langue mise en action. Il exerce la poétique du rapport. Qu'il soit direct, indirect, indirect libre, très synthétique, il permet aux individus d'entrer en contact les uns avec les autres, de se croiser, s'associer, se distancier. C'est ainsi que la représentation des discours entre mère et fils, dans *La Promesse de l'aube*, est le révélateur d'une relation symbiotique aussi excessive qu'émouvante. En ce que tout discours est une entreglose⁹, comme le considère Montaigne, il dévoile la force du duo-duel mère et fils. Le discours, en jouant sur le diaphonique et le dialogique, renforce l'arithmétique du deux qu'aime pratiquer Romain Gary. Tout propos porte la trace d'un autre. Mais, si les mots que l'on utilise sont déjà usés, alors comment réussir à construire son moi si ce n'est à travers autrui ? Le discours, en donnant l'effet relation, rend l'autonomie difficile. La propriété ne fait plus sens : la diversité et la multiplicité s'imposent. *La Promesse de l'aube* n'est pas le récit de soi mais de l'Autre, tout entier mangé par la mère.

⁶ Jean-François Hangouët, *Romain Gary : à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Littératures 514 », 2007, p. 22

⁷ *Ibid.*, p. 38

⁸ Romain Gary et Mireille Sacotte, *Légendes du je : récits, romans : Romain Gary Émile Ajar*, éd. établie et présentée par Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 265

⁹ « Nous ne faisons que nous entregloser », Montaigne, Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, Paris, Les grands repères culturels, coll. « Hachette Éducation », 2001, p. 192

Entre dépossession de l'un et possession de l'autre, la représentation des discours est affaire d'intrication. Le discours est le lieu de l'échange. Le mot prononcé est celui que l'on habite, celui qui fait d'autant plus palpiter la vie qu'il est éphémère. Il engage une course contre la montre ou plutôt contre la vie¹⁰, pour la saisir dans ce qu'elle a de plus pressé, en la sauvant de la disparition. Le discours permet non pas seulement de vivre à deux mais d'être deux. Il fait la promesse que la bivocalité fondera la mosaïque du je. Le discours est un labyrinthe de mots qui s'enchevêtrent, mentent et avouent, éclairent et obscurcissent. En ce qu'ils sont intrigants, ils nous incitent à nous intéresser au rôle joué par les discours représentés dans l'image donnée des rapports entre mère et fils. Ils bouleversent l'identité et, en cela, engagent à se demander dans quelle mesure leur représentation révèle la complexité de la relation filiale, au sein de *La Promesse de l'aube*, au profit de la constitution d'un je-hydre.

La première partie – Romain Gary : maître de la manipulation – la plus théorique, se propose de démontrer comment, pour cet écrivain qui s'est laissé séduire par la démultiplication, il est possible de créer, associer, composer à l'infini. Nous allons tenter d'y faire apparaître la façon dont il use de la capacité captivante des mots pour dévoiler le fait que Gary se définit toujours par rapport au dissemblable. Que la voix soit entendue, reformulée ou dissolue, elle permet de faire exister l'être en le manifestant au monde. Si elle s'assimile à autrui, elle peut tout autant s'en dissocier, mais ne peut empêcher de faire l'expérience du deux, conformément au goût pour l'enchevêtrement de Romain Gary. Les discours ainsi définis permettent de sceller le lien filial exposé dans *La Promesse de l'aube*, dans une ambiguïté à la fois pudique et affirmée, toujours sous couvert de la diversité.

Cela nous conduit à la deuxième partie – Les discours représentés : la poix des mots – qui insiste sur l'importance de dire ostensiblement ou subrepticement la relation particulière unissant Nina à Romain. Le discours fait naître l'être, le fait grandir en même temps qu'il le transforme et fait surgir l'inédit par la *furia* créatrice des mots. Le discours est le seul capable de rendre compte que rien n'est singulier mais que tout doit s'accorder au pluriel, que rien n'est neutre, mais que tout est traversé par la subjectivité. Chaque être est un « observateur privilégié¹¹ » qui donne à voir et se donne à voir au monde, comme il le souhaite, à travers les mots magiques auprès desquels il se reconforte, toujours en cavale, à peine déclarés, déjà enfuis.

¹⁰ « Course contre la vie » était un des titres envisagés par Romain Gary avant d'en arriver à « La Promesse de l'aube », Mireille Sacotte, *La promesse de l'aube de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque 138 », 2006, p. 21

¹¹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman 1. 1.*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 3903 », 2003, p. 62

Enfin, la troisième partie – Les discours représentés : de la construction du je à sa dissolution – tentera d’approfondir, dans une approche plus philosophique et psychanalytique, cette poétique de l’escapade, chère à Romain Gary. Représenter les discours entre sa mère et lui, est le moyen de diagnostiquer la carence du je, voué à s’extraire de lui-même pour se laisser bousculer par l’extérieur, au point de préférer se construire dans la dysmorphie. Le soi ne peut prendre consistance que dans son négatif car l’existence est insignifiante si elle n’est pas doublée. La voracité de l’amour maternel trouble l’identité et s’exclame « Va-donc-comme-Je-te-pousse¹² » pour prouver que seul ce qui est en fuite peut vivre.

¹² Romain Gary, « Questionnaire de Marcel Proust », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, Paris, Éditions de l’Herne, coll. « L’Herne 85 », 2005, p. 32

PARTIE I

Romain Gary : maître de la manipulation

Dans le questionnaire de Marcel Proust auquel Romain Gary s'est prêté, à la question « Ce que je voudrais être ?¹³ » il répond « Romain Gary, mais c'est impossible¹⁴. » Ce qu'il souhaite c'est vivre mille et une vies, s'incarner dans mille et un corps pour fuir un je souverain qui entraînerait avec lui vers la fin de la curiosité, de la création. L'imposture, voilà la voie à privilégier. Grâce à elle, on devient hors la loi. Plus rien ne peut nous atteindre, tout peut advenir.

1. ROMAIN GARY : UN ÊTRE POLYMORPHE

Romain Gary s'est lui-même défini comme un autre dans *Vie et mort d'Émile Ajar* où il confie : « je me suis toujours été un autre¹⁵ ». À la manière de l'expérience poétique rimbaldienne qui affirmait « je est un autre¹⁶ », Romain Gary se désincarne volontiers du un pour s'incarner dans le plusieurs. Il est tout à la fois celui qui manipule et celui qui est manipulé, celui qui désordonne et celui qui est désordonné, celui qui cache et celui qui est caché.

1.1 Le vertige de l'identité

Romain Gary, c'est avant tout l'histoire de la pluralité. Il est pris dans la course effrénée de l'insaisissable qui permet la fomentation de son originalité. Son je kaléidoscopique se donne pour objectif de désamorcer tous les pièges.

¹³ Romain Gary, « Questionnaire de Marcel Proust », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 32

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar, Romain Gary Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « NRF : Bibliothèque de La Pléiade », 2019, tome II, p. 1435

¹⁶ Arthur Rimbaud, « Lettre du Voyant », à Paul Demeny, 15 mai 1871, [en ligne]. Consulté le 17 janvier 2019. URL : <http://www.artyuioop.fr/artyuioop/Arthur_Rimbaud_-_les_lettres_du_voyant_files/artyuioop10A-Rimbaud-Les%20lettres%20du%20voyant.pdf>

Myriam Anissimov explique sa boulimie identitaire en ces termes : « Gary se plaisait à changer de peau sans fin¹⁷ ». C'est celui qui ne se lasse pas de toujours recommencer. Il est le « caméléon¹⁸ », celui qui a la capacité de se métamorphoser à l'infini. À l'origine, le nom de Romain Gary est Roman Kacew. Or, le nom Kacew est lui-même inventé. Initialement, *katz*, signifiant chat en yiddish, n'était pas un patronyme plaisant pour le grand-père de Romain qui se décide à le changer. Ce goût pour la transformation identitaire devient dès lors une passion héréditaire. Il abandonne rapidement son premier nom – Roman Kacew – et ouvre le « grand vestiaire¹⁹ » pour essayer une diversité de pseudonymes. Pour le prénom, il francise Roman en Romain tandis que pour le nom, il s'inspire de Stendhal et de son pseudonyme Henri Brûlard, en créant Lucien Brûlard²⁰ d'abord avant d'aboutir à Gary puis, plus tard, à Ajar signifiant respectivement « brûle²¹ » et « braise²² » en russe. Tel un phénix qui renaît de ses cendres, il se jette dans les flammes pour se réinventer. Dans *Lettre des résistants et déportés juifs*, Romain Gary est cité et revendique la poétique de la démultiplication de laquelle il est mû : « Je plonge mes racines littéraires dans mon “métissage”, je suis un bâtard [...] dans l'espoir de parvenir ainsi à quelque chose de nouveau, d'original. [...] cela m'est naturel²³ ». Il est celui qui, orphelin de son identité, se sent exister dans tout ce qui est autre. C'est un être qui se définit paradoxalement par son indéfinition. Après avoir connu le succès sous le nom de Romain Gary avec *Les Racines du ciel*, en 1956, il devient Fosco Sinibaldi pour la publication de *L'Homme à la colombe*. Il s'agit non seulement d'un masque protecteur lui permettant de conserver son poste de diplomate aux Nations-Unies, mais c'est surtout un masque provocateur qui prépare l'ingéniosité de la supercherie Émile Ajar. Avec ce « besoin de changer d'identité, de [s]e séparer un peu de [soi]-même²⁴ », il continue à s'inventer des homologues travestis. En 1974, *Les Têtes de Stéphanie* est publié sous le pseudonyme Shatan Bogat. Shatan Bogat ou « Satan le riche²⁵ » est une façon de désigner le malin plaisir que prend Romain Gary dans le déploiement d'une stratégie de la manipulation. Il dit lui-même : « Recommencer, revivre, être

¹⁷ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 402

¹⁸ « Tout le monde connaît l'histoire du caméléon de bonne volonté. On le mit sur un tapis vert, et il devint vert. On le mit sur un tapis rouge, et il devint rouge. On le mit sur un tapis blanc et il devint blanc. Jaune, et il devint jaune. On le plaça alors sur un tapis écossais et le pauvre caméléon éclata. Je n'éclatai pas, mais je fus bien malade tout de même. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, Éd. définitive, coll. « Folio 373 », 2001, p. 121. Ce sera l'édition de référence pour toutes les citations à suivre au sein du mémoire.

¹⁹ Romain Gary a publié une œuvre intitulée *Le Grand Vestiaire* en 1948

²⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 175

²¹ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 120

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 403

²⁴ Préface de Romain Gary, *Les têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio n°5557 », 2013

²⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 675

un autre fut la grande tentation de mon existence²⁶ ». Le je est écartelé et n'est qu'illusion. Romain Gary fait de la réincarnation, une quête obsédante. Émile Ajar devient son double fou. Il est non seulement son autre visage mais aussi son autre style littéraire. Sa renaissance a lieu. Dans *La Promesse de l'aube*, déjà, il ne manquait pas d'affirmer son goût pour le changement : « Il ne nous restait plus maintenant, pour donner à nos rêves un début de réalisation, qu'à nous trouver un pseudonyme digne des chefs-d'œuvre que le monde attendait de nous » (p. 31). Le pseudonyme va de pair avec la gloire. Il est la couronne de lauriers qui ceint le front du génie. Romain l'affirme d'autant plus solennellement qu'il privilégie le discours direct pour faire résonner les « chapelets de pseudonymes sonores et grandiloquents » (p. 34) à l'oreille de sa mère : « Alexandre Natal, Armand de La Torre, Terral, Vasco de la Fernaye... [...] » (p. 32), « Roland de Chantecler, Romain de Mysore... » (p. 33), « Roland Campeador, Alain Brisard, Hubert de Longpré, Romain Cortés » (p. 34). Les énumérations accumulatives et les aposiopèses²⁷ présentes, de manière systématique, dans toutes les propositions de Romain à sa mère, sont bien la preuve de cette gloutonnerie identitaire d'un homme incapable de se satisfaire de son soi. L'épreuve de la dissociation est relevée avec brio, en 1974-1975, lorsque Paul Pavlowitch est appelé par Romain Gary à donner corps à un Émile Ajar fictif. La consécration de Gary comme maître de l'illusion est alors effective puisqu'il gagne son second Prix Goncourt, en 1975, avec *La Vie devant soi*. L'idéal de « roman total²⁸ » qu'il prône est atteint : il est tout à la fois le créateur et la créature au profit de la dispersion du je.

Romain Gary ne cesse de troubler par sa schizophrénie qui le met à part. Il n'est pas l'égal de l'autre ni son pair : il est lui-même autre. D'une part, c'est un étranger qui s'installe en France avec sa mère, en 1928 et, d'autre part, il est la figure du créateur qui ne veut pas se nourrir du déjà-dit mais préfère se réfugier dans l'inédit. Dans les années 1950, une « crise du roman²⁹ » éclate au profit de l'émergence d'un roman nouveau³⁰. Mais, l'attachement au réalisme reste un enjeu important de la littérature dans un contexte où le cinéma et la télévision prennent leur essor. Or, le réel est inenvisageable tel quel pour Gary, il se met donc à parler

²⁶ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, op. cit., p. 1435

²⁷ « Aposiopèse : figure de rupture de construction dans la suite attendue des enchaînements de la phrase », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2008, p. 234

²⁸ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman 1. 1.*, op. cit., p. 16

²⁹ André Lagarde et alii., *XXe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, coll. « Collection littéraire Lagarde et Michard », 1988, 6^{ème} volume, p. 807

³⁰ *Ibid.*

avec le « légendaire³¹ ». Ce dialogue fécond ou cette rivalité entre imaginaire et réalité sont largement exploités par l'écrivain, dès *Éducation européenne*, où il retranscrit des scènes de résistances polonaises dans sa fiction, alors que lui-même, en 1945, est, depuis deux ans, en « opérations avec le groupe Lorraine³² ». La guerre traumatise et amène la littérature à changer. Une période de remise en question totale des modes de pensées et des façons d'écrire est alors engagée : le Nouveau Roman apparaît, à partir de 1954. L'« ère du soupçon³³ » ou une démobilisation naît, incarnée par Françoise Sagan ou Eugène Ionesco puis par Marguerite Duras, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute. Dans les années 1960, au moment de la publication de *La Promesse de l'aube*, la littérature est déçue de la puissance qu'est en train de prendre la société de consommation, expression à laquelle Gary préfère substituer la « société de provocation³⁴ ». Elle pousse à retourner au sujet : l'autobiographie grandit. Mais parce que Romain Gary est toujours en réaction, il est laissé de côté de tous les cercles littéraires et anthologies. Il fait semblant de suivre la tendance. Il n'est pas insensible à la mouvance existentialiste qui se développe au moment où il publie des romans très activement et où la plupart des écrivains oscillent entre la désillusion (Camus et le mouvement de l'absurde) et l'instauration de nouvelles valeurs³⁵. Romain Gary élabore sa propre théorie littéraire qu'il expose dans *Pour Sganarelle*, en 1965, en s'inscrivant en contre-point de la littérature engagée et du Nouveau Roman. Il y dénonce les travers du « roman totalitaire³⁶ », « enferm[ant] l'homme et le roman dans une seule situation, une seule vision exclusive³⁷ ». Selon lui, il est fondamental que le romancier s'abandonne à une subjectivité conduisant à un « acte fortement investi pour lequel toutes les tromperies³⁸ » sont possibles tant qu'elles se mettent au service de l'illusion. Créer le monde romanesque passe donc par la ruse. Dans le « roman total³⁹ », le personnage accumule différentes identités. Cet idéal se voit mis en pratique dans *Les Enchanteurs*, texte où règne une confusion séduisante. Gary le romancier donne vie à Fosco, le personnage principal, et Fosco permet à son tour la renaissance de Gary qui a lui-même adopté

³¹ André Lagarde et alii., *XXe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, op. cit., p. 820

³² *Ibid.*

³³ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais n° 76 », 1987

³⁴ Jean-François Hangouët, « Romain Gary : Le don des langues (2/4) », Entretien effectué par Mathieu Garrigou-Lagrange, *La Compagnie des auteurs*, [en ligne], France Culture, Émission diffusée le 6 juin 2017, Consulté le 28 août 2018 URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-2-le-don-des-langues>>

³⁵ Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Éducation, Édition 4, 2016, p. 370

³⁶ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, op. cit., p. 16

³⁷ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes sud, 1995, p. 65

³⁸ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Texte rêve », 1990, p. 91

³⁹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, op. cit., p. 16

le pseudonyme Fosco Sinibaldi pour publier son œuvre *L'Homme à la colombe*. Romain Gary, ce « picaro moderne⁴⁰ », veut que l'art ne cesse jamais d'être un « scandale⁴¹ ». Il confie être traversé de « vingt personnalités⁴² » différentes. Il est hybride et c'est cela qui est fécond. Il n'a pas peur de faire preuve de vulgarité⁴³ au sens garyen, une vulgarité qui consiste à affirmer sa supériorité par rapport aux autres. Le 21 novembre 1956, il écrit à André Malraux pour rendre compte de sa découverte des *Mémoires d'Outre-tombe* : « Chateaubriand est un con⁴⁴ ». Gary est en contre-point. Il révoque le canon classique littéraire pour se réfugier dans un destin qui promet l'inédit. En s'attaquant à la figure de Chateaubriand, c'est une façon de mépriser la sacralisation d'un je qui s'épanche et veut émouvoir. Gary, au contraire, est heureux de la faillite du moi. Dans *La Nuit sera calme*, il affirme : « je suis un écrivain du XX^e siècle⁴⁵ » ; il ajoute même : « tous mes livres sont nourris de ce siècle, jusqu'à la rage⁴⁶ », un siècle où « la malhonnêteté intellectuelle, idéologique, morale et spirituelle n'a [jamais] été aussi cynique, aussi immonde et aussi sanglante⁴⁷ ». C'est bien cela : il est un écrivain du XX^e siècle et non dans le XX^e siècle. C'est justement en jouant sur l'écart que Romain Gary s'impose, seul, sur le devant de la scène littéraire. « L'originalité sans influences perceptibles⁴⁸ », tel est le but qu'il poursuit. Il échappe à toute catégorisation théorique. On ne peut ni caractériser son style d'écriture, ni son genre littéraire, ni même le bord politique auquel il appartient. La première question de l'entretien qu'il a livré à K.A. Jelenski en est la preuve : il est l'« être fait de contradictions⁴⁹ », tout à la fois « anarchiste et homme d'ordre, révolutionnaire et conservateur, homme de gauche et homme de droite [...], aristocrate et plébéien⁵⁰ ». Il est cet être énigmatique qui outrepassé sans cesse et pour pratiquer la poétique de l'envers et cultiver l'ambiguïté, il a recours à la dérision.

⁴⁰ Entretien avec K.A. Jelenski, « Un picaro moderne », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 11

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ « la vulgarité est liée pour moi à toute notion de supériorité collective », *Ibid.*

⁴⁴ Jean-Paul Enthoven, « L'homme qui voulait renaître », Christophe Ono-Dit-Biot *et alii.*, « Romain Gary, Des "Racines du ciel" à "La vie devant soi" », *Le Point*, Musée des lettres et manuscrits, Paris, 3 décembre 2010-février 2011, p. 5

⁴⁵ Romain Gary, *La nuit sera calme, op. cit.*, p. 60

⁴⁶ *Ibid.*, p. 60-61

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60

⁴⁸ *Ibid.*, p. 223

⁴⁹ Entretien avec K.A. Jelenski, « Un picaro moderne », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 11

⁵⁰ *Ibid.*

Romain Gary se qualifie lui-même de « terroriste de l'humour⁵¹ » mettant en place une comédie des masques. Dans *La Promesse de l'aube*, il confie à ce propos :

Instinctivement, je découvris l'humour, cette façon habile et entièrement satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va nous tomber dessus. [...] L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive. (p. 160).

L'humour participe du processus de l'auto-engendrement duquel l'écrivain est obsédé. Ce premier attaque au vif le signifiant dans son sens le plus classique étant donné que « toutes les rigueurs absolues lui sont odieuses⁵² ». Défenseur de l'indéfendable, Romain Gary est un provocateur virtuose. L'humour souvent noir qu'il pratique, réenvisage les rapports avec la bienséance qui ne veut plus rien dire. Le rire permet une distanciation, une dénonciation qui passe par la ruse. Au sujet de l'affaire Ajar, il a écrit : « Je me suis bien amusé. Au revoir et merci⁵³ ». L'affirmation, proche de l'aphorisme, marque par son caractère cinglant et dévoile l'importance du divertissement, seul capable de soigner l'infection pessimiste propagée par le mouvement existentialiste contaminant le XX^e siècle. Le rire est cette « authentique libération⁵⁴ », il « gagne de plus en plus l'enflure, l'absence, il emplit le vide, viole le passé⁵⁵ ». Il permet de donner consistance à la vie, de combler le manque. « Ce qui rend la vie futile, la rend en même temps d'un sérieux infini⁵⁶ » : la frivolité du rire rend la réalité opaque mais il n'empêche qu'elle la révèle brusquement. Ce dernier permet une remise en question de soi et pose la question de l'épaisseur du je. Gary considère que « Les “complexes” appellent à grands cris le comique, l'hygiène mentale par le manque de sérieux et de respect, une acupuncture psychique par l'aiguille de la dérision⁵⁷ ». Il y a dans l'humour ce je-ne-sais-quoi d'essentiel qui donne toute la vitalité à l'être. Pour l'écrivain, l'humour est même une « aide nécessaire, la plus sûre de toutes » (p. 184). Il évoque son statut de « fraternel compagnonnage » (p. 160) pour marquer son effet protecteur. Un pacte complice est signé avec lui. Bernard Henri-Lévy décèle en Gary une ressemblance avec Alfred Jarry par la tendance incessante qu'il a à « guignoliser⁵⁸ » ses personnages, dans cet art de « dégonfler les baudruches, toutes les

⁵¹ Judith Kauffmann, « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 230

⁵² Romain Gary, *La nuit sera calme, op. cit.*, p. 112

⁵³ Pierre Bayard, « Pierre Bayard lit *Vie et mort d'Émile Ajar* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary*, Paris, Gallimard, Musée des lettres et manuscrits : Magazine littéraire, 2010, p. 95

⁵⁴ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1.*, *op. cit.*, p. 164

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166

⁵⁷ *Ibid.*, p. 168

⁵⁸ Bernard-Henri Lévy, « “Il gagnera son procès en appel” », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary, op. cit.*, p. 107

baudruches, y compris et peut-être d'abord soi-même comme baudruche⁵⁹ ». Le but garyen est de déjouer les conventions, le sérieux, la morale, quitte à se livrer à un jeu carnavalesque. Par le rire, la supériorité est affirmée. C'est un tour de force psychologique qui inverse les valeurs. C'est une façon de signifier, de manière subversive, l'obscurité de l'être. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Nina imagine « l'avenir radieux » (p. 45) de son fils, Romain devine ce qu'elle se dit : « le Chevalier Bayard ; la Dame aux Camélias ; on trouvait du beurre et du sucre dans tous les magasins ; Napoléon Bonaparte ; Sarah Bernhardt – [...] », (p. 45). Cette énumération fait entendre la voix de Nina, au discours indirect libre, puisqu'elle témoigne de l'ostentation du personnage qui se plaît à constamment se mettre en scène, de façon excessive, à travers les mots. Mais, elle épingle surtout l'absurdité de la démesure maternelle. Au milieu de l'accumulation de noms propres, une phrase simple – « on trouvait du beurre et du sucre dans tous les magasins » – désamorce ses envies de grandeur par la convoitise plus triviale du « beurre » et du « sucre ». Ceux-ci reçoivent les mêmes honneurs que les plus illustres (« le Chevalier Bayard », « Napoléon Bonaparte », « Sarah Bernhardt ») et laissent surgir un écart du fond duquel naît le rire. La vie est envisagée par Nina sous une apparente clownerie faisant poindre un univers intermédiaire capable de rendre la vie supportable.

1.2 L'écriture pour supporter l'insupportable

Romain Gary considère que « “Je” ne compte guère. Ce qui compte dans moi et pour moi, c'est le Roman⁶⁰. ». La proximité entre « Roman » et Romain le pousse à se dévouer à la littérature pour pouvoir se soustraire de lui-même car c'est le moyen de se reconstituer. L'œuvre artistique est la seule en capacité d'apaiser la douleur de la béance entre ce qu'est la réalité et ce que nous en attendons.

L'écriture est un exutoire qui permet de fuir son moi. L'intérêt de l'écrivain ne se situe pas dans la confiance de son je, bien au contraire. Selon Romain Gary, « la réalité est que “je” n'existe pas, le “moi” n'est jamais visé » (p. 301). L'autobiographie se dilue pour devenir une fiction d'autobiographie ou une automythobiographie, comme le nomme Claude Louis-Combet. Romain Gary s'approprie cette inauthenticité de l'autobiographie pour donner naissance à *La Promesse de l'aube*. Ce n'est pas, paradoxalement, parce que l'écriture de soi

⁵⁹ Bernard-Henri Lévy, « “Il gagnera son procès en appel” », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary*, op. cit., p. 107

⁶⁰ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I*, op. cit., p. 168

est impossible qu'il est vain de vouloir la pratiquer. La définition de l'autobiographie que Philippe Lejeune donne dans *Le Pacte autobiographique* (1975) – « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.⁶¹ » – doit prendre en compte le filtre déformant de l'esthétisation par laquelle passe inévitablement l'écriture d'une vie. Si auteur, personnage et narrateur sont bien le même au sein de *La Promesse de l'aube*, il ne faut pas méjuger, car Romain Gary rejette avec ferveur toute forme de sincérité en préférant travestir. Il se joint à la considération de Vladimir Nabokov selon lequel « chercher l'autobiographie dans l'œuvre est vain car “toute réalité est un masque”.⁶² ». Dans la mesure où les personnages et l'auteur se dévorent entre eux, comment le soi peut-il faire sa place ? Il lui est impossible de s'imposer car il est constamment traversé par un autre. La vérité est intenable. Pourquoi s'obstiner à vouloir la raconter et en faire le principe fondateur de l'autobiographie ? Pour l'être déchiré qu'est Romain Gary, l'obscurité chaotique du soi est impossible à formuler. D'où l'alternative trouvée : celle d'habiller le je du costume de l'autre. La vie psychique redevient habitable en passant par l'invention. Gary est à la traversée d'une expérience de « l'intime-extime⁶³ ». Le but de l'écrivain est de faire du je un « effet de présence⁶⁴ » plus qu'un « effet de réalité⁶⁵ ». Le je est un fantôme erratique, présent, mais sans consistance. Il est dangereux. On comprend alors toute la nécessité de résister à son autorité. Il ne dessine que les contours de Romain Gary, sans empêcher qu'il soit évanescent. Il ne cesse de se dérober à lui-même en se définissant dans un rapport inversé : celui qui va de l'extérieur vers l'intérieur. Son reflet n'est visible que dans une « glace sans tain⁶⁶ » car l'« acception de soi-même [va] jusqu'à la disparition de toute visibilité du monde⁶⁷ ». Son image résiste à être reconstituée car elle prend tout son sens dans la fragmentation. Dans *La Promesse de l'aube*, cette impossibilité d'être je apparaît dès l'enfance de Romain. À l'école, il est plus connu sous le nom de « Gentleman Jim » (p. 141) ; ses premiers essais littéraires sont faits sous les pseudonymes successifs de « François Mermont » (p. 175) et « Lucien Brûlard » (p. 175). Mais, l'impossible écriture de soi – parce que le soi n'existe pas – se manifeste surtout lorsqu'il fait croire à sa mère qu'il est

⁶¹ Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Colin, coll. « U Lettres », 2015, p. 23

⁶² Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 121

⁶³ Laurie Laufer, « L'éloge du masque ou de l'art de ruser avec la mort », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, op. cit., p. 43

⁶⁴ *Ibid.*, p. 44

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard, numéro 74 », 1971

⁶⁷ Romain Gary, *Pseudo, Romain Gary Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « NRF : Bibliothèque de La Pléiade », 2019, tome II, p. 1066

contraint d'écrire « sous des pseudonymes divers » (p. 214) pour le journal *Gringoire*. Dans une représentation au discours indirect de la voix de Nina, on remarque à quel point l'énucléation du je est prégnante :

Ma mère venait de m'écrire une lettre indignée, m'annonçant son intention de confondre, la canne à la main, un individu qui était descendu à l'hôtel et se prétendait l'auteur d'un conte que j'avais publié sous le pseudonyme d'André Corthis (p. 219)

Ici, la première personne du singulier s'identifie à la troisième personne de sorte à faire d'« André Corthis » celui qui donne consistance à Romain (« j'avais publié ») et lui transmet l'énergie vitale de l'existence. La troisième personne nourrit la première, sans que la réciproque soit vraie.

Cela conduit donc au rejet d'une sanctification du je. La pratique de l'autobiographie garyenne serait aux prises avec un moi embrumé. Dans *La Nuit sera calme*, Romain Gary considère qu'« un homme qui est “bien dans sa peau” est ou bien un inconscient ou bien un salaud. Personne n'est dans sa peau sans être aussi dans la peau des autres⁶⁸ ». Cela signifie bien qu'il est impossible de faire du je l'instance suprême. Celui-ci est insuffisant pour Romain Gary. Il préfère le rejeter plutôt que de le sauvegarder. *La Promesse de l'aube* s'ouvre sur la phrase saisissante par la brutalité de sa brièveté : « C'est fini » (p. 13). Dans ce qui est censé être une autobiographie, le je est nié dès les premières lignes. Paradoxalement, sa seule prononciation suffit à le rendre inexistant. Il est noyé dans le désordre du chaos. Le « moi [étant] haïssable⁶⁹ », comme le précise Pascal dans les *Pensées*, toute tentative de donner une teneur quelconque à la première personne est vaine. C'est au royaume du hors-je qu'il faut céder le trône. Le verbe « finir », dans « C'est fini » (p. 13) de *La Promesse de l'aube*, relève de l'éthique esthétique poursuivie par Romain Gary qui aime prendre à rebours, exploiter l'envers : là où tout est censé commencer, tout s'arrête. Le je n'est que le voile qui vient couvrir le visage de l'écrivain. C'est un de ses innombrables masques. Il n'existe que parce que sa dissolution est programmée. Romain Gary est le contre Sainte-Beuve proustien à lui tout seul : attribuer le je à l'auteur et à sa vie mène à l'erreur. Sous le moi affirmé, il existe une multitude d'autres moi qui sont là pour prouver l'unicité perturbée de ce dernier et s'élever vers une poétique de l'« antisubjectivisme⁷⁰ ». Le but est de combattre la soumission à laquelle mène

⁶⁸ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 202

⁶⁹ Blaise Pascal, Fragment n°5/ 37, chap. XXIX, « Pensées morales », *Pensées diverses II*, éditions de Port-Royal, 1669-1670, p. 282-283

⁷⁰ Bernard-Henri Lévy, « Il gagnera son procès en appel », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary*, op. cit., p. 106

l'autobiographie : celle qui assure que le je raconte la réalité. L'écrivain « aspire par tous ses pores à sortir du Royaume du Je, par tous ses pores, c'est-à-dire par tous ses personnages⁷¹ », il doit être « offert à d'autres que lui-même⁷² ». Il faut accepter que le je soit un monstre déformé. Le « besoin de s'affirmer⁷³ » est le symptôme de la « perte d'identité⁷⁴ » de l'homme : plus il crie son je, moins il existe. Il est troué par des corps étrangers. Romain Gary se fait l'insoumis de son propre soi. Lorsqu'il se cache dans sa cabane, en Pologne⁷⁵, dans *La Promesse de l'aube*, c'est pour augmenter son « sentiment d'inaccessibilité » (p. 54), c'est une façon de faire du moi une entité indécélable. À l'école, les élèves s'adressent à Romain à la troisième personne, preuve ultime d'un je inexistant : « Le camarade a encore remis son voyage en France, il paraît ? » (p. 141). Le détour périphrastique « le camarade » est une façon d'affirmer la suprématie de la non-personne au profit de l'indéfinition de l'être particulier, unique et singulier. La guerre au je est déclarée. Mais, ce n'est pas parce qu'une réticence apparaît face à lui qu'il faut nier son existence et ainsi trop hâtivement considérer que *La Promesse de l'aube* n'a rien d'autobiographique. Le simple projet de ressaisir sa vie suffit à parler d'autobiographie bien qu'elle ne soit pas à prendre strictement comme le gage d'une assurance de l'authenticité de ce qui est décrit. « Tout ce qui reste en moi de vivant leur appartient » (p. 325-326), écrit Romain Gary, au sujet de ses camarades de guerre, dans *La Promesse de l'aube*. Si le cœur du moi bat encore, c'est parce qu'il n'existe pas pour lui-même, c'est parce qu'il existe à travers autrui. Le but n'est pas de transmettre un je dans sa puissance unifiée mais d'écrire une « autobiographie sensationnelle⁷⁶ », comme le confie Gary dans une lettre à Claude Gallimard. Mireille Sacotte analyse l'adjectif en considérant que « “sensationnel” évoque le détournement du livre vers l'article de journal, avec ses nouvelles sensationnelles et frappantes⁷⁷ ». Le je est à la dérive au profit du spectaculaire, de l'impressionnant, de l'inouï du fait plus que de l'être. L'invraisemblance de la vie devient la plus intéressante puisque « Le réalisme pour l'auteur de la fiction, cela consiste à ne pas se faire prendre⁷⁸. ».

⁷¹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I., op. cit.*, p. 149

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 60

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ « Il y avait alors dans la cour de l'immeuble, un dépôt de bois et ma cachette favorite se trouvait au centre de cet entassement de buches ; je me sentais merveilleusement en sécurité [...]. J'y passais de longues heures, avec mes jouets favoris, entièrement heureux et inaccessible. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 53

⁷⁶ Mireille Sacotte, « Mireille Sacotte lit *La Promesse de l'aube* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary, op. cit.*, p. 28

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Romain Gary, Jean-François Hangouët, et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'affaire homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 4296 », 2006, p. 46

C'est ainsi que l'imaginaire se convertit en refuge. Dans *La Promesse de l'aube*, notamment, il y a bien un réel qui divague, détourné par la fiction. La vie de Romain Gary n'est pas retranscrite fidèlement puisque tout ce qui est externe à la relation filiale est écarté du projet d'écriture. L'imagination, condition première de l'émergence de la fiction, occupe une place de choix dans l'esprit de l'écrivain qui confie la « sensation nouvelle » (p. 383) procurée par le fait d'être « imaginé » (p. 383). Elle polit l'être et permet sa renaissance. Gary déclare « J'étais né » (p. 374) lorsqu'il évoque la joie de la publication de son premier roman *Éducation Européenne*. La littérature, parce qu'elle permet la pleine expression de l'invention, parce qu'elle est l'ouverture du champ des possibles, réalise une mutation de soi. Il le confirme en déclarant :

Attaqué par le réel sur tous les fronts, refoulé de toutes parts, me heurtant partout à mes limites, je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et à y vivre, à travers les personnages que j'inventais, une vie pleine de sens, de justice et de compassion. (p. 160)

Le réel est agressif. Il « attaque ». L'usage du participe passé (« attaqué ») laisse entendre l'atemporalité de la menace mortelle. L'usage du substantif « fronts », par une métaphore du champ de bataille, désigne le réel comme l'ennemi à combattre voire à abattre. Le verbe « réfugier » donne à la figure de l'« imaginaire » un pouvoir protecteur. Elle devient non seulement condition d'existence mais aussi condition d'épanouissement de Romain. L'*inventio* est sacrée, comme le met en avant le verbe « inventer » de l'occurrence citée, car elle est attachée, par l'enchaînement oral, au substantif « vie », et ce, malgré la virgule. L'imagination a un pouvoir rédempteur : elle redonne vigueur à celui qui en est privé. L'accélération rythmique dans l'énumération composée de « sens », « compassion », « justice », le prouve. Le cœur se remet à battre. La fiction devient l'abri qui protège de la brutalité de la réalité et du pessimisme. Le moi est perdu aux confins de l'imagination qui prend de plus en plus de place : « je m'y perdais parfois, et ne savais plus très bien ce qui était son rêve et ce qui était moi » (p. 185). Le discernement entre réel et fictif ne fonctionne plus, au profit de la mise en évidence d'une fusion entre les deux. Un double processus de dissolution est enclenché : celui du moi, mais aussi du réel, de sorte à se retrouver dans un entre-deux, une marge inqualifiable. Ainsi, alors que caractériser *La Promesse de l'aube* d'autobiographie est superficiel, la considérer comme une autofiction – terme créé par Serge Doubrovski en 1977 désignant une « fiction d'événements et de faits strictement réels⁷⁹ » – l'est tout autant. L'adverbe modalisateur « strictement » permet d'émettre des réserves sur la qualification assurée de cette œuvre qui,

⁷⁹ Dominique Viart, « Un genre impossible », Lydia Bretos *et alii* « L'écriture de soi », *TDC, Textes et documents pour la classe*, n° 884, 15 novembre 2004, p. 10

justement, se distancie du vrai. À la croisée de la fiction et du réel se trouverait cet imaginaire nébuleux qui demeure essentiel car sans « sa part d'imaginaire, comme le dit Romain Gary, l'homme [est] infirme et mutilé⁸⁰ ». Pour lui donner consistance, l'imagination est absolument à intégrer. Il faut brouiller les pistes, ne plus savoir d'où vient la création au profit d'une interpénétration de la réalité dans la fiction et de l'émergence d'une zone grise, ni blanche ni noire, précieuse pour Romain Gary. Le règne de la confusion s'avère le plus protecteur car « la vie n'est qu'une ombre ambulante⁸¹ » qui a besoin de se mêler à l'Autre pour se révéler.

1.3 Romain Gary et la féminité : un couple inséparable

La féminité doit surgir au sein de tout être. Elle doit naître dans tout homme selon Romain Gary. Dans l'espoir de changer, il faut qu'il se laisse cueillir par la main maternelle, car, « Pour faire face à la vie, il [...] [faut] le réconfort d'une féminité à la fois vulnérable et dévouée » (p. 304).

Cette attirance féminine irréprouvable fait qu'une relation charnelle allie le Elle au Lui. Romain Gary entretient un lien fusionnel avec l'Autre féminin. Pour figurer cette incarnation de leur union, d'abord corporelle, la figure de la prostituée est convoquée. Elle est présente dans la majorité de l'Œuvre de Gary. Dans *La Promesse de l'aube*, « les rues voisines de la Poznanska étaient, dès l'après-midi, envahies par les prostituées » (p. 135). Qualifiées plus loin de « braves filles » (p. 135), il évoque aussi les « milliers de prostituées » (p. 310) dans le « bousbir de Meknès » (p. 310). Romain Gary se charge de marquer l'importance de cette figure qui, loin d'être négative, est toujours présente comme partie intégrante de son paysage mental. Elle devient un topos garyen, un leitmotiv apaisant par sa présence constante, toujours là, dans un coin de rue, dans un coin de tête. La prostituée qui apparaît en « nuées » (p. 135) envahit le monde imaginaire de l'écrivain. Si elle peut être provocatrice, elle est aussi celle qui regarde Romain avec des yeux attendris, dans *La Promesse de l'aube*, et lui offre des « bonbons » (p. 135) se convertissant en une douceur sucrée, réconfortante, qui rappelle l'antidote qu'elle est face à la brutalité destructrice du monde. Elle est représentative du dévouement. Annick, la « femme préférée » (p. 278) de Belle-Gueule, « maquereau dans le civil » (p. 278) et compagnon de Romain dans la mobilisation, s'engage à accompagner celui-ci en Angleterre et à travailler pour lui à la mort de ce premier. La figure de la prostituée est celle qui a « quelque chose de

⁸⁰ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 270

⁸¹ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, op. cit., p. 11

plus que ce qu'on est, ce qu'on fait, et que rien ne peut corrompre ou salir » (p. 290). Une pureté s'en dégage. Elle déshabille l'homme de toute prétention, perce l'authenticité de l'être, représente la dignité humaine car elle l'accepte dans toute sa faiblesse. Elle incarne la femme dans tout ce qu'il y a de plus vénérable, contre toutes attentes, confirmant le goût de Romain Gary de jouer à rebours. La prostituée a le pouvoir de « changer l'homme⁸² » car elle le voit dans sa vulnérabilité. Madame Rosa, dans *La Vie devant soi*, fait partie de ces figures de prostituées évocatoires. Elle recueille Momo et lui offre la vie. Elle permet de se rendre compte que la prostituée a à voir avec la figure maternelle : d'une part, parce qu'elle console et accepte l'être avec toutes ses failles et d'autre part, parce qu'elle a un pouvoir d'enfantement. Elle redonne chair à l'être désincarné qui s'abandonne dans ses bras. Elle recueille, panse la plaie de l'incomplétude de l'être et rappelle que la vie mérite d'être vécue. Elle rassure et empêche le Lui de dériver.

En tant que figure salvatrice, le Elle maternel préserve l'intégrité, bien que morcelée, du Lui. La mère veille sur son enfant quoi qu'il advienne. Selon Romain Gary, « l'homme ça commence dans les rapports de l'enfant avec sa mère⁸³ ». La mère est héroïque : elle préserve de tous les dangers et a un pouvoir édifiant. La féminité est ce qui ne trahit pas⁸⁴. C'est par la féminisation qu'une transformation du monde est possible. Le Il doit s'exiler sur la terre du Elle. Madame Rosa, dans *La Vie devant soi*, participe à la démonstration de cette sublimation de la relation filiale. Certes, Momo fait tout pour l'aider, mais, lorsque son père vient le chercher, par méfiance, elle le protège et profère un mensonge édifiant, dans le seul but de le garder auprès d'elle et de ne pas le laisser dans les bras de l'insécurité. Elle anticipe la potentielle déchéance et se bat contre la turpitude, comme Nina, dans *La Promesse de l'aube* qui sauve son fils avant le décollage avec le capitaine De Gaches. Sa voix surgit du chaos⁸⁵ et empêche Romain de monter dans l'avion qui s'écrase⁸⁶. La force du couple, seule valeur qui permet une conservation durable de l'être humain, est alors confirmée par Romain Gary dont l'hymne est « La liberté c'est l'autre⁸⁷ ». Il ajoute que « les mères sont là [...] pour créer ce

⁸² Nancy Huston, « Gary, corps et corpus », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 271

⁸³ Romain Gary, *La nuit sera calme, op. cit.*, p. 90

⁸⁴ *Ibid.*, p. 296

⁸⁵ « Je demeurai pétrifié. Qu'au milieu du naufrage, [...] la voix de ma mère ait pu se frayer un chemin jusqu'à moi », Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 279

⁸⁶ « Je criai à De Gaches de faire le tour d'essai sans moi [...]. J'étais à quelques mètres du mirador lorsque Le Den se lança sur la piste de décollage. [...] Il parut un instant suspendu immobile dans l'air, [...] et alla s'écraser au sol en explosant. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 280

⁸⁷ Nancy Huston, « Gary, corps et corpus », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 274

besoin, cette part de féminité sans laquelle il n'y aurait jamais eu de civilisation⁸⁸ ». Elle lie les hommes entre eux et est l'égal du dieu créateur. Elle rétablit une part du manque envahissant l'être creux qui se sent toujours trop à l'étroit dans son seul et unique corps. À de nombreuses reprises, Romain, dans *La Promesse de l'aube*, avoue tout faire pour elle, pour Nina. C'est une façon de sauver le joyau précieux qu'est la féminité. Lorsque atteint d'un ténia qui le laissait pour mort, il fut sauvé par ce « cordon ombilical » (p. 367) auquel les médecins n'avaient pas prêté attention et que même « les dieux avaient oublié de couper » (p. 367), celle qui assure la guérison est la figure maternelle car « la volonté, la vitalité et le courage de [sa] mère continuaient à passer en [lui] et à [le] nourrir » (p. 368). La mère ravit des obscurités abyssales et infernales. Elle se greffe au fils pour rendre compte de la force surnaturelle de son amour qui ne connaît pas l'obstacle de la mort. Elle est une figure éminente qui enseigne à ne pas désespérer et à faire confiance à la vie. Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, écrit en ce sens :

Cela vient sans doute d'une sorte de bêtise ou de naïveté, élémentaire, primaire, mais irrésistible, que je dois tenir de ma mère, dont j'ai pleinement conscience, qui me met hors de moi, mais contre laquelle je ne puis rien, et qui me rend la tâche bien difficile lorsqu'il s'agit de désespérer.
(p. 247)

La syllepse⁸⁹ de sens sur l'expression « mettre hors de soi » permet de dévoiler la puissance de la figure féminine qui presse l'être, le fait dégorger et le purifie pour lui donner la faculté d'affronter la vie, plutôt que de la craindre. Elle est un intermédiaire entre le monde terrestre – représenté par les prostituées – et le monde céleste – représenté par la femme idéale – qui lui permet d'atteindre une supériorité absolue.

Elle devient alors l'idéal de Lui. « La femme dans l'œuvre de Gary n'est pas la femme objet⁹⁰ », elle est la « femme-humanité⁹¹ », la « femme-idéale⁹² », elle est « plus forte que tous les néants⁹³ », comme il l'exprime dans *Clair de femme*. Elle n'est pas uniquement celle qui le soutient mais elle est aussi sa raison de vivre. Sans elle, il reste couché sur le rivage⁹⁴, dans l'impossibilité de se relever. Elle est principe de vie. Tous les soins que Momo prodigue

⁸⁸ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 16

⁸⁹ « Syllepse : figure de sens, qui opère une superposition de significations en un même mot, où se concentrent, par exemple, le sens propre et le sens figuré. », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, op. cit., p. 241

⁹⁰ Jean-François Hangouët, *Romain Gary : à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Littératures 514 », 2007, p. 82

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ « Il va falloir bientôt quitter le rivage où je suis couché depuis si longtemps », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit. p. 391

à Madame Rosa, dans *La Vie devant soi*, prouvent l'importance de veiller sur la féminité. La femme idéale est non seulement la mère, mais aussi Ilona, une des figures féminines les plus frappantes de l'Œuvre et de la vie de Gary, apparaissant aussi dans *La Promesse de l'aube* : « c'était certainement la femme que j'ai le plus aimée dans ma vie⁹⁵ ». Elle est la représentation par excellence de la femme comme double de l'écrivain. En effet, elle lui aurait fait parvenir des lettres en lui faisant croire qu'elle était devenue religieuse dans un couvent, alors qu'en réalité « elle [était] schizo⁹⁶ ». Cela n'est pas sans rappeler la supercherie épistolaire saisissante de *La Promesse de l'aube*⁹⁷. Le coup de foudre de Romain pour Ilona s'avère en réalité un coup de foudre pour la féminité et pour la démultiplication. Dans *Le sens de ma vie*, Gary déclare :

si on me demande de dire quel a été le sens de ma vie, je répondrai toujours [...] que cela a été la parole du Christ dans ce qu'elle a de féminin, dans ce qu'elle constitue pour moi l'incarnation même de la féminité⁹⁸.

Le centre de gravité de l'univers garyen est donc féminin. Il est ce Elle à la poursuite duquel Romain Gary se met toujours en quête pour tenter de survivre au vide qui l'habite. Il en est obsédé : « La seule chose qui m'intéresse, c'est la femme, je ne dis pas les femmes, attention, je dis la femme, la féminité⁹⁹ ». Elle est le guide dans l'obscurité de la nuit. Il fait de cet Autre féminin, une religion. Mais Ilona s'efface, et, avec elle la possibilité de vivre un amour parfait, vain à atteindre. Partant du principe que « ce que femme veut Dieu le veut » (p. 38), Romain Gary fait de l'être féminin un culte. Or, le Elle n'est pas seulement physique, comme le prouve l'idéal personnifié en Ilona, il est aussi spirituel. À ce Elle idéal incarné répondent deux figures du Elle idéal désincarné : la France et la Littérature. Dans *La Promesse de l'aube*, la France se convertit en cet Autre adulé et accueillant. Elle rattrape cet idéal féminin physique voué à l'extinction. Sa supériorité inégalée y est constatée : « La France était "ce qu'on faisait de mieux" » (p. 232). Par la voix de Romain, narrateur du récit, d'une part, et par la voix de Nina, d'autre part, convoquée par la modalisation autonymique montrée à l'aide des guillemets, l'adoration pour la grandeur de la douce patrie généreuse est universalisée car elle est partagée entre la mère et le fils. Le jugement axiologique émis par l'adjectif superlatif « mieux » suffit à mettre en avant la France comme merveille. La Littérature rejoint cet éloge car elle se distingue par sa main tendue, son hospitalité. Elle est le « refuge de tous ceux qui ne savent pas

⁹⁵ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 55

⁹⁶ *Ibid.*, p. 56

⁹⁷ La supercherie épistolaire sera analysée plus tard dans le mémoire : voir I) 2.1 Révéler pour faire l'éloge du Elle de majesté, p. 32-33 du mémoire

⁹⁸ Romain Gary et Roger Grenier, *Le sens de ma vie : entretien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio n° 6011 », 2016, p. 100

⁹⁹ *Ibid.*, p. 98

où se fourrer » (p. 27). Elle loge celui qui est sans identité fixe, elle est le vide que Romain Gary peut peupler¹⁰⁰, ce « vide fraternel » (p. 280), seul capable de faire sourire. Elle est la beauté de la réunion entre Elle et Lui car elle s'approche de la pureté d'une relation désintéressée. Elle est cet Autre qui atténue la souffrance, accepte la faiblesse pour Lui, cet Autre qui représente toute la force de la fragilité.

Romain Gary s'impose par le détournement. Il est hybride, ne cesse de changer de formes car la fixité le répugne. Abandonner son identité, c'est se livrer à l'inconnu qui ne connaît pas de limites et ainsi atteindre une nouvelle connaissance. Ce qui est établi est remis en cause. La modification prévaut. L'incertitude est proposition de nouvelles aventures alors que la certitude est dégradation. L'irrationnel est prodigieux¹⁰¹. Si la vie est féroce rien n'empêche de vouloir la rendre plus douce par un jeu de combinaison préférant le trouble au transparent, comme confirmation du goût de Gary pour l'équivoque.

2. LA PROMESSE DE L'AUBE : L'ART DE L'AMBIGU

La Promesse de l'aube est une représentation de la manipulation scripturale, chère à Romain Gary. Il n'écrit pas sa vie mais la raconte en l'enjolivant, et ce en partant du réel, aboutissant à un inextricable entremêlement, avec pour objectif de toucher à l'intimité de l'être.

2.1 Révéler pour faire l'éloge du Elle de majesté

Révéler, c'est mettre au jour ce qui est caché. Romain Gary, en maniant l'implicite, entraîne à la découverte de la profondeur de la force maternelle. Elle a aussi une valeur démiurgique qui lui fait occuper un rôle essentiel.

Cette maîtrise de l'art de l'ambigu garyen commence par l'inversion du procédé de procréation : la mère est engendrée par le fils. Il lui donne vie à travers sa plume en même temps qu'il lui accorde un pouvoir d'éternité. Pour reprendre les termes d'Emmanuel Levinas, « la

¹⁰⁰ « le vide est devenu pour moi ce que je connais aujourd'hui de plus peuplé. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 280

¹⁰¹ « ce rôle magique que jouent l'irrationnel [...] », Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I.*, op. cit., p. 368

seule valeur absolue c'est la possibilité humaine de donner sur soi une priorité à l'autre¹⁰² ». Cette poétique de l'un-pour-l'autre vaut tant pour Nina que pour Romain. Les deux s'appliquant à se dévouer leurs vies réciproquement, une confusion a lieu entre eux, menant à un brouillage du qui crée qui. Nina est qualifiée de « fille-mère¹⁰³ » par Dominique Bona. Elle a ce double-rôle particulier justifiant le fait que Romain et Nina forment un couple avant tout. L'absence de descriptions détaillées de la mère, au sein de *La Promesse de l'aube*, laisse percevoir une femme décharnée avant l'heure qui n'acquiert de consistance qu'à travers son fils. Romain ressuscite Nina en la séduisant. Il convertit leur appartement en un parquet de danse, action rédemptrice démontrant qu'il est un vrai « homme du monde » (p. 68) : celui qui séduit et sauve de la dureté de la vie tout à la fois.

Lorsque le tapis fut enlevé, je me mis à siffler un tango et j'effectuai sur le parquet, avec une partenaire imaginaire, quelques-uns de ces pas de danse savants que Mlle Gladys m'avait appris. Je glissais sur le parquet, serrant étroitement la taille de ma partenaire invisible, en sifflotant "Tango Milongo, tango de mes rêves merveilleux" et ma mère, une cigarette à la main, penchait la tête d'un côté puis de l'autre, et battait la mesure, et lorsqu'elle dut quitter le fauteuil pour le céder aux déménageurs, elle le fit presque gaiement et sans me quitter des yeux, cependant que je continuais mes évolutions savantes sur le parquet poussiéreux, pour bien marquer que j'étais toujours là et que son plus grand bien avait, en somme, échappé à la saisie. (p. 126)

Alors que, juste avant, Romain n'avait jamais vu Nina aussi « désespérée » (p. 125), l'enfantement de la mère par le fils a lieu, marqué par le processus inversé de la transmission. Ce n'est plus la mère mais le fils qui élève et lui inculque, à son tour, la persévérance et le goût de vivre. Romain sifflote un « tango » qui va de pair avec l'adverbe « gaiement ». La danse se fait alors cette évasion qui sauve de l'état d'âme. Le regard (« sans me quitter des yeux », p. 126), allant de la mère au fils et non du fils à la mère, s'avère sacré car c'est à lui de veiller sur la fragilité de la vie. La danse fait accéder à cette légèreté perdue qui s'affranchit de la pesanteur de la réalité. Les verbes « glisser » ou « siffloter » mettent en évidence l'effervescence revigorante de l'être qu'elle inspire. Dans *La Nuit sera calme*, Romain Gary précise que la danse permet de se « débarrasser de ce poids écrasant¹⁰⁴ » mettant en tension le rêve et la réalité qui finissent par s'opposer car ils sont trop éloignés l'un de l'autre. La précision « j'étais toujours là » (p. 126), et notamment l'adverbe atemporel « toujours », insistent sur la

¹⁰² Tzvetan Todorov, « Tzvetan Todorov lit *La Nuit sera calme* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary*, op. cit., p. 49

¹⁰³ Dominique Bona, *Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 33

¹⁰⁴ Mireille Sacotte, *La promesse de l'aube de Romain Gary*, op.cit., p. 174

transformation de Romain en soutien de sa mère, en figure consolatrice, apaisante et rassurante. Il se laisse contaminer par la douceur maternelle et se substitue à Nina faisant d'elle l'enfant inquiet. Il procède par détournement et la transporte dans un autre monde comme le suggère le titre du tango : « de mes rêves merveilleux ». Ce monde rejette toute inquiétude au profit d'un avènement de l'insouciance rendant la réalité supportable. Le je se fait cette lueur d'espoir, « son plus grand bien » qui porte bonheur car il assure l'exil sur une autre terre : celle de l'illusion comme le prouvent les trois adjectifs qualificatifs postposés « merveilleux », « imaginaire », « invisible » dans « rêves merveilleux », « partenaire imaginaire », « partenaire invisible » qui apparaissent dans l'occurrence. Exacerber sa faculté d'imaginer devient la certitude de ne pas se laisser intimider par la puissance violente du réel qui tue, et ce, grâce à l'étincelle transcendante de l'amour.

« Ô l'amour d'une mère ! l'amour que nul n'oublie !¹⁰⁵ », écrit Victor Hugo dans *Les Feuilles d'automne*. Romain Gary s'assimile à ce cri et revendique l'immortalité de cet amour qui le rend divin. S'il n'est pas oublié, comme le dit le poète, cela signifie qu'aimer c'est transmettre. Autrement dit, ne jamais perdre mais toujours conserver. La transmission filiale semble la plus aboutie dans l'amour pour l'art. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina s'invente artiste pour donner plus de force à ses exclamations et encourage son fils à le devenir pour qu'il voie plus nettement les contours de l'imaginaire qui pansent plutôt que ceux de la réalité qui blessent. L'art est symbole de l'évasion. Il est une évidence qui se caractérise par une simplicité qui ravie. La figure de l'écrivain synthétise ces ambitions artistiques puisqu'il est « la plume à la main, plié en deux, accroché au trapèze volant, les jambes en l'air, la tête en bas » (p. 97). C'est justement parce que l'art appréhende le monde dans un rapport inverse, parce qu'il n'impose pas de contraintes ou s'en affranchit qu'il est la bouée de l'homme se mettant en péril s'il adhère trop à la réalité. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain est obsédé par la figure du jongleur. Jongler, fait de lui cet équilibriste qui ne se laisse pas bousculer par la vie. C'est en jonglant qu'il se voit « promis au plus brillant destin » (p. 131). Il s'acharne puisqu'il s'exerce « sept, huit heures par jour » (p. 131). Il considère cet exercice comme « [s]on premier moyen conscient d'expression artistique, [s]on premier pressentiment d'une perfection possible et [il] s'y jetai[t] à corps perdu » (p. 131). La dévotion à cet art qui le pousse à avoir la « folle ambition de parvenir [...] à la neuvième » (p. 130) balle, pour devenir « le plus grand jongleur de tous les temps » (p. 130), est une façon de mettre en évidence le poids de l'illusion qui pousse

¹⁰⁵ Victor Hugo, « Ce siècle avait deux ans », *Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 1981

à accomplir l'impossible. Cet inatteignable qu'il convoite est accessible dans le monde imaginaire où les restrictions n'existent pas. Il s'obstine car « [s]on besoin d'art » (p. 131) est avant tout celui de sa mère. Jongler serait le remède qui permettrait de guérir de la maladie de la réalité, apaisant la douleur de l'écart entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Être « plus fort que Rastelli » (p. 351) est la preuve ultime de l'« invincibilité humaine » (p. 351) selon Romain Gary. Cette passion pour l'illusion ou l'imagination artistique que Nina inculque à son fils est une façon de lui donner les armes pour se battre contre celle qui deviendra son pire ennemi : la réalité. « Chaque fois que la panique [le] prenait à la gorge, [il] saisissait les oranges et [se] mettai[t] à jongler » (p. 355) : jongler est le moyen de transformer la faiblesse humaine en force qui donne le courage de combattre. La quête de la neuvième balle est l'allégorie de cette poétique du toujours plus, prônée par Nina au point qu'elle en devient son credo. C'est l'incarnation du chef-d'œuvre, de cet inaccessible parfait. Jongler, c'est propulser les balles en l'air. Cette impulsion donnée est l'allégorie de Nina qui ne cesse de dire la nécessité de se projeter vers le règne des cieux, de se lancer à la conquête de ses aspirations. Romain s'entête pour prouver à sa mère qu'il a bien compris la leçon : il est vain de croire qu'il ne faut pas rêver car c'est ce qui rend la vie soutenable. Pour Gary qui reconnaît la vitalité de l'humour, le jongleur tient un rôle de taille pour sauver de la dérive du désespoir. Il est le manipulateur adroit qui sait divertir et dissiper l'être humain de la sujétion à sa rigidité morale. Il renverse les normes, les disloque, pour pouvoir atteindre des « sommets vertigineux » (p. 47), tel que le souhaite Nina. En le devenant, Romain révèle que la transmission filiale est assurée : leur relation est transcendée car l'implantation de l'un dans l'autre a fonctionné.

La beauté sacrée de leur union est ainsi révélée. Elle est obsessionnelle et cherche toujours à s'accomplir, s'élever en s'affranchissant de toutes les délimitations. Dans *La Promesse de l'aube*, la supercherie des lettres est évocatoire. Elle permet l'avènement d'une relation d'amour si puissante entre mère et fils qu'elle n'est tenue que par la fragilité des mots représentant le cordon ombilical encore à couper alors que Nina est déjà disparue. Cette duperie de la correspondance par lettres fait basculer le roman vers une autobiographie maternelle, écrase la loi universelle de la temporalité et va au-delà de la mort pour signifier la beauté éternelle de l'attachement filial. Les lettres sont un « espace transitionnel d'écriture¹⁰⁶ » où la séparation ne se fait pas franchement et permet à la mère et au fils de rester fusionnels. Elles

¹⁰⁶ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 37

sauvent de la « coupure mortelle¹⁰⁷ ». Après la victoire de la publication d'*Éducation Européenne* qu'il annonce à sa mère par télégraphe, Romain obtient sa réponse :

Je lisais et relisais ses billets, cherchant quelque allusion à ma première victoire. Mais elle paraissait l'ignorer. Je crus enfin comprendre le sens de ce reproche silencieux que ce refus évident de parler de mon livre signifiait. Ce qu'elle attendait de moi, tant que la France était occupée, c'était des faits de guerre, ce n'était pas de la littérature. (p. 375)

Le fait qu'il répète le verbe « lire » deux fois de suite et, la deuxième fois, avec le préfixe « re- », met en évidence un frénétisme incontrôlé de Romain, manifestant l'attachement instinctif et pulsionnel aux mots de sa mère. Ils ont une force kinésique qui rappelle les conséquences de la fusion filiale : il s'agit de vivre pour deux. Si le dialogue peine à s'établir, le vide connoté par l'adjectif « silencieux » ou le substantif « refus » est comblé par l'interprétation de Romain qui rétablit la communication en convoquant Nina grâce à la non-personne « elle », au sein de la tournure démonstrative « ce qu'elle attendait de moi ». Il la place en position de sujet tandis que lui-même occupe la position subalterne de complément d'objet indirect pour marquer sa dévotion envers sa mère qu'il veut faire renaître de son esprit. La violence de la séparation n'est que suggérée. Romain se masque le visage pour ne pas voir l'horreur de ce qui lui manque. L'obsession de la tournure présentative, utilisée trois fois dans la même phrase, dont deux sous la forme affirmative et une sous la forme négative – « ce qu'elle attendait de moi », « c'était », « ce n'était pas » – au sein de l'occurrence, fait entendre la certitude du fils rapportant une parole maternelle imaginée, parole rassurante et protectrice. Le roman s'éteint presque immédiatement à partir du moment où Romain réalise la supercherie de Nina qui, avec toute sa ruse, a même réussi à lui cacher sa mort. Il écrit immédiatement après la terrible découverte : « C'est fini » (p. 387), faisant écho à cette même formulation qui ouvrait le roman (p. 13). En même temps que de faire entendre la fin du cycle de la vie, cette formulation frappe en ne laissant pas d'issue à la disparition de la mère. Il parle alors de sa « chute » (p. 387), il confesse avoir « renoncé à [lui]-même » (p. 388) et est plongé dans un immobilisme menaçant. Dans « je suis couché depuis si longtemps » (p. 391), l'adverbe à valeur intensive « si », doublé de l'adverbe atemporel « longtemps », ne sert qu'à se noyer dans l'abîme d'un temps qui n'a plus d'effet. Lorsque sa mère disparaît, Romain n'a plus de repères. La figure maternelle est de ces lois cosmiques qui régissent la vie terrestre. Il ne manque pas de préciser qu'« elle savait bien qu'[il] ne pouvai[t] pas tenir debout sans [se] sentir soutenu par elle et [qu']elle avait pris ses précautions » (p. 386-387). Sa déchéance suit la révélation de

¹⁰⁷ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 37

la tromperie, pour aboutir sur un « J'ai vécu » (p. 391) qui, au passé composé, donne l'impression d'une destruction de Romain dans son unité, comme si sa vie ne lui avait pas appartenu ou qu'il était obligé de faire mourir ce Romain qui n'a plus de raison d'être si Nina n'est plus. La simplicité de cette ultime phrase suggère, sous son formalisme apparent, l'émotion d'une vie qui ne vaut plus la peine d'être vécue par l'un si l'autre disparaît. Cette interdépendance rappelle que le « récit rétrospectif de l'autobiographe passe nécessairement par une biographie maternelle dans la mesure où la construction de soi se fait dans la relation intime avec sa mère¹⁰⁸ ». Avant *La Promesse de l'aube*, en 1954, alors que l'écriture de soi est encore marginale, Albert Cohen publie *Le livre de ma mère* où l'amour filial comme amour total est retranscrit. Il lui rend hommage, par l'écriture, comme a pu le faire Gary. Parce qu'écrire le je c'est aussi s'en libérer, soigner ses blessures et délaisser ses angoisses comme le prouve le « J'ai vécu » (p. 391) final de *La Promesse de l'aube*, se lancer dans le récit d'une aventure intérieure devient essentiel pour se découvrir. Albert Cohen écrit sur sa mère morte, non sans nostalgie, pour faire l'éloge d'une femme irremplaçable qui s'est sacrifiée pour son fils. Il la qualifie de « sainte sentinelle¹⁰⁹ » ou encore de « guetteuse d'amour toujours à l'affût¹¹⁰ » et de « donneuse de forces¹¹¹ », l'invoque au sein de son œuvre pour essayer de dépasser la mort et rétablir le dialogue avec elle dans le vain espoir de la faire revivre. La récupération littéraire de la relation mère-fils permet de lui rendre sa beauté perdue. Au-delà même d'être le fondement de l'écriture de soi, elle tente de le percer. Si l'être veut se connaître, il doit d'abord reconnaître le lien filial.

2.2 Dire à demi-mot pour mystifier le lien entre mère et fils

« Nina a installé l'inextinguible au cœur de son fils¹¹². » par son amour incommensurable qui le force à sans cesse se réinventer. Elle fait de Romain un être insatiable qui doit excaver l'invisible et exprimer l'inexprimable pour vaincre l'impossible totalité qui le nargue.

¹⁰⁸ Charles Juliet, Agnès Verlet et Sylvie Jopeck, *Lambeaux*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques du XXe siècle », 2010, p. 175

¹⁰⁹ Albert Cohen, *Le livre de ma mère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 561 », 2018, p. 22

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 51

¹¹² Nancy Huston, « Gary, corps et corpus », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 270

La marge blanche est la plus inspirante car elle est l'envers où tout est possible. Mais, si elle est privilégiée, alors, le contrat de vraisemblance-cohérence censé fonder le pacte autobiographique, peut être remis en cause. L'ombre de la sincérité affichée est à prendre en compte. Parce que le discours de la mémoire serait un véritable labyrinthe, un vide est à combler. Le recours au faux devient naturel. Romain Gary aime leurrer et joue de ce qui est dit à demi pour créer un nouvel espace où la vérité est effacée par la blancheur diaphane qui l'éblouit. Dans *La Promesse de l'aube*, il biaise l'information lorsqu'il évoque l'absence de son père. Il prétend qu'il les a abandonnés lorsqu'il n'était qu'un nouveau-né. Ce n'est pas tout à fait vrai. Certes, il a été mobilisé au front, vite après sa naissance, mais il est tout de même revenu à la fin du combat et Romain a vécu jusqu'à ses douze ans, entouré de ses deux parents. Il préfère substituer Mosjoukine à un père dont il tait le nom et couvre sa naissance d'un voile obscur. C'est parce qu'il n'a pas eu de modèles paternels qu'il a pu être le « *happy end* » (p. 48) de sa mère, son chef-d'œuvre. Le conditionnel dans « un père aurait fait beaucoup mieux l'affaire » (p. 74) fait entendre, par la modalité appréciative, le ton de reproche de Romain qui réifie ce premier par l'usage de l'article indéfini « un ». Le manque contribue à le déshumaniser, le vide amène sa désincarnation. La voie est toute tracée pour permettre une sublimation de la relation entre mère et fils. La présence paternelle s'évanouit. Elle est un espace blanc qui appelle la création. Sa défaillance permet au réel de se superposer à l'imaginaire. Le personnage garyen accède à sa liberté à partir du moment où il ne recherche plus son père mais l'invente¹¹³. C'est parce que son identité est imaginée et non héritée que la fiction nourrit Gary. L'absence de son père l'empêche d'être figé dans ses origines et lui permet d'être ce « caméléon¹¹⁴ », cet insaisissable, comme le nomme Myriam Anissimov. Romain Gary ressemble à tout le monde parce qu'il ne ressemble à personne. La ressemblance à Ivan Mosjoukine est forcée. Pour y arriver, Romain prend une « pose avantageuse » (p. 375), fait « bien attention de lever les yeux au ciel » (p. 375), insistant sur une paternité inventée. Il ressemble aussi à M. Zaremba, le peintre admirateur de Nina, lorsqu'il se « voi[t] dans une glace » (p. 197). L'identification se fait par le filtre déformant du miroir. L'image reflétée de Romain est celle que l'on a voulu qu'il soit et non ce qu'il est vraiment. L'invisibilité paternelle permet aussi de préserver l'enfance que Baudelaire considère volontiers comme l'indice du génie – « le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté¹¹⁵ ». Romain en est un car il sera toujours et avant tout le

¹¹³ Paul Pavlowitch, « Nice ou l'exil », Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 216

¹¹⁴ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op. cit.*

¹¹⁵ Julien Roumette, *Étude sur Romain Gary, « La promesse de l'aube », op. cit.*, p. 88

« petit¹¹⁶ » de sa mère. L'enfance conservée en l'homme comme un joyau précieux permet de percevoir le monde autrement, de façon naïve¹¹⁷, de sorte que la réalité est transformée par l'imagination.

La réalité allume la flamme du merveilleux. Il est nécessaire de faire comme si les faits étaient vécus car le vécu est synonyme d'intensité. Or, un « hommage littéraire convaincant à sa mère nécessitait quelques entorses à la vérité¹¹⁸ », conclut Myriam Anissimov à propos du but poursuivi par Romain Gary dans *La Promesse de l'aube*. La réalité ne se sacrifie pas au merveilleux mais elle est métamorphosée par lui. La douleur réelle est ainsi transcendée par le détour humoristique. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Nina demande à Romain d'assassiner Hitler, c'est dans une « explosion de larmes » (p. 234) qu'elle le fait. Pour éviter de laisser trop d'importance à la souffrance, Romain se charge de désamorcer le processus empathique en adoptant un ton désinvolte. Il rapporte l'exigence de sa mère en ces termes : « C'était très simple : je devais me rendre à Berlin et sauver la France, et incidemment le monde, en assassinant Hitler » (p. 234). La tournure présentative « c'était » donne un aspect solennel et officiel à la demande maternelle mais, l'adverbe à valeur intensive « très », fait entendre une ironie grinçante qui discrédite l'adjectif postposé « simple ». L'adjectif « simple » s'oppose à l'adynaton¹¹⁹ « sauver la France [...], le monde ». Un décalage est créé au profit d'une combustion de la réalité par Nina qui fait de Romain un héros aux capacités merveilleuses, dans son sens étymologique, signifiant « qui dépasse les limites ordinaires¹²⁰ ». Il appréhende le défi avec un désintéret qui annonce l'échec des plans de Nina. Ce qui le dérange dans la mission impossible confiée, c'est le fait de voyager « en troisième classe » (p. 234), d'aller tuer Hitler « en pleine canicule » (p. 235) mais aussi les « heures d'ennuis [...] avant qu[e ce dernier] voulut bien se présenter » (p. 235). En attachant plus d'importance à la futilité de détails qu'à la mise en péril de sa vie, il rend le réel insignifiant et déjoue les blessures qu'il pourrait lui causer. Dans *Pour Sganarelle*, Gary précise que « la culture exige de nous la fin du culte de la douleur¹²¹ ». Elle n'est pas reniée mais elle est évitée. En concluant « c'est ainsi que je n'ai pas

¹¹⁶ « Mon cher petit. Je te supplie de ne pas penser à moi, de ne rien craindre pour moi, d'être un homme courageux. [...] Mon petit, marie-toi vite, car tu auras toujours besoin d'une femme à tes cotés. [...] Mon cher petit, il faut être courageux. Ta mère. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 370-371

¹¹⁷ Naïf dans son sens étymologique c'est-à-dire celui qui vient de naître, celui qui a un état d'esprit totalement vierge, prêt à accueillir de nouvelles et diverses formes. Définition de « NAÏF », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 14 février 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/na%C3%AF>>

¹¹⁸ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 193

¹¹⁹ L'adynaton est une hyperbole invraisemblable.

¹²⁰ « MERVEILLEUX, adj. et subst. : Qui cause un vif étonnement par son caractère étrange et extraordinaire », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 12 novembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/merveilleux>>

¹²¹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I.*, op. cit. p. 290

tué Hitler » (p. 236), après avoir exposé la supplication de sa mère à renoncer, le « visage ruisselant de larmes » (p. 135), le *pathos* est transformé par la pointe humoristique qui clôt l'épisode du projet d'assassinat. Elle est merveilleuse¹²² car elle marque l'importance primordiale accordée à sauver la vie avant de faire l'éloge du désespoir. En s'accordant le droit de vivre celle qu'il n'a pas vraiment vécue, Romain Gary joue avec l'inédit. Il accommode le réel à sa guise sans avoir peur de le distordre pour faire éclater l'extraordinaire et être toujours dans un au-delà. En cela, Myriam Anissimov considère qu'il est peu probable que Nina se soit rendue à la gare armée de son drapeau tricolore pour dire adieu à son fils, contrairement à ce qu'en affirme Romain dans *La Promesse de l'aube* : « mais seule ma mère était armée d'un drapeau tricolore qu'elle ne cessait d'agiter » (p. 239). En réalité, Gary aurait plutôt demandé à sa mère de se garder de faire ce type d'apparitions exubérantes. La tristesse des adieux est noyée dans une scène carnavalesque où Romain combat l'« hymne à la souffrance¹²³ » dans une scène de bagarre : pour « échapper au moment des adieux » (p. 240), il se « replonge dans la mêlée providentielle » (p. 240). L'apitoiement est vaincu par une scène brutalement humoristique pour mieux s'en distancier car « La souffrance de l'homme c'est de la merde¹²⁴ ». La situation est dédramatisée pour conserver intacte, sans tout à fait la dire, la fusion entre mère et fils.

Romain Gary, se met alors à faire bavarder le silence. Si ce qui est dit est ce qui est faux, c'est que la vérité est dans ce qui n'est pas directement prononcé par les mots. Le bestiaire convoqué dans *La Promesse de l'aube* sert à dévoiler que le danger vient des hommes. Romain protège alors la relation avec sa mère en l'assimilant aux animaux. Nina regarde son fils manger « avec cet air apaisé des chiennes qui allaitent leurs petits » (p. 20). La comparaison à la « chienne » fait surgir le primitif, l'être à l'état de nature, car c'est là qu'il est le plus authentique. La force du lien qui unit la mère au fils tient alors à ce qu'il n'est pas déformé par une superficialité mais bien exprimé dans tout ce qu'il a de plus intuitif. Nina parle en silence ou plutôt Romain la fait parler à travers le silence. Une douceur bienveillante survient spontanément grâce à l'enchaînement de l'adjectif « apaisé » et du verbe « allaiter ». Mettre en avant l'instinct signale la vitalité de la relation filiale. Les réactions animales, celles qui sont dites sans être prononcées, sont les plus fiables car ce sont les plus franches. Le fait qu'il métamorphose Nina en « chienne » n'est pas anodin. Cet animal se voit communément attribuer

¹²² « MERVEILLEUX, adj. et subst. : Qui suscite l'étonnement et l'admiration en raison de sa beauté, de sa grandeur, de sa perfection, de ses qualités exceptionnelles », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 12 novembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/merveilleux>>

¹²³ Julien Roumelle, *Étude sur Romain Gary*, « *La promesse de l'aube* », *op. cit.*, p. 103

¹²⁴ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I.*, *op. cit.*, p. 290

la qualité de fidélité. C'est une façon tacite de se promettre, à l'aube, le fait que mère et fils ne se quitteront jamais. Romain lui-même se transforme en chien : « on revient toujours gueuler sur la tombe de sa mère comme un chien abandonné » (p. 38) ou encore « comme un chien trop bien dressé qui ne peut plus s'arrêter de faire son numéro, je m'avançai vers la dame » (p. 76). Il est animal et c'est une fois qu'il l'est qu'il peut se révéler au monde dans une authenticité brutale. Le comparatif « comme » éveille une autre tendresse : celle qui ne se cache pas derrière une hypocrisie propre aux rapports humains. Le verbe « gueuler » (« on revient toujours gueuler sur la tombe de sa mère », ci-dessus) fait entendre le cri d'une parole averbale qui fait pleinement entrer dans le règne animal : celui où les calculs humains sont évincés pour laisser place à la sincérité. Dans les scènes de chaos guerrières, alors que « tous les autres furent pulvérisés, on a vu les chiens courir pendant des heures avec des morceaux de viande dans la gueule » (p. 364). L'animal est défini par l'article « les » dans « les chiens » alors que l'être humain est dissolu dans une généralisation (« tous les autres ») que l'on entend aussi dans la non-personne « on ». La scène d'horreur macabre est convertie en scène de renaissance de la vie symbolisée par la quête effrénée de nourriture. Le complément circonstanciel de temps « pendant des heures » inspire une effervescence animale alors que la vie humaine semble avoir été engloutie. Il y a un acharnement à la sauver, prise en charge par les animaux qui auraient cette capacité à surpasser les limites de l'être humain en s'élançant au-delà de ce qui réprime, au-delà de la mort. Le participe passé « pulvérisés », au sein de l'occurrence citée, dévoilant une humanité noyée dans sa propre déliquescence, s'oppose aux chiens infatigables qui continuent à « courir ». La rapidité du mouvement connote le triomphe de l'instinct, du sauvage, au détriment de la conscience humaine, pour dévoiler à demi-mot, la vie dans tout ce qu'elle a de plus sauvagement liée à l'espoir.

2.3 Parler pour subjuguier

« Rêvons ensemble, Roman... [...] Racontons-nous des histoires¹²⁵. » Tel est le projet de Nina qui veut s'arracher à la réalité. Dans cette aventure faite de ruptures, seuls les mots ont la puissance de soumettre l'être à ses exigences de mouvance et de le ravir de ses affres. Les mots cajolent tout autant qu'ils brusquent et s'affranchissent de la contradiction pour devenir enchanteurs.

¹²⁵ Nancy Huston, « Gary, corps et corpus », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, *op. cit.*, p. 269

Ils permettent ainsi de faire de Nina une mère exceptionnelle. Elle est qualifiée comme telle par François Bondy dans *La nuit sera calme*¹²⁶. Romain Gary répond à cette constatation considérant qu'« il y a des quantités extraordinaires de mères “extraordinaires” qui se perdent parce que leurs fils n'ont pas pu écrire *La Promesse de l'aube*, c'est tout¹²⁷. » *La Promesse de l'aube* est ce chef-d'œuvre universel, ce monument au mort de toutes les mères. Il s'agit d'y dévoiler la dévotion maternelle dans tout ce qu'elle a de plus beau. Cette Nina qui se charge de la représenter est le masque que l'on pourrait placer sur le visage de toutes les mères car « la nuit des temps est pleine de mères admirables¹²⁸ », selon Gary. Il altère son identité en la présentant sous le nom de Nina Kacew, dans *La Promesse de l'aube*, alors qu'en réalité elle se nomme Mina Owczynska. C'est une façon d'insister sur le voile dont il la couvre pour faire d'elle cette mère de tous les hommes, et non seulement la sienne. L'universalisation de sa figure lui donne une puissance ontologique. Dans *Le Sens de ma vie*, Romain Gary dit avoir « l'impression d'avoir été vécu par [sa] vie, d'avoir été objet d'une vie plutôt que de l'avoir choisie¹²⁹ ». Il ajoute qu'il a été « manipulé par la vie elle-même¹³⁰ ». La vision qu'il a de celle-ci pourrait définir la relation qui l'unit à sa mère. La supercherie de la correspondance par lettres dans *La Promesse de l'aube*, en est la preuve :

Au cours des derniers jours qui avaient précédé sa mort, elle avait écrit près de deux cent cinquante lettres, qu'elle avait fait parvenir à son amie en Suisse. Je ne devais pas savoir – les lettres devaient m'être expédiées régulièrement – c'était cela, sans doute, qu'elle combinait avec amour (p. 387)

Suzanne et Sylvia Agid, qui ont accompagné Mina jusqu'à son dernier souffle, attestent que cette histoire n'est pas tout à fait vraie. Elle a certes noirci des carnets entiers à l'attention de son fils qu'elle a laissés sur son chevet, mais, en réalité, « c'est Romain qui avait rédigé d'avance des centaines de lettres non datées, pour le cas où il se ferait tuer¹³¹ ». Romain Gary se plaît à inverser les rôles pour dévoiler la puissance du pouvoir maternel. « Aimer c'est avoir assez de talent pour imaginer l'autre¹³² », se plaît-il à proférer. Peu importe si ce qui est dit est la vérité, le tout est que Nina soit cette femme exceptionnelle qui ne doit jamais disparaître tout comme la vie doit toujours trouver le moyen d'être sauvegardée. François Bondy confie que

¹²⁶ Ou plutôt par Romain Gary lui-même puisque *La Nuit sera calme* est le fruit d'une ruse garyenne : elle est écrite sous la forme d'entretiens fictifs avec François Bondy.

¹²⁷ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 13

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Romain Gary et Roger Grenier, *Le sens de ma vie : entretien*, op. cit., p. 94

¹³⁰ *Ibid.*, p. 94

¹³¹ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 208

¹³² *Ibid.*, p. 46

Mina était très certainement « mythomane¹³³ ». Elle a légué à son fils cette tendance à l'affabulation. Utilisée avec ingéniosité, Nina charme et gomme la frontière entre la réalité et l'imaginaire. Son caractère exceptionnel subjugue¹³⁴. Le lecteur préfère croire en la beauté du geste final de Nina qui constitue la consécration de la dévotion maternelle. Toute la force du roman revient à la mère, ce titan de l'imagination face au « titan de la littérature française » (p. 24) qu'elle veut voir incarné par son fils. Les mots relaient l'éternité car ils sont les seuls capables de la faire advenir. Nina en a pris conscience, c'est pourquoi elle s'empare du pouvoir du discours verbal conservé par les lettres pour résister à la mort.

Tout comme Nina, Romain sait que parler sauve. Il est un « causeur éblouissant¹³⁵ ». Avant d'être lu, il a fait l'expérience du dit puisqu'il était homme de radio faisant de ses œuvres de véritables lieux de mise à l'épreuve physique où la force de la mise en voix est expérimentée. Dans *La Nuit sera calme*, Romain Gary donne toute son importance à cette dernière. Il confie « j'écris ou je dicte sept heures par jour¹³⁶ ». La conjonction de coordination « ou » marque non seulement l'alternance entre les deux activités, écrire et parler, mais surtout engendre une confusion entre ces deux actes. Il a le souci de faire entendre une voix à la résonance profonde, qui parle à l'homme pour l'aider à faire de sa fragilité, une force. Dans *La Promesse de l'aube*, il multiplie les injures pour s'affranchir de l'intolérable et faire entrer avec confiance dans le règne de l'émotion. Le terme « merde » apparaît à de nombreuses reprises pour laisser s'exprimer le livre à l'oreille du lecteur, dans toute sa spontanéité. Nina, d'abord, « pren[ant] tout le marché de la Buffa à témoin, [...] déclarait : — Mon fils est officier de réserve et il vous dit merde ! » (p. 178). Un décalage se crée entre la solennité du contexte énonciatif et le contenu de l'énoncé. Dans la réplique de Nina au discours direct, une mise en parallèle est opérée entre « officier de réserve » et « merde », de sorte à faire surgir, par l'écart comique, une franchise à la hauteur de l'authenticité de la protection maternelle qui ne s'encombre d'aucun artifice et s'exprime sans chercher à émailler. Nina élève sa parole et celle de Romain tout à la fois au rang de vérité générale au vu de la masse humaine dissimulée derrière l'indéfini « tout » (« pren[ant] tout le marché de la Buffa à témoin »). Le terme « merde » est une grossièreté qui n'est pas à prendre dans son sens négatif. Bien au contraire, elle va de pair avec la naïveté qui,

¹³³ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op. cit.*, p. 122

¹³⁴ « SUBJUGUER, verbe trans. : Soumettre par la force », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 2 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/subjuguer>>

¹³⁵ Bernard Fauconnier, « Les voix de Romain Gary *L'Affaire homme* et *La nuit sera calme* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary, op. cit.*, p. 56

¹³⁶ Romain Gary, *La nuit sera calme, op. cit.*, p. 275

dans son sens étymologique, est à comprendre comme le caractère de ce qui est pur, simple, sans artifice. C'est une façon de provoquer l'être humain dans ce qu'il a de conventionnel pour le faire entrer dans l'univers de l'instinct, celui qui est fiable et révèle l'être au monde. Le « grand critique américain Grinberg » aussi parle en ces termes : « “Eh bien, mon vieux, pour une merde, c'est une vraie merde. *For a piece of shit, it's a real piece of shit !*” » (p. 182). Là encore, c'est sur la dissonance que joue Romain. Ce mouvement centripète vers le terme « merde » qui tourne à l'obsession dans la bouche du critique artistique est une façon de rappeler toute l'importance de toucher à la « substantifique moelle¹³⁷ » de l'être pulsionnel. Le recours à la traduction anglaise – « *shit* » – fait de ce « merde » un credo, une sorte de devise. Romain lui-même se laisse contaminer. Lorsqu'il allait livrer un repas chez un vieil homme, il pensa « merde » (p. 223) quand ce dernier lui annonça qu'un jour, il serait un « homme mûr » (p. 223). La réaction est moins triviale qu'elle ne tente d'inverser les codes de la bienséance. La personne « mûre » est celle qui fait preuve de réflexion et de jugement. Elle a été modelée par la culture et c'est ce que rejette Romain en proférant cette grossièreté, contre-attaque verbale manifestant un dégoût pour ce qui est préfiguré. Il est celui qui veut « provoquer son entourage contaminé par le puritanisme¹³⁸ ». Le vieillard lui prédit au futur de l'indicatif qu' « un jour, [il sera] un homme mûr » et c'est cela que Romain veut contrecarrer. Il refuse de s'inclure dans l'hyperonyme « homme » qui fait entendre une masse indéterminée. Il veut être celui qui crie « merde » car il préfère inventer et être différent plutôt que se soumettre et se conformer. Il séduit par la brutalité du terme car le génie est compagnon de la laideur.

Romain Gary envoûte par les mots. C'est grâce à eux qu'il parvient à sublimer ce qui est censé être vrai et à mettre en place un jeu de dupe. Dans *La Promesse de l'aube*, il use du subterfuge du conte au profit d'une déclaration en la croyance du merveilleux, au sens de ce qui est étonnant par son « caractère extraordinaire¹³⁹ ». Myriam Anissimov le confirme en caractérisant Gary de « merveilleux conteur [qui] ne se soucie pas non plus de la vraisemblance et créé l'illusion de la réalité¹⁴⁰ ». Dans *La Nuit sera calme*, l'écrivain répond à la critique que Jacqueline Piatier avait effectuée des *Enchanteurs*, par cette phrase saisissante : « plus une œuvre est imaginative, plus elle est convaincante¹⁴¹ ». Pour toucher au vif, il est essentiel de se

¹³⁷ François Rabelais, Prologue de *Gargantua*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 51

¹³⁸ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 318

¹³⁹ « MERVEILLEUX, adj. et subst. : Qui cause un vif étonnement par son caractère étrange et extraordinaire. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 8 janvier 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/merveilleux>>

¹⁴⁰ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 682

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 683

réfugier dans cet imaginaire qui enjôle où il n'est plus permis de discerner le vrai du faux. Le conte est une échappatoire à la réalité d'abord pour Nina puis pour Romain. Dans *La Promesse de l'aube*, les trois dieux présentés par la mère contribuent à placer le roman sous l'égide du merveilleux séducteur, aveuglant l'être pour le refréner dans sa quête éprouvante du rationnel. Le conte des trois dieux est le moyen pour Nina d'enseigner à son fils la dureté d'une vie qu'il devra affronter en faisant preuve de courage. Elle lui apprend ce qu'est le Mal à travers Totoche, le « dieu de la bêtise » (p. 17), Filoche, dieu du « mépris, de la petitesse, de la haine » (p. 18) et enfin Merzavka, le dieu des « vérités absolues » (p. 18), le plus rusé et le plus surnois. En incarnant le Mal en le soumettant à l'épreuve de la nomination, c'est une façon de mettre en garde contre le danger de pactiser avec le diable méphistophélique. Ces trois êtres sont hybrides de sorte à insister sur le potentiel anamorphique de l'imaginaire. Totoche a un « derrière rouge de singe » (p. 17) et une « tête d'intellectuel primaire » (p. 17), Merzavka est un « cosaque debout sur des monceaux de cadavres, la cravache à la main avec son bonnet de fourrure sur l'œil et son rictus hilare » (p. 18) et enfin Filoche a un « poil galeux » (p. 18), une « tête d'hyène » (p. 18) et des « petites pattes tordues » (p. 18). Ils sont destinés à inspirer l'horreur et sont liés à la décomposition, au règne des morts, notamment en ce qui concerne les deux derniers. Ils ont à voir avec le fantastique, les bandes dessinées et le célèbre Filochard des *Pieds Nickelés* (p. 207) qui se trouve dans la bibliothèque de la charcutière au détriment de *La Recherche* de Proust. Tous les trois vont hanter Romain tout au long de *La Promesse de l'aube*. Lorsque la solitude le blesse dans le chaos de la guerre, ils émergent :

Les dieux-singes de mon enfance, auxquels ma mère avait eu tant de mal à m'arracher, et qu'elle était si sûre d'avoir laissés loin derrière nous, en Pologne et en Russie, s'étaient brusquement dressés au-dessus de moi sur cette terre française que je leur croyais interdite, et c'était leur rire stupide que j'entendais monter à présent au pays de la raison. (p. 245)

Leur présence est due à la « raison » ce qui laisse transparaître le danger que cette dernière représente. La raison va de pair avec la réalité meurtrière, à fuir si l'on veut rester en vie, tout autant que cette trinité démoniaque tortionnaire dévore l'illusion.

Il faut faire preuve de ruse pour pouvoir esquiver le danger. Il vaut mieux faire confiance à ce que l'on croit voir plutôt qu'à ce que l'on voit. C'est pourquoi Romain Gary détourne sans arrêt, use de la contradiction, pour pénétrer l'indéfinissable intimité de l'être. Il utilise les mots comme armes pour faire jaillir un autre monde qui n'est jamais totalement réalisé. L'épreuve de la mise en voix l'atteste.

3. LA MISE SOUS ÉCOUTE DES VOIX : LA MÈRE ET LE FILS DANS LES DISCOURS REPRÉSENTÉS

La voix peut être « triste, gouailleuse, profonde, chaude, un peu sourde, éraillée¹⁴² », elle s'allie à la multiplicité qui est la seule à être fiable. La voix maîtrise l'art de la variation. Elle trahit et masque l'être, le protège et le blesse, l'identifie et le brouille.

3.1 Je parle donc je suis : l'éloquence des discours représentés

Selon Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, on perçoit que le sujet se sert de la parole pour se "représenter" lui-même tel qu'il veut se voir, tel qu'il appelle "l'autre" à le constater. [...] La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée [...], le discours est à la fois porteur d'un message et instrument d'action¹⁴³.

La relation entre Nina et Romain se dit dans leurs voix, là où se resserre le nœud de l'union filiale.

Toute énonciation lie un locuteur à un allocataire¹⁴⁴. Elle impose donc la mise en place d'une situation de co-munication au sens où elle s'appuie sur le principe de duo, à l'égal de *La Promesse de l'aube* qui se construit sur Nina et Romain. Selon *La Grammaire méthodique du Français*, le discours représenté est soumis à l'épreuve du dédoublement. Un premier locuteur se distingue en introduisant dans son discours un autre discours qui, soit a été tenu par lui-même dans une situation d'énonciation différente, soit a été tenu par un autre énonciateur. Il est en tout cas placé sous l'égide de l'interaction. L'énonciateur est toujours lié à autrui et le discours représenté jaillit de cette interrelation nourricière. Catherine Kerbrat-Orecchioni définit trois principes fondateurs de la communication verbale : la « réflexivité¹⁴⁵ » selon laquelle « l'émetteur du message est en même temps son premier récepteur¹⁴⁶ », la

¹⁴² Bernard Fauconnier, « Les voix de Romain Gary *L'Affaire homme* et *La nuit sera calme* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary, op. cit.*, p. 56

¹⁴³ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris Bruxelles, Champs linguistiques Duculot, 1999, p. 50

¹⁴⁴ « Les marques formelles de l'énonciation », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier, sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Les grands repères culturels », 2001, p. 164

¹⁴⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Linguistique », 4^{ème} édition, 2014, p. 24

¹⁴⁶ *Ibid.*

« symétrie¹⁴⁷ » qui envisage « tout récepteur [comme] un émetteur en puissance car tout message verbal implique une réponse¹⁴⁸ » et la « transitivité¹⁴⁹ » qui veut que si « l'émetteur transmet une information au récepteur alors le récepteur peut transmettre cette information à quelqu'un d'autre sans prouver [s]a validité¹⁵⁰ ». Elle continue en mettant en avant la complexité de ce qu'elle nomme la « communication duelle¹⁵¹ ». Cette dernière s'impose, d'une part, par la « phase d'émission¹⁵² » où l'on aura différentes couches d'énonciation qui s'enchevêtrent, la communication étant une « chaîne d'émetteurs¹⁵³ » selon Jakobson, et d'autre part, par le destinataire, qui doit être « explicitement considéré par l'émetteur comme [son] partenaire dans la relation d'interlocution¹⁵⁴ ». L'échange verbal scelle le lien entre l'émetteur et le récepteur : « chacun adapte son propre code à celui présumé chez l'autre¹⁵⁵ » car « tout acte de parole est un effort pour “se mettre à la place de l'autre”¹⁵⁶ ». Dans *La Promesse de l'aube*, cette indissociabilité entre l'émetteur et le récepteur est clairement exprimée en tant que celle qui va de pair avec l'élévation de l'un par l'autre.

— La France est ce qu'il y a de plus beau au monde, disait-elle avec son vieux sourire naïf. C'est pour cela que je veux que tu sois un Français.

— Eh bien, ça y est, maintenant, non ?

Elle se taisait puis elle souriait un peu.

— Il faudra que tu te battes beaucoup, dit-elle.

— J'ai été blessé à la jambe, lui rappelai-je. Tiens, tu peux toucher. (p. 347-348)

Ce dialogue inventé par Romain lorsqu'il est mobilisé, croyant voir sa mère, accoudée près de lui, marque l'influence de l'émetteur sur le récepteur, et ce, dès la première réplique par le verbe volitif « vouloir », au présent de l'indicatif, qui force à l'immédiateté de l'exécution de l'ordre proféré. La liaison à autrui qui fonde l'univers du discours représenté est exacerbée par l'enchaînement entre la première personne du singulier « je » et la deuxième personne du singulier « tu » dans « je veux que tu sois ». La première étant sujet et la seconde, complément d'objet direct, il y a une implication instantanée du destinataire qui transparait à travers les propos de Nina en même temps qu'elle affirme sa position ascendante d'émettrice. La concaténation des répliques modélise le tête-à-tête qui unit et oppose les deux instances

¹⁴⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 24

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 25

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 26

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 30

¹⁵⁶ *Ibid.*

discursives. Elle dévoile une tension affective à la faveur de la démonstration de la nature complexe de la relation entre Romain et Nina, à la fois constructrice et dévastatrice. La spontanéité de Romain qui répond par onomatopée (« eh bien »), s'oppose à la solennité d'une parole illusoire de Nina qui use du superlatif « de plus beau » ou encore de l'adverbe à valeur intensive « beaucoup ». Mère et fils se complètent dans cet échange verbal. Romain relance la conversation pour jouer avec la dualité par le biais de l'interrogation régulatrice « Eh bien, ça y est maintenant non ? ». Il négocie d'abord avec le principe de symétrie, donnant la parole à sa mère et, ensuite, avec le principe de réflexivité car le « tu » et le « je » se confondent par leur proximité. L'un et l'autre vivent par procuration, faisant écho à la considération de Laurence Rosier selon laquelle les faits discursifs se centrent « sur le locuteur, producteur du discours dans son rapport à son énoncé et à son double adversatif, l'allocutaire¹⁵⁷ ». L'indéfectibilité du lien filial est confirmée par le discours qui exerce la poétique du rapport.

S'il y a une correspondance entre un discours citant et un discours cité, le discours représenté naît. Il peut se définir en ces termes : d'un point de vue sémantique, il implique un « rapport entre soi et l'autre¹⁵⁸ » qui « transparaît à travers la personne grammaticale [...] symbole du dire l'autre vers le dire soi¹⁵⁹ ». Représenter un discours revient à mettre en place un « rapport dialectique à l'autre¹⁶⁰ ». Or, en pratique, il n'est pas si aisé d'en donner une définition stricte car ses frontières ne sont pas clairement délimitées. Des paramètres imprévisibles viennent bousculer son cadre puisqu'il doit se soumettre à une situation d'énonciation qui n'est pas « donnée¹⁶¹ » telle quelle mais qui dépend du contexte, de l'émetteur, du récepteur¹⁶². Jacqueline Authier-Revuz révèle qu'il n'est pas la restitution fidèle de l'autre acte d'énonciation qu'il a pour objet car la subjectivité du locuteur-rapporteur, marquée ne serait-ce que par le choix des mots auxquels il a recours pour s'exprimer¹⁶³, rend impossible toute atteinte d'authenticité. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine affirme que

¹⁵⁷ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 48

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 299

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 300

¹⁶¹ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'information grammaticale*, n°56, p. 10-15, janvier 1993, [en ligne]. Consulté le 22 septembre 2018. URL : <www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1993_num_56_1_31633> DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.1993.3163>

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

le rôle du contexte qui enchâsse le discours représenté a une signification primordiale pour la création d'une image du langage. Le contexte enchâssant tel le ciseau du sculpteur, dégrossit les contours du discours d'autrui et taille une image du langage¹⁶⁴.

Laurence Rosier ajoute que la question de la représentation de la réalité dans la fiction est posée, dans un texte littéraire, en même temps que celle de l'intervention possible de l'auteur dans la représentation des paroles¹⁶⁵, intrusion fondamentale dans le cas de Romain Gary. Il peut parfois être possible de délimiter le champ du discours représenté seulement grâce aux indices déictiques ou temporels¹⁶⁶ mais il est vain de vouloir se restreindre au triptyque discours direct, discours indirect, discours indirect libre car ce premier s'avère polymorphe. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary exploite cette difficulté de délimitation du champ du discours représenté notamment dans « [...] elle me prit par la main après m'avoir annoncé qu'« Ils ne savent pas à qui ils ont affaire », elle me traînait hors de l'appartement dans l'escalier » (p. 52). La concordance des temps n'est pas respectée. Un télescopage entre le discours indirect et le discours direct a lieu. Cette occurrence est une forme hybride car il n'y a pas l'adaptation linguistique qu'impliquerait l'usage d'une forme au discours indirect. On retrouve le verbe de parole introducteur « annoncer » qui anticipe la restitution des paroles de Nina par Romain mais le narrateur profite du « flou théorique¹⁶⁷ » pour donner à entendre le caractère exceptionnel de la mère qui dirige la vie de son fils en s'y immisçant, en tant que sujet (« elle me prit par la main », « elle me traînait »), sans demander la permission, le prenant « par la main » et le « traîn[ant] [...] dans l'escalier ».

Le discours se distingue donc par sa force active. Il a une double fonction : il doit prendre en considération le dire et le dit. Benveniste a donné une définition du discours par opposition à l'histoire. L'histoire est « le récit des événements passés¹⁶⁸ », le locuteur n'intervient pas vraiment car ils semblent se raconter d'eux-mêmes. La troisième personne est privilégiée, la présence du locuteur s'amuït, les temps utilisés seront plutôt le passé simple, le plus-que-parfait, le passé antérieur et l'imparfait¹⁶⁹. Le discours, quant à lui, est mû d'une vitalité puisqu'il « suppos[e] un locuteur et un auditeur [avec], chez le premier, l'intention

¹⁶⁴ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 107

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 103

¹⁶⁶ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, 2e édition, Armand Colin, coll. « 128 », 2014, p. 102

¹⁶⁷ Peytard : « que la terminologie soit encore hésitante n'est pas un fait négligeable, d'autant plus que cela indique, ou bien un certain « flou » dans la théorie, ou bien un choix délibéré, dont il convient de rechercher le pourquoi », Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théorie, pratique*, op. cit., p. 49

¹⁶⁸ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, op. cit., p. 41

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 42-44

d'influencer l'autre en quelque manière¹⁷⁰ ». Il correspond à « tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne¹⁷¹ ». Selon Benveniste, pour qu'il y ait discours, il faut que l'interlocution apparaisse à travers les déictiques je et tu, le présent, le passé composé, l'imparfait, le plus-que-parfait, le futur ou le futur antérieur¹⁷². Il est nécessaire de retrouver le « ton et les moyens du dialogue¹⁷³ » alors même que « l'embrayage¹⁷⁴ » va « dépend[re] de la situation d'énonciation¹⁷⁵ ». L'énonciateur s'impose à travers les désinences verbales, les marques de personnes ou encore la modalisation subjective. Le discours permet de faire parler l'être tandis que le récit ou l'histoire le fait plus aisément. Il se dote d'un pouvoir vital car il donne une « image du monde¹⁷⁶ » invitant le locuteur à se dédoubler en sujet d'abord, car il « se positionne par rapport à des valeurs et des normes », et en acteur ensuite, car il utilise les mots comme une protection de « son image en ayant conscience de l'image négative de lui¹⁷⁷ » qu'il est susceptible de renvoyer au destinataire. Le discours déploie une « manœuvre diaphonique¹⁷⁸ » et arbore une présentation émaillée de la relation qu'il souhaite tisser avec le destinataire. Le discours comme construction de l'*ethos* est exploité par Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, et est rendu visible par le mensonge qu'il élabore pour tromper sa mère sur la réelle raison qui l'a empêché d'être nommé sous-lieutenant :

Je l'entraînai dans le restaurant, dans notre coin.

— J'ai pas été nommé sous-lieutenant. Seul sur trois cents, j'ai pas été nommé. Mesure disciplinaire et provisoire...

Son pauvre visage attendait, confiant, prêt à croire, à approuver...

— Mesure disciplinaire. Je dois attendre six mois. Vois-tu...

Un coup d'œil pour voir si on n'écoutait pas.

— J'ai séduit la femme du Commandant de l'École. Pas pu m'empêcher. L'ordonnance nous a dénoncés. Le mari a exigé des sanctions...

[...] Un sourire s'esquissa sur ses lèvres, une expression de profonde curiosité.

— Elle était belle ?

¹⁷⁰ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratique, op.cit.*, p. 51

¹⁷¹ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours, op. cit.*, p. 39

¹⁷² *Ibid.*, p. 40

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théorie, pratique, op. cit.*, p. 124

¹⁷⁷ Diane Vincent, « Discours rapporté, représentations sociales et présentation de soi », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états : actes du colloque international, Bruxelles, 8-11 novembre 2001*, Paris, Sémantiques, coll. « L'Harmattan », 2004, p. 237

¹⁷⁸ *Ibid.*

— Tu peux pas t'imaginer, lui dis-je, simplement.

[...] Ma mère me regardait avec une fierté inouïe. (p. 250-251)

Gary joue sur la tension entre restauration et détérioration de lui-même par le biais de la répétition de la tournure négative « j'ai pas été nommé » et par l'anaphore du groupe nominal « mesure disciplinaire », donnant un aspect lacunaire à son propos. La construction évolutive de son soi est ainsi présentée puisque son portrait est dépeint au fur et à mesure que les mots sont dits. Le verbe « séduire » fait de lui un manipulateur. Ce n'est en réalité pas la « femme du commandant » qu'il « séduit » mais sa mère, à travers la stratégie discursive qu'il déploie. Le contraste entre l'attente du visage inquiet du départ et le regard final, empli d'une « fierté inouïe », montre que le discours de Romain a eu l'effet escompté. Peu importe que ce soit vrai ou faux, ce qui compte c'est que la relation mère-fils ne soit pas griffée pour exalter l'amour partagé sur lequel il se fonde et qui, lui, est certain.

3.2 La trilogie canonique des discours représentés comme gage de la démonstration de la sincérité filiale

La *Grammaire méthodique du Français* met en évidence les trois formes principales que peut revêtir le discours représenté : il s'agit du discours direct, du discours indirect et du discours indirect libre. Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, en tant que maître de la manipulation, les concilie pour faire parler le lien filial.

Le discours direct, en tant que voix entendue, est une « image de discours autre avec message montré¹⁷⁹ », selon Jacqueline Authier-Revuz. On définit communément le discours direct comme étant la « forme la plus littérale de la représentation du discours d'autrui¹⁸⁰ ». Il présenterait deux particularités : la première consisterait à « informer sur un discours effectivement tenu¹⁸¹ » et la seconde, à « contenir en lui-même un discours susceptible d'être tenu par un locuteur différent¹⁸² » de celui qui se charge d'en faire le rapport, selon Oswald Ducrot. Le discours direct est généralement représenté comme respectant le schéma dire : « ... ». Il est aisément repérable car il est souvent explicitement marqué typographiquement : il

¹⁷⁹ Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiple hétérogène », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 50

¹⁸⁰ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriga, coll. « PUF », 2016, p. 1010

¹⁸¹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Propositions, coll. « Les éditions de Minuit », 1984, p. 198

¹⁸² *Ibid.*

est annoncé par deux points, encadré par des guillemets, signalé par des tirets ou des italiques. Une phrase introductrice, en amont ou en aval des paroles représentées, va exposer l'énonciateur et le contexte renseignant sur le cadre spatio-temporel et les participants à l'échange verbal. Les verbes introducteurs les plus communs pour introduire un passage au discours direct sont dire et parler, mais il n'est pas obligatoire d'y avoir recours. Ce type de discours convoque le système présent dans le souci de rendre le dialogue vraisemblable, plus que véridique. Ce qu'il faut considérer comme du discours direct n'est pas seulement la partie citée mais l'ensemble, y compris le verbe introducteur. Le discours direct est traversé par l'hétérogénéité. C'est le seul cas, dans la langue, où « le je, le tu et le ici¹⁸³ » peuvent avoir différents référents au sein de la même phrase¹⁸⁴, comme le considère Jacqueline Authier-Revuz. Le discours direct se scinde en deux et adjoint l'énoncé enchâssant et l'énoncé enchâssé, entre guillemets¹⁸⁵. Beauzée fait ressortir son « oscillation entre indépendance énonciative et dépendance syntaxique¹⁸⁶ ». Les paroles sont prétendument rapportées sans avoir subi de modifications. Or, il est nécessaire de ne pas se méprendre. Bien souvent, l'authenticité réclamée du discours direct n'est qu'une illusion¹⁸⁷. Martin considère explicitement qu'il est « impossible de décrire le discours direct par la notion de littéralité¹⁸⁸ » et fait du rapporteur, un « illusionniste¹⁸⁹ » qui ne peut s'empêcher de tacher le discours cité de sa subjectivité. C'est le rôle que se donne Romain Gary, au sein de *La Promesse de l'aube*, témoignant de son affection pour ce qui n'est que mirage. Le discours direct est attaché à une théâtralité : l'énonciateur met en scène les mots qu'il souhaite montrer¹⁹⁰. Danièle Torck considère qu'il va de pair avec « la dramatisation, l'implication et le sentiment du locuteur¹⁹¹ ». Il aide à dissoudre le conflit mais permet aussi, au locuteur qui rapporte, de se désolidariser des propos, par le biais des guillemets¹⁹². Il joue un rôle dans la « structuration de discours identitaires¹⁹³ » puisqu'il est

¹⁸³ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'information grammaticale*, n°56, *op. cit.* p. 12

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ « Les marques formelles de l'énonciation », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier, sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, *op. cit.*, p. 196-197

¹⁸⁶ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, *op. cit.*, p. 29

¹⁸⁷ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 1010

¹⁸⁸ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, *op. cit.*, p. 239

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 240

¹⁹⁰ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, *op. cit.*, p. 22

¹⁹¹ Torck Danièle, « Ancrage interactionnel du DR en conversation et double contrainte », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 246

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Amina Aït-Sahlija Benaïssa, « La parole de l'autre comme lieu de construction identitaire », *Ibid.*, p. 273

propice à exprimer des « états mentaux¹⁹⁴ ». Y avoir recours signale que le locuteur veut obtenir l'adhésion de son interlocuteur. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary met en scène sa mère qui se convainc des talents de danseur de son fils par son propre discours :

cependant que ma mère, assise dans un coin, joignait parfois les mains avec un sourire émerveillé et s'exclamait :

— Nijinsky ! Nijinsky ! Tu seras Nijinsky ! Je sais ce que je dis ! (p. 28)

Elle vante son fils par le biais de la modalité exclamative et la répétition de « Nijinsky ». La répétition ternaire du nom propre ainsi que la réflexion métadiscursive imposée par le verbe « dire » font de Nina une femme-comédienne qui met les mots en représentation plus encore qu'elle ne les prononce, et ce, pour susciter l'empathie de son destinataire le forçant à acquiescer. Elle crée ainsi son *ethos* en même temps qu'elle crée celui de son fils. En le flattant, elle se flatte elle-même car Romain dévoile bien l'objectif de sa mère : il ne s'agit pas de « [me] mener à la gloire » (p. 27) mais de « nous mener à la gloire » (p. 27). Le discours direct confirme que les mots assurent une construction identitaire lui donnant une force essentielle : celle de faire advenir en urgence ce qui est convoité.

Si la voix entendue du discours direct porte, celle qui est reformulée s'avère tout aussi importante. Le discours indirect « fait parler l'autre¹⁹⁵ ». Avec ce type de discours, « l'un parle de l'autre en le ramenant au un syntaxique et énonciatif¹⁹⁶ ». Jacqueline Authier-Revuz présente le discours indirect comme un processus de « reformulation-traduction¹⁹⁷ ». L'énonciateur va rapporter un autre acte d'énonciation en « faisant usage » de ses propres mots¹⁹⁸. Il est dépendant à la fois syntaxiquement et énonciativement. La forme canonique du discours indirect est dire que suivi de la parole rapportée¹⁹⁹ mais elle n'est pas la forme exclusive. Dominique Maingueneau précise qu'on peut y retrouver les mêmes verbes introducteurs qu'en

¹⁹⁴ Emmanuelle Danbion, « Un discours rapporté dans une argumentation délibérative : le paradigme d'Aristote », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 443

¹⁹⁵ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, op. cit., p. 61

¹⁹⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiple hétérogène », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 44

¹⁹⁷ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38, [en ligne]. Consulté le 20 septembre 2019. URL : <https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1992_num_55_1_3186> DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.1992.3186>, www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1992_num_55_1_3186

¹⁹⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information Grammaticale*, n° 55, op. cit., p. 40

¹⁹⁹ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 222

discours direct, il faut néanmoins que ce soit un verbe de communication²⁰⁰. Il ajoute que le discours citant a l'ascendant dans le discours indirect car « tout embrayeur de personnes du discours cité devient une non-personne²⁰¹ » dans ce premier. En plus de cela, l'énonciateur a la liberté de réduire ou amplifier les paroles qu'il résume, de mettre en jeu sa subjectivité, à sa guise. Le fait que le discours indirect soit souvent soumis à la subordination implique des complications de transpositions de personnes, de pronoms, de temps et de types de phrases. La dépendance énonciative du discours indirect est explicitée par le phénomène de concordance des temps qui dévoile que le discours cité « perd sa temporalité propre au profit de celle imposée par le discours citant²⁰² ». Il se caractérise par son homogénéité, ne brise pas le cours du récit, ne présente qu'un cadre de référence qui se repère par rapport à la situation d'énonciation du locuteur-rapporteur, seule « source-énonciative²⁰³ », selon Jacqueline Authier-Revuz. Le rapporteur est responsable des propos rapportés puisque l'identité verbale d'autrui est effacée. D'un point de vue sémantique, le discours indirect est qualifié de non-textuel²⁰⁴. Gérard Genette, dans *Figures III*, ajoute que le « discours transposé au style indirect²⁰⁵ » n'assure absolument pas « la fidélité littérale aux paroles “réellement” prononcées²⁰⁶ ». Il est, selon lui, « admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées mais les condense, les intègre à son discours, les “interprète” en son propre style²⁰⁷ ». Il est associé à une « dédramatisation²⁰⁸ », une volonté de « tendre vers l'objectivité et l'impartialité, laissant de côté la mise en scène²⁰⁹ ». Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary écrit « Elle fumait toujours autant mais elle me dit que les médecins ne le lui défendaient plus. » (p. 264). Il marque la parole rapportée d'une concision qui s'approche d'un ton constatif, affirmé par « les médecins », convoqués au pluriel, comme argument d'autorité. Le ton tranchant de Nina qui veut rassurer son fils est retransmis par la neutralité de la forme en « dire que » suivi du segment de paroles représentées, rejetant toute mise en scène ostentatoire et

²⁰⁰ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux 30 », 1994, p. 126-127

²⁰¹ *Ibid.*, p. 129

²⁰² *Ibid.*, p. 131

²⁰³ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'information grammaticale*, n°56, *op. cit.*, p. 13

²⁰⁴ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, *op. cit.*, p. 202

²⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 191-192

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 192

²⁰⁸ Danièle Torck, « Ancrage interactionnel du DR en conversation et double contrainte », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 246

²⁰⁹ *Ibid.*

forçant l'adhésion de Romain aux propos de sa mère. La dépendance énonciative du discours indirect devient là le signe de la dépendance filiale.

Nina et Romain sont complémentaires. Ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre. C'est pourquoi leurs voix reformulées se dissolvent pour n'en devenir qu'une : celle qui fait entendre le lien entre mère et fils. Dominique Maingueneau analyse le discours indirect libre comme un genre hybride qui a en commun avec le discours direct, d'une part, le fait qu'il ne soit introduit par aucun subordonnant et qu'il préserve les procédés expressifs, d'autre part, avec le discours indirect, le fait qu'il ne soit pas annoncé typographiquement, qu'il effectue une superposition du point de vue extérieur du rapporteur dans le discours cité et nécessite que les marques énonciatives soient transposées²¹⁰. Cette « mixité²¹¹ » qui le caractérise fait de lui le « symbole de la transgression des interdits de la grammaire classique²¹² ». L'auteur se dilue dans le point de vue du personnage dont le discours est rapporté. Quelques constantes caractéristiques du discours indirect libre peuvent aider à sa reconnaissance. Il est autonome par rapport au discours citant²¹³. Laurence Rosier précise que, linguistiquement, il privilégie l'usage de l'imparfait et a recours à des morphèmes qui trahissent l'expression de sa subjectivité²¹⁴. D'un point de vue narratif, il repose sur « l'ambiguïté énonciative²¹⁵ » puisqu'il déploie un « jeu subtil et non formalisé entre la responsabilité énonciative du récepteur et celle du locuteur²¹⁶ ». Les personnes et les temps trouvent leurs référents dans le « cadre énonciatif du dire en train de se faire tandis que la modalité d'énonciation et les circonstants temporels renvoient à l'acte d'énonciation autre²¹⁷ ». Néanmoins, son identification peut s'avérer problématique. Dans la mesure où il est un « glissement²¹⁸ », il n'instaure pas de « rupture nette avec le récit²¹⁹ ». Cela a l'avantage de faire de lui celui qui s'accorde le mieux avec une « spontanéité des sentiments et des paroles transmis²²⁰ ». Roberte Tomassone caractérise le discours indirect libre comme

²¹⁰ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 137

²¹¹ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 41

²¹² *Ibid.*

²¹³ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 140

²¹⁴ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 63

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 110

²¹⁷ Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 44

²¹⁸ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 141

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

une « forme bivocale²²¹ » qui joue avec un « parler avec²²² » liant deux voix : celle du locuteur-rapporteur et celle du locuteur-rapporté dans une forme non-marquée²²³. Jacqueline Authier-Revuz relève « la fréquence des commentaires sur le caractère de “devinette” qu’aurait le discours indirect libre : “est-ce l’auteur qui parle, ou bien, est-ce un personnage ?”²²⁴. » Il est une sorte d’entre-deux : l’énonciateur du discours indirect libre n’est pas l’auteur du discours cité originel bien que celui-ci reste présent en toile de fond. Genette, dans *Figures III*, confirme que narrateur et personnage se confondent dans la mesure où le « narrateur assume le discours du personnage²²⁵ ». L’altérité discursive s’amuit pour céder la place à « une indécidabilité entre le soi et l’autre²²⁶ ». Le discours indirect libre est composé de deux plans énonciatifs : « celui du narrateur qui énonce le texte dont une partie s’interprète comme du discours indirect libre » et « celui des deux “voix” dont au discours indirect libre on entend la discordance²²⁷ ». Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary écrit : « Les plus belles femmes du monde, les grandes ballerines, les prime donne, les Rachel, les Duse et les Garbo – voilà ce à quoi, dans son esprit, j’étais destiné. Moi, je voulais bien. » (p. 31). Il fait subtilement entendre la voix de Nina par le biais de l’énumération qui reproduit le rythme du discours maternel tout imprégné de ses illusions. L’usage systématisé du pluriel, dans ce passage, rappelle qu’elle est toujours en quête de l’extraordinaire et exige l’immersion de Nina dans les propos de Romain, au profit d’une superposition des voix en même temps qu’une superposition des êtres.

²²¹ « Modalisation par discours autre et bivocalité », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier, sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, op. cit., p. 201

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d’analyse du discours* p. 63

²²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 194

²²⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l’allusion », sous la dir. de Michel Murat et Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, éd., *L’allusion dans la littérature : actes du XXIV^e congrès de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF) ; en Sorbonne, novembre 1998*, Paris, Presses de l’Université de Paris Sorbonne, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2000, p. 233

²²⁷ Dominique Maingueneau, *L’énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 138

3.3 La poétique de l'hétérogène : vers une généralisation de la polyphonie

Si Nina parle à travers son fils, dans *La Promesse de l'aube*, cela rappelle que tout discours est fait d'un dehors. Il est érodé par l'altérité. Jacqueline Authier-Revuz cite Bakhtine en disant « aucun mot n'est “neutre”, mais inévitablement “chargé”, “occupé”, “habité”, “traversé” des discours dans lesquels “il a vécu son existence socialement sous-tendue”²²⁸ ».

Romain Gary n'exploite pas tous les types de discours représentés. De ce fait, il laisse de côté le discours direct libre. Il occupe peu de place dans *La Promesse de l'aube* parce qu'il contraint le discours citant à laisser sa place au discours cité en effaçant le locuteur-rapporteur et parce qu'il ne permet pas de négociation entre les espaces énonciatifs faisant disparaître la bivocalité et, par là-même, la notion de couple que Romain Gary affectionne. L'écrivain se concentre plutôt sur le discours narrativisé que l'on choisira de nommer discours indirect très synthétique. Il se rapproche du discours indirect en ayant recours à un verbe de parole introducteur tout en s'en distinguant car là où celui-ci reformule, de manière plutôt développée, le contenu des propos représentés, celui-là se contente de le résumer. Ce discours va à l'essentiel et préserve le duo. Un adjectif, un infinitif ou un syntagme nominal peuvent représenter à eux seuls le discours dans son intégralité. C'est une forme homogène, d'un point de vue énonciatif, non marquée par le recours aux guillemets ou autres discordanciers²²⁹, mais qui se cache derrière un « on dit qu'on a parlé de²³⁰ ». Charaudeau confirme que « lorsqu'on narrativise les paroles d'autrui dans son propre énoncé, il y a une intégration presque totale des paroles prononcées [...] à l'origine dans le discours de l'énonciateur²³¹ ». Celui qui rapporte assimile dans l'un les paroles de l'autre et revendique une binarité unifiante. Le discours indirect très synthétique que Gérard Genette nomme le discours « raconté²³² » dans *Figures III*, est tout à la fois le plus distant, le plus réducteur mais aussi le plus propice à transmettre des « pensées²³³ ». Son omniprésence dans *La Promesse de l'aube*, se comprend dès lors que Romain Gary se

²²⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, mars 1984, p. 100, [en ligne]. Mis en ligne le 02/05/2018, consulté le 3 octobre 2018. URL : <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167>, DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1167>

²²⁹ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 282

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Françoise Sullet-Nylander, « Le discours narrativisé : Quels critères formels ? Distribution et effets des emplois dans *Le Monde* et *Libération* Étude du discours narrativisé illustrée par la nouvelle d'actualité : “Mes chères vacances” de Jacques Chirac : “Les vacances de Monsieur Chirac ou Les vacances de Monsieur Culot” », , sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 387

²³² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 191

²³³ *Ibid.*

charge d'y ouvrir les portes de son intériorité, aussi romancée soit-elle. Lorsqu'il se souvient « elle s'agenouillait devant moi, frottait mes doigts engourdis et continuait à me parler de la terre lointaine où les plus belles histoires du monde arrivaient vraiment » (p. 33), le contenu de la parole de Nina est condensé dans « me parler de la terre lointaine », suivi d'une relative, tandis que l'adjectif qualificatif à valeur méliorative « belles » insiste sur le filtre déformant de l'illusion. Il permet d'évincer les complications de la réalité, en usant de la forme résomptive du discours indirect très synthétique. L'égalité entre discours citant et discours cité que cette forme propose confirme la perméabilité entre mère et fils qui sont présents l'un dans l'autre, irréductiblement.

Cet entrelacement ontologique est soutenu par la métadiscursivité dont Romain Gary se plaît à user lorsqu'il fait parler ses personnages. Le domaine du discours représenté est marqué par le métalangage avec l'intervention du discours sur le discours. Il est essentiel car il intervient dans le cotexte et permet d'articuler le rapport entre le discours citant et le discours cité. Le cotexte apporte la « qualification métalinguistique de l'acte langagier venant après en forme de citation²³⁴ ». Jacqueline Authier-Revuz définit la représentation de discours autre comme une « opération métadiscursive de représentation d'un acte d'énonciation par un autre acte d'énonciation²³⁵ ». En d'autres termes, les indications métadiscursives ont un pouvoir de coordination qui permet à l'échange verbal d'avoir lieu. Elles ouvrent directement la voie au rapporteur, en lui laissant la place de commenter sa propre énonciation. La métadiscursivité a ce pouvoir de mise en relief et d'extraction du mot. Elle travaille la non-coïncidence interlocutive et suscite une vive émotion. Les mots sont tenus à distance par son biais, ce qui dévoile que le sujet proférant un dire unique est illusoire. Dans son article sur les « musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots²³⁶ », Jacqueline Authier-Revuz révèle quatre formes de non-coïncidences²³⁷ d'ordre méta-énonciatives, au fondement du discours représenté. La première est « interlocutive²³⁸ » et concerne les « figures d'ajustement co-énonciatifs mett[ant]

²³⁴ Ulla Tuormala, « La parole telle qu'elle s'écrit ou la voix de l'oral à l'écrit en passant par le discours direct », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 334

²³⁵ Patricia von Munchow, « La structuration du champ de la représentation du discours autre à la lumière d'une linguistique de discours comparative », *Ibid.*, p. 480

²³⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « Musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots », *Marges linguistiques* n° 7, mai 2004, p. 85-99

²³⁷ *Ibid.* p. 90

²³⁸ *Ibid.*

en avant l'écart (disons X)²³⁹ », la seconde signale une distance « du discours à lui-même apparaissant à travers des figures de l'emprunt tels que selon les mots de...²⁴⁰ ». Dans ce cas, l'intérieur confronte l'extérieur pour indiquer le fait que le « mot reçu d'ailleurs est saturé du déjà-dit à la fois nourricier et dépossédant²⁴¹ ». La troisième concerne « le rapport entre les mots et les choses évaluant l'adéquation ou non du mot utilisé²⁴² » à travers des formulations du type « ce qu'il faut appeler X²⁴³ ». La dernière concerne le rapport qu'entretiennent les mots à eux-mêmes, elle joue à mettre en scène l'irreprésentable à travers des formulations telles que « X au sens P²⁴⁴ », « si j'ose dire²⁴⁵ », « j'ai failli dire X²⁴⁶ ». Déclaration ou annulation d'une co-énonciation, effacement de soi ou, au contraire, imposition de soi en tant qu'énonciateur d'une parole, la « "portée" méta-énonciative témoigne du monde singulier [...] du sujet parlant de "composer" avec les hétérogénéités énonciatives²⁴⁷ ». Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary use de cette métadiscursivité. Il glose le dire de Nina dans son discours et n'est pas sans rappeler le discours très synthétique précédemment analysé, forme la plus délocutivisée, dont l'essence reste le commentaire²⁴⁸. Il use des non-coïncidences du dire pour rendre compte du besoin qu'il a de sa mère pour se construire.

Voilà sans doute aussi la raison de cette note un peu embarrassée, un peu fautive qui perçait dans ses derniers billets et me donnait presque l'impression qu'elle me demandait pardon (p. 383)

Le complément circonstanciel de lieu – « dans ses derniers billets » – révèle l'accroche métadiscursive. Le substantif « billets » contient, en puissance, la parole de Nina et donne l'occasion à Romain d'une réflexion comme le prouve l'expression « me donnait l'impression ». En faisant référence au discours préalablement tenu de la mère, il double sa parole pour insister sur sa valeur émotionnelle qui prépare déjà le pardon de la supercherie épistolaire qu'elle a pensé pour son fils. La réflexion métadiscursive est condition de

²³⁹ Jacqueline Authier-Revuz, « Musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots », *Marges linguistiques* n° 7, *op. cit.*, p. 90

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Jacqueline Authier-Revuz, « Musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots », *Marges linguistiques* n° 7, *op. cit.*, p. 90

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.* p. 98

²⁴⁸ Françoise Sullet-Nylander, « Le discours narrativisé : Quels critères formels ? Distribution et effets des emplois dans *Le Monde* et *Libération* Étude du discours narrativisé illustrée par la nouvelle d'actualité : "Mes chères vacances" de Jacques Chirac : "Les vacances de Monsieur Chirac ou Les vacances de Monsieur Culot" », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 396

l'immortalité, ici celle de l'interdépendance filiale car revenir sur du discours à travers du discours est une façon de lui accorder une immuabilité.

La parole de l'autre s'avère ainsi le lieu de composition identitaire du soi garyen. Le terme « autonome », néologisme inventé par Carnap en 1934, indique la distinction de deux modes d'emploi d'un seul et même symbole. Celle-ci est résumée par Jacqueline Authier-Revuz par l'opposition entre le « signe standard²⁴⁹ » et le « signe autonome²⁵⁰ ». Le premier fait usage d'un mot dans la phrase, le second fait mention d'un mot en l'utilisant à la fois avec son signifié et son signifiant²⁵¹. Mis entre guillemets, il entretient un rapport étroit avec les discours représentés puisqu'il peut signaler un emprunt à un discours autre. L'autonymie a la possibilité de se manifester par un mot introducteur du type « comme », par des formulations du type « ce Y que X appelle », par le recours aux guillemets ou italiques. Mais, elle peut aussi décider de confier son repérage à l'interprétation du destinataire. Denis Apothéloz relève son double statut : d'une part, c'est un « instrument linguistique de l'interaction²⁵² » et d'autre part, l'autonyme est un « espace en direction duquel les participants au dialogue construisent, délimitent et manipulent des “référents”²⁵³ ». L'autonymie est une forme dialogale. Elle se caractérise par la volonté de mettre en commun le mot et la chose et célèbre une « communauté langagière²⁵⁴ » en exhibant le mot. Pour être autonome, il faut que le signe adopte un fonctionnement nominal, néanmoins, c'est surtout grâce au contexte, là où sa référence et son sens sont actualisés²⁵⁵, qu'il le devient. La condition de réalisation de l'autonymie réside dans le fait que les « séquences concernées [doivent] être suffisamment porteuses de sens, d'intentionnalité, de charge idéologique pour devenir des enjeux discursifs²⁵⁶ ». Geneviève Petiot, dans son article « Langue de bois et fait autonymique », fait la distinction entre l'autonymie qui serait cette « propriété linguistique en vertu de laquelle tout mot ou tout

²⁴⁹ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information Grammaticale*, n° 55, *op. cit.*, p. 39

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Denis Apothéloz, « Usages de l'autonymie dans les rédactions conversationnelles », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 338

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Geneviève Petiot, « Langue de bois et fait autonymique », sous la dir. de Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury, Sandrine Reboul-Touré, *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 299

²⁵⁵ Jacqueline Authier-Revuz, « Le fait autonymique : Langage, Langue, Discours – Quelques repères », p. 10, [en ligne]. Consulté le 15 octobre 2018. URL : <<http://syled.univ-paris3.fr/colloques/autonymie-2000/theme1/authierrel.pdf>>

²⁵⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « Le fait autonymique : Langage, Langue, Discours – Quelques repères », *op. cit.*, p. 16

élément linguistique peut être employé pour se désigner lui-même (Mortureux)²⁵⁷ », la connotation autonymique, autrement dit cette

structure de ‘cumul des deux sémiotiques’ [sémiotique dénotative parlant du ‘monde’ et sémiotique métalinguistique parlant du signe] constituant un « ‘mode bâtard’ [signifiant] en bloc la chose et le nom (Rey-Debove)²⁵⁸

et la modalisation autonymique définie comme une

opacification, résultant de ou consistant en – selon que l’on parle du résultat ou du processus énonciatif – une référence au monde accomplie en interposant sur le ‘trajet’ de la nomination la considération de l’objet signe par lequel on réfère (Jacqueline Authier-Revuz)²⁵⁹.

Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary s’exprime en étant traversé par les manières de dire de sa mère : « J’ai toujours su, bien entendu que ma mère avait été “artiste dramatique” – avec quel accent de fierté, elle avait, toute sa vie, prononcé ces mots – » (p. 42). Dans cette occurrence, la modalisation autonymique intervient sur « “artiste dramatique” » pour insister sur une Nina orgueilleuse d’un passé inventé. En usant des guillemets, le mot est protégé et la précision « “artiste dramatique” » devient modèle sacralisé de réussite. Dans cette démonstration du dit de l’autre, cette modalisation autonymique peut être soumise à l’extension. Lorsqu’une séquence guillemetée vient interférer dans un passage au discours indirect, on parle aussi de discours indirect « avec îlot textuel²⁶⁰ ». Cette réunion entre reformulation et emprunt fait naître une nouvelle forme hybride qui lie l’être à l’autre. Elle prend la forme du discours indirect avec le verbe de parole introducteur suivi d’un jonctif et de guillemets ou d’italiques. Entre une volonté d’homogénéisation avec ce jonctif et de dévoilement de l’hétérogénéité avec la démarcation typographique signalant « l’emprunt d’un dire à autrui²⁶¹ », elle permet d’évaluer le lien créé entre le discours citant et le discours cité²⁶², et, dans le cas de *La Promesse de l'aube*, de faire surgir un hiatus corporel entre Romain et Nina dont la promiscuité est revendiquée. Il est nommé « discours absorbé²⁶³ » par Wilmet, dans la mesure où, comme le dit Rabatel, « autrui, ce n’est pas seulement l’autre, l’interlocuteur,

²⁵⁷ Geneviève Petiot, « Langue de bois et fait autonymique », sous la dir. de Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury, Sandrine Reboul-Touré, *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, op. cit., p. 293

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 234

²⁶¹ *Ibid.*, p. 236-237

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Dan van Raemdonck, « Discours rapporté et intégration syntaxique : Un exemple d’analyse », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 534

le tiers délocuté, c'est aussi une certaine part du moi²⁶⁴ ». Dans *La Promesse de l'aube*, Romain confie :

Un de ces billets, d'une écriture énergique, aux grandes lettres penchées en avant et qui paraissaient déjà foncer sur l'ennemi, m'annonçait simplement que "La France vaincra parce qu'elle est la France". (p. 232)

Le verbe « annoncer » et le « que » jonctif, suivi des guillemets, rendent compte de la place laissée à Nina dans le discours de Romain. Certes, il s'approprie les mots de sa mère en les rapportant, mais en s'accommodant de l'altérité, il la fait parler à travers lui pour se donner consistance et fait du discours-autre, le discours-moi.

Romain Gary, en tant que maître de la manipulation, joue à apparaître et disparaître derrière les mots. Il ne cesse de bouger pour éviter que le réel ne le tue. Il veut se perdre car c'est en se dessaisissant de soi que l'on peut réussir à être soi. Gary se sépare de lui-même dans la force étymologique du terme. Le verbe séparer croise les deux définitions latines *se parare* qui signifie s'habiller et *se parere* qui signifie faire naître²⁶⁵. Ainsi, Romain Gary surgit en se distanciant de lui-même, en se construisant constamment à travers la voix de l'autre, pour se plonger dans l'indistinction qui est plus rassurante. Si l'identité est déchirée, il n'en demeure pas moins que la raccomoder exige de laisser la couture apparente pour faire illusion d'une unité retrouvée. Les discours permettent de rapiécer l'être divisé, en rusant, déjouant, détournant, contredisant sans arrêt et deviennent le par-dessus garyen, qui, une fois enfilé, le métamorphose et lui permet d'être ce qu'il espère, ce qu'il n'est pas, pour pouvoir vivre.

²⁶⁴ Kjersti Flottum, « Îlots textuels dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 122

²⁶⁵ Laurie Laufer, « L'éloge du masque ou de l'art de ruser avec la mort », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, op. cit., p. 42

PARTIE II

Les discours représentés : la poix des mots

Les discours enduisent l'être. Ils permettent de le reprendre et d'envelopper l'âme d'un je diffracté. Ils sont le costume en lambeaux qui colle à la peau de l'être et l'autorisent à se présenter au monde. Ils deviennent son masque, sa *persona*, qui lui donne le droit de se donner à voir. Les discours représentés sont le porte-parole de l'intériorité de l'être qui le pousse hors de lui. Ils sont son nouveau visage, l'autre que je suis.

1. LE POUVOIR DE VIE DE LA PAROLE SACRÉE

Le discours a une potentialité prométhéenne. Aussitôt prononcé, il disparaît mais se régénère constamment. Il est engendrement perpétuel et engage l'être à ne pas se soumettre en s'affirmant au moyen des mots. Le discours porte en lui la lutte, l'espoir, l'action qui permettent de toujours se maintenir en vie.

1.1 La puissance créatrice de la parole

Dans la *Genèse*, il est écrit « Au commencement était le Verbe²⁶⁶ ». Les choses sont créées en les nommant. La parole fait poindre l'être.

Dire devient une expérience à part dès lors qu'elle permet de renouveler le rapport au monde entretenu. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary use de différentes stratégies permettant au discours de faire jaillir l'inédit. Il exploite en ce sens le brouillage temporel. Lorsque Romain cherche à « ramener des lauriers à la maison » (p. 155) en tentant vainement de s'illustrer à travers « la natation, [...] la course à pied, [...] le saut en hauteur » (p. 155), il est aussi invité à s'essayer au tennis au « Club du Parc Impérial » (p. 155), mais :

Voyant que, faute d'argent, l'accès du Parc Impérial allait me demeurer interdit, ma mère fut prise d'une juste indignation. Elle écrasa sa cigarette dans une soucoupe et saisit sa canne et son manteau. Ça n'allait pas se passer comme ça. (p. 155)

²⁶⁶ Évangile selon Saint Jean, Nouveau Testament, *La Bible*, [en ligne]. Consulté le 12 mai 2019. URL : <https://www.aelf.org/bible/Jn/1>

Trois temporalités se succèdent et s'enchevêtrent avec le participe présent apposé d'abord (« voyant »), l'imparfait de l'indicatif ensuite, sur le verbe « aller » dans « allait demeurer interdit », et le passé simple enfin dans « fut surpris ». Cette rupture saisit le lecteur au profit d'une dramatisation de la situation. Elle contredit l'interdiction imminente annoncée par la périphrase verbale « allait demeurer » et empêche de désespérer du *fatum*. Le trouble engendré est confirmé par le recours à l'hystérologie. C'est un procédé rhétorique qui consiste dans le « renversement de l'ordre chronologique ou logique des faits ou des idées d'une phrase²⁶⁷ ». La proposition principale « ma mère fut prise d'une juste indignation », rejetée à la fin, perturbe l'ordre hiérarchique de la phrase puisque le participe présent et sa complétive la précèdent. Une mise en valeur de l'effet plus que de la cause, du sentiment plus que de l'événement, se dégage. L'apposition complément circonstanciel de cause « faute d'argent » s'interpose au sein même de la subordonnée de sorte à accentuer l'hystérologie. La colère de Nina qui ne se soumet pas est annoncée. Sa parole représentée au discours indirect libre « Ça n'allait pas se passer comme ça » fait figurer sa résistance. La solennité de la tournure démonstrative porte sa révolte. L'agitation émotionnelle maternelle est stylistiquement transmise : la sclérosante réalité est vaincue par la négation qui clôt la phrase. Pour « Romain [qui est né] sous l'étoile du désordre²⁶⁸ », tel que le considère Lesley Blanch dans *Romain, un regard particulier*, il est nécessaire de s'affranchir de la logique. Le cryptage temporel et l'hystérologie s'allient pour mieux se moquer de l'ordinaire et le prendre à rebours. Si les mots sont condition de création d'un nouveau monde alors, ils sont, en même temps, condition de création des êtres qui l'habitent.

Romain est conçu par la parole, celle de sa mère, dans *La Promesse de l'aube*. Elle insiste sur son avenir et aime imaginer un succès futur vécu à travers son fils. Nina dévore les étoiles et unit sa voix à la foule de *Johnnie Cœur* qui veut vaincre ses limites humaines en criant « A-bas-la-mor-ta-li-té ! Nous-vou-lons-l'é-ter-ni-té²⁶⁹. » Elle semble prendre la place de Dieu et fait de Romain, le premier homme, l'Adam « mythique abordant avec le premier discours un

²⁶⁷ Définition de « HYSTÉROLOGIE » CNRTL, [en ligne]. Consulté le 16 avril 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/hyst%C3%A9rologie>>

²⁶⁸ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 332

²⁶⁹ Bernard Gros, « Défense et illustration de l'Homme », sous la dir. de Jean-François Hanguët et Paul Audi, *Romain Gary*, p. 249

monde encore non-dit²⁷⁰ ». Cette mission divine qu'elle lui donne à accomplir se découvre dans la lettre suivante qu'elle lui envoie :

Pourtant, une certaine tristesse se glissait maintenant dans ses lettres. J'y découvrais pour la première fois une note différente, quelque chose d'informulé, d'émouvant et d'étrangement troublant. « Mon cher petit. Je te supplie de ne pas penser à moi, de ne rien craindre pour moi, d'être un homme courageux. Rappelle-toi que tu n'as plus besoin de moi, que tu es un homme, maintenant, pas un enfant, que tu peux tenir debout tout seul sur tes jambes. Mon petit, marie-toi vite, car tu auras toujours besoin d'une femme à tes côtés. C'est peut-être là le mal que j'ai t'ai fait. Mais essaye surtout d'écrire vite un beau livre, car tu te consoleras de tout beaucoup plus facilement après. Tu as toujours été un artiste. Ne pense pas trop à moi. Ma santé est bonne. Le vieux docteur Rosanoff est très content de moi. Il t'envoie ses amitiés. Mon cher petit, il faut être courageux. Ta mère. (p. 370-371)

Le dialogue épistolaire entre mère et fils est d'autant plus émouvant qu'il manifeste une urgence de dire de laquelle dépend leur survie. La structure du discours direct est transposée dans un dialogue qui joue de l'interposition. Le « genre de la lettre avec ses contraintes phatiques initiales et finales propres, peut être tenu pour une modalité différée du dialogue²⁷¹ ». La phrase introductrice, équivalente au verbe de parole, et la démarcation typographique laissent toute la place à la voix édifiante de Nina qui envahit Romain. L'hypocorisme²⁷² qui ouvre la lettre, passant par la périphrase affective « mon cher petit », participe à l'infantilisation du fils, pourtant mobilisé, et annonce le pouvoir engendrant du discours de la mère. Le rythme ternaire de la phrase « Je te supplie de ne pas penser à moi, de ne rien craindre pour moi, d'être un homme courageux » est marqué par un amenuisement de la négation au fur et à mesure de l'enchaînement des segments : au départ « ne pas » puis « ne » pour céder la place à l'infinitif « être ». La négation ne s'applique qu'à Nina pour marquer sa disparition alors que Romain doit s'épanouir, seul, et « être un homme courageux ». Cette périphrase nominale « homme courageux », pour le désigner, est en opposition avec l'adresse « mon cher petit ». C'est à travers les mots maternels que Romain naît et grandit comme le dévoile le passage de la surreprésentation de Nina par la prédominance de la première personne du singulier – « je » ; répétition de « moi » – à la surreprésentation de Romain par la prédominance de la deuxième personne du singulier – représentée par le pronom tonique « toi », le pronom personnel de

²⁷⁰ « La représentation du “discours autre” », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, op cit., p. 192-193

²⁷¹ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, op.cit., p. 82-83

²⁷² L'hypocorisme consiste à user de diminutifs ou d'appellations périphrastiques ayant pour but de manifester son affection à celui qu'il désigne.

deuxième personne « tu » ou encore le déterminant possessif « tes », au sein de la lettre. Nina met en scène son fils : le « tu » devient responsable alors qu'elle est rejetée à la place de complément d'objet indirect « de moi ». L'épistrochisme²⁷³ dans « tu peux tenir debout tout seul sur tes jambes » dénote la force immédiate d'exécution des mots maternels. Un phénomène d'expolition²⁷⁴ avec la cascade de « que » (« que tu n'as plus besoin de moi », « que tu es un homme », « que tu peux tenir debout »), déclinant l'idée d'être « un homme courageux », affirme la prise d'indépendance de Romain : « tenir debout sur ses jambes » agit comme une métaphore de l'émancipation. La mère en fait un être glorieux, en revendiquant sa grandeur à travers l'adjectif invariable « debout », le substantif générique à valeur d'hyperonyme « homme », la précision « tout seul » ou encore « tu n'as plus besoin de moi ». « Ne pense pas trop à moi » est la reformulation plus concise de « je te supplie de ne pas penser à moi » et joue sur la circularité de la lettre qui insiste sur l'importance de l'auto-suffisance pour accéder à la réussite éternelle. Romain ne peut échapper à l'exhortation de Nina : c'est cette dernière qui l'enfante et lui donne le courage d'affronter la réalité par sa capacité d'action engendrante.

Il existe une classe particulière d'énoncés qui ont le pouvoir de réaliser ce qu'ils énoncent. Austin nomme ces énoncés, performatifs. Au lieu de rapporter des événements, ces énoncés sont eux-mêmes l'événement qu'ils désignent. Leur seule énonciation dans des circonstances appropriées produit un effet. Ils ont deux caractéristiques principales : d'une part, leur réception par l'interlocuteur dépend d'un certain contexte d'énonciation et pas uniquement du sens conventionnel des mots, et, d'autre part, leur visée est la production d'un certain état de fait et pas uniquement une description de la réalité. Le verbe jurer fait entrer l'énoncé dans lequel il s'incorpore dans cette catégorie puisque le fait même de le prononcer, suffit à accomplir l'acte. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Nina s'évertue à faire l'éducation sentimentale de son fils, elle lui dit :

- Seigneur, aidez-le à tenir debout, aidez-le à se tenir droit, gardez-le des maladies !
Se tournant vers moi :
- Jure-moi de faire attention ! Promets-moi de ne rien attraper !
- Je te le promets. (p. 210)

²⁷³ « Épistrochisme : figure de diction qui consiste en la succession de mots brefs, [...] dans un vers ou une phrase, ce qui produit des effets de rythme particuliers suivant le contexte. », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique, op. cit.*, p. 237

²⁷⁴ « Expolition : il s'agit d'un phénomène de reprise d'idées ou de mots, sous différentes formes. », *Ibid.*

Dans ce passage au discours direct, seulement marqué typographiquement, la parole advient spontanément au profit de la mise en relief de l'action du dire. La peur motive la prière. Elle a pour fonction de défendre de désespérer et de pallier la volonté défaillante de l'être. Nina débute par l'apostrophe directe au « Seigneur » en l'invoquant, en tête de phrase, avant de passer à l'apostrophe indirecte à son fils, par le biais de la tournure impérative « jure » ou « promets ». En sollicitant la protection divine, Nina affirme sa foi dans le pouvoir magique des mots qui, par leur seule prononciation, donnent la garantie de la vie. Leur puissance métaphorique est exploitée dans le parallélisme de construction « aidez-le à tenir debout, aidez-le à se tenir droit » qui instaure un équilibre insufflant la force d'être un homme fier qui ne doit pas subir mais construire. Par les deux adjectifs « debout » et « droit » la parole est productive, d'autant que, représentée au style direct, son actualisation est encore plus prégnante. Les verbes « jurer » et « promettre » s'enchaînent dans deux exclamations pour rendre le discours effectif. La spontanéité de la réponse de Romain, par anadiplose²⁷⁵, rend compte de l'effet immédiat de ces deux verbes cités ci-dessus qui, par leur force illocutoire, le contraignent à agir linguistiquement en s'engageant tant personnellement à travers le « je » que physiquement par toutes les actions à mener que cette promesse suppose. Les exhortations répétées de Nina ont pour fonction de protéger Romain en en faisant son bien le plus précieux²⁷⁶. La réponse du fils a valeur de profession de foi réagissant à la parole-événement prononcée par la mère et scelle le lien entre les deux.

1.2 L'assurance du lien de filiation par le discours

« Je n'ai jamais imaginé qu'on put être à ce point hanté par une voix » (p. 362), écrit Romain Gary dans *La Promesse de l'aube*, faisant ainsi de Nina cet être « toujours-encore-déjà-là²⁷⁷ ». Elle ne cesse de parler à l'oreille de son fils pour le guider et l'édifier, se confondant avec lui ou parfois émergeant de lui, l'unifiant ou le dédoublant. Présence fantomatique ou réelle, elle prend la place de son âme pour être celle à travers qui il existe.

²⁷⁵ L'anadiplose consiste à reprendre le dernier mot d'une phrase au début de la suivante.

²⁷⁶ « son plus grand bien avait, en somme, échappé à la saisie », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 126. Voir I) 2.1 Révéler pour faire l'éloge du Elle de majesté, p. 30 du mémoire

²⁷⁷ Jacques Le Gall, « Le coffre-fort de l'Idéal », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, *op. cit.*, p. 99

Jacqueline Authier-Revuz définit l'« hétérogénéité constitutive²⁷⁸ » d'un dire. Étant traversé par l'autre, le sujet peut à tout moment se défaire de lui-même et, dans le cas de Gary, laisser toute la place, à travers lui, à sa mère, à la faveur de la démonstration du pacte filial qui les allie. « L'hétérogénéité constitutive²⁷⁹ » est la preuve que le dire négocie avec un « ça parle²⁸⁰ » plus qu'avec un « je parle²⁸¹ ». Un dialogue interne avec autrui est amorcé au profit de la dissolution de l'un dans l'autre. Le dialogisme est la quintessence du discours. Ainsi, le discours indirect libre, par sa forme non marquée, s'accorde à la représentation de cette parole de l'un dans l'autre. Romain, en rapportant les aventures de sa mère, assimile sa voix pour en assurer la transmission.

Elle m'interpella du regard, comme si elle attendait de moi une explication de l'énigme. Dans tous les magasins où elle s'était présentée avec les échantillons de notre trésor, elle n'avait rencontré que l'accueil le plus froid. Les prix qui lui furent proposés étaient complètement ridicules. Naturellement, elle leur avait dit ce qu'elle pensait d'eux. Tous ces bijoutiers étaient des voleurs patentés, qui avaient essayé de la piller, d'ailleurs aucun d'eux n'était français. Ils étaient tous arméniens, russes, peut-être même allemands. Demain, elle allait s'adresser à des magasins français, dirigés par de vrais Français et non par des réfugiés douteux des pays de l'Est, que la France n'aurait jamais dû laisser s'établir sur son territoire, pour commencer. Je ne devais pas m'inquiéter, tout allait s'arranger, l'argenterie impériale valait une fortune, nous avions du reste assez d'argent devant nous pour tenir quelques semaines ; entre-temps, nous allions trouver un acquéreur et notre avenir serait assuré pour plusieurs années. (p. 150)

Le fait que le verbe « interpeller » introduise le « regard » et non la parole, comme il serait attendu, permet de figurer la complémentarité entre les deux. Le discours a un caractère essentiel qui pénètre l'être au plus profond de lui et s'éprouve en même temps qu'il se dit, joignant indéfectiblement l'intériorité à l'extériorité, la mère au fils. La reconstitution du discours de Nina à travers Romain s'entend dès le début. L'usage du plus-que-parfait dans « s'était présentée » ou « n'avait rencontré » est l'indice de la présence du fils derrière le discours représenté de la mère. En effet, ayant la valeur de distance de l'énonciateur par rapport à son énoncé²⁸², il permet l'ouverture à la bivocalité unifiante, confirmée par le recours au déterminant possessif « notre ». L'adverbe « complètement » est un modalisateur qui fait entendre l'effet de double voix : celle de Romain et celle de Nina ne faisant plus qu'un. Romain

²⁷⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche 16005 », 2007, p. 284

se met dès lors à penser et s'exprimer comme elle. Il n'a pas d'autres choix que d'adhérer au discours maternel, de s'en imprégner, puisqu'elle l'enferme dans sa manière de voir. L'adverbe « naturellement » fait écho à « complètement » et confirme la diaphonie. Les voix se superposent dans le maillage argumentatif pour unir le couple sous une même identité. Ce chevauchement vocal est mis en avant par l'énumération des nationalités « arméniens », « russes », « allemands » dont l'adverbe « peut-être », antéposé à « allemands », ouvre la voie à l'insertion du fils dans les propos de Nina. L'énumération est la preuve de la présence maternelle car elle est le mode prototypique selon lequel elle s'exprime, toujours attirée par l'ostentation. L'adverbe dénote du mépris de celle-là envers les étrangers mais instaure aussi un décalage d'où surgit la voix ironique de Romain. Eux-mêmes sont étrangers parmi les Français, ce qui tend à ridiculiser le chef d'accusation de la mère. Le pronom personnel « je », dans « je ne devais pas m'inquiéter », qui fait référence à Romain, marque son appropriation du discours maternel. Il s'impose clairement en son sein. Le couple se retrouve dans l'usage du pronom personnel de première personne du pluriel « nous » dans « nous avons du reste assez d'argent [...] » : les deux sont indissociables. Dans le conditionnel « serait assuré », la voix de Nina, allégorie de son espoir en un avenir radieux, double celle de Romain, plus rationnelle, qui se met à distance de cette foi dans le hasard du destin. Les deux compléments circonstanciels de temps « pour tenir quelques semaines » et « pour plusieurs années » se répondent en une antithèse temporelle au profit de la mise en évidence de la bivocalité. L'illusion de Nina, portée par le terme « années », dévoile sa confiance aveugle dans le futur et pallie le scepticisme de Romain qui lui oppose le substantif « semaines ». En confrontant le durable à l'éphémère, c'est une façon de rendre apparente la couture qui lie le fils à la mère pour insister sur leur association. « Être deux c'est pour moi la seule unité concevable²⁸³ », confie Romain Gary. L'un est écartelé par l'autre, l'univocité disparaît au profit de la naissance d'un être hybride traversé par les discours maternels.

²⁸³ Entretien avec Pierre Sipriot, « Être deux c'est pour moi la seule unité concevable », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 266

Selon Romain Gary, la « valeur humaine la plus précieuse est la “dépendance” homme-femme”²⁸⁴ ». Cette dépendance est mise au jour dans *La Promesse de l'aube*, notamment par l' « hétérogénéité montrée du dire²⁸⁵ ». Jacqueline Authier-Revuz l'a théorisée en la définissant comme « l'expression explicite de l'autre dans le discours²⁸⁶ ». En adéquation avec Gary qui pense que « chacun est l'autre²⁸⁷ », « l'hétérogénéité montrée du dire²⁸⁸ » passe par une démarcation typographique ou énonciative affirmant que l'altérité trouble l'uniformité du discours pour mettre en avant l'association entre le soi et le hors de soi. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Nina et Romain viennent de poser leurs valises à Nice, elle se débat pour vendre des objets de valeur. Après avoir essayé de nombreux échecs, M. Sérusier a décelé son talent et lui avance de l'argent pour qu'elle puisse faire « le tour des Palaces de la Côte » (p. 153).

ma mère commença à faire le tour des palaces de la Côte, offrant à la clientèle du Winter-Palace, de l'Hermitage et du Négresco, les “bijoux de famille” qu'elle avait emportés avec elle dans l'émigration, ou dont un grand duc russe de ses amis, à la suite de “certaines circonstances”, était obligé de se séparer discrètement. (p. 153)

L'aspect inchoatif de la périphrase verbale « commença à faire le tour » et la construction asyndétique jouent sur la rapidité du déroulement de l'action, en même temps qu'ils font valoir l'envahissement brutal des propos de Romain par Nina. La modalisation autonymique repérée par la démarcation typographique isole le syntagme nominal « “bijoux de famille” ». La source n'est pas identifiée mais une distanciation de Romain apparaît au profit du repérage d'une non-coïncidence saillante confirmant l'intrusion de la mère dans le récit de son fils. On entend non seulement la voix de Nina, celle de Romain mais aussi une voix universelle qui fait de ce syntagme nominal, une locution figée. La valeur inestimable des « “bijoux” » que les guillemets se chargent de protéger souligne le fait que « l'hétérogénéité montrée du dire²⁸⁹ » permet la survie de la relation entre mère et fils²⁹⁰. La démarcation typographique peut aussi mettre au jour la dérision garyenne qui manipule la référence grivoise des « “bijoux de famille” » pour se transformer, non sans provocation, en une métonymie désignant Romain comme un bien précieux, celui de sa mère. La provocation comique promue par la syllepse de sens peut alors être attestée, prônant le lien fusionnel les unissant, brutalement conservé, pour en signaler toute

²⁸⁴ Entretien avec Pierre Sipriot, « Être deux c'est pour moi la seule unité concevable », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 268

²⁸⁵ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Entretien avec Pierre Sipriot, « Être deux c'est pour moi la seule unité concevable », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 268

²⁸⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ En même temps qu'il marque que ces bijoux sont le seul espoir pouvant les sauver de la dérive.

l'authenticité. La seconde modalisation autonymique – « à la suite de “certaines circonstances” » – participe à l'obscurcissement du récit au profit d'une impression d'amphigouri²⁹¹ puisqu'elle est apposée et perturbe la fluidité syntaxique. La supercherie de Nina qui invente un passé glorieux aux « “bijoux” » est sous-entendue. Les guillemets permettent une mise à distance de Romain de la voix de sa mère. Elle est double car elle est assurée typographiquement et par l'hyperonyme « circonstances » qui convertit l'expression en une antiparastase²⁹². L'imprécision du terme portée par le pluriel et son caractère indéfini est censée être la preuve formelle de l'origine des « “bijoux de famille” ». L'argument faible – car il est mystérieux – voulant convaincre de la préciosité des « “bijoux” » risque de trahir la pauvreté de Nina et Romain. Il se transforme donc en un argument fort jouant de l'ombre séduisante de l'indétermination pour conserver l'origine de leurs biens et, surtout le lien de filiation, intacts. Le plaisir que Nina prend à faire illusion est d'autant plus fort qu'elle le met dans la bouche de son fils, en se greffant à son récit.

« La liberté c'est l'autre²⁹³ », confie Romain Gary. Nina est toujours présente en lui et autour de lui, et ce, même si ce n'est que par la voix. La répétition de la présence de la mère à travers les mots la maintient en vie éternellement. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary la fait émerger dans son récit en lui faisant écho, par le biais de la mention du discours autre. Nina est décédée, mais Romain, au front, ne se doute de rien. Il l'entend lui parler :

Souvent, au cours des missions qui précédèrent le débarquement, alors que les éclats et le souffle des explosions faisaient contre la carcasse de l'avion un bruit de ressac, je pensais aux paroles de ma mère « Fais attention ! » et je ne pouvais m'empêcher de sourire un peu. (p. 348)

L'adverbe temporel « souvent », thématiqué, insiste sur le fait que Nina hante l'esprit de Romain. Une syllepse de sens sur le substantif « éclats » peut être notée car, au-delà de la référence militaire, elle a une valeur analeptique qui fait écho à tous les discours emphatiques et emportements discursifs de Nina. L'insistance sur l'idée de vacarme fracassant, avec « éclats », « explosions », « souffle », « ressac » qui sont autant de substantifs se rattachant à l'hyperonyme « bruit », introduit le ton exhortatif maternel. Elle ordonne de se battre pour la vie en projetant son fils dans un champ de bataille. Le pronom personnel de première personne du singulier « je », sujet du verbe « penser », est propice à l'émergence du souvenir. Les mots

²⁹¹ L'amphigouri est un discours « volontairement obscur ou incompréhensible », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 2 mai 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/amphigouri/substantif>>

²⁹² L'antiparastase consiste à retourner un argument faible en un argument fort. Celui qui en use détourne ce qui aurait pu être un reproche en sa faveur pour assurer sa position.

²⁹³ Entretien avec Pierre Sipriot, « Être deux c'est pour moi la seule unité concevable », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 268

maternels permettent une évasion de la barbarie de la réalité où la « carcasse de l'avion » devient la métaphore macabre qui se substitue à la traditionnelle faux. Le complément d'objet indirect « aux paroles » fonctionne comme un renvoi métadiscursif faisant des mots de Nina ceux qui suppléent la pensée de Romain. En ce qu' « un dire suppose nécessairement un penser antérieur²⁹⁴ », comme le considère Moignet, il est vain de vouloir dissocier la mère du fils et, en cela, la complémentarité entre les deux est irréfutable. Le complément du nom « de ma mère » permet l'identification de la source des « paroles » et ne laisse aucun doute à l'évocation de la fusion filiale. La dénomination hypocoristique « ma mère » est la seule lueur d'espoir au milieu du chaos. L'insertion de Nina en mention hors discours direct, signalée par le terme « paroles » et les guillemets, ouvre la voie à la polyphonie énonciative. Les mots de l'autre sont ici ceux qui offrent l'hospitalité. Le discours maternel se présente sous la modalité exclamative et l'impératif sur le verbe d'action « faire » insiste sur la mise en garde de sorte à convertir le cri de Nina – « Fais attention » – en un cri animal instinctif. La brachylogie²⁹⁵ repérée grâce à l'absence de complément au substantif « attention » donne à l'exclamation une valeur de poncif justifiée par l'impératif présent à valeur gnomique (« fais »). Nina représente le surmoi de Romain, au profit d'une assimilation effective de l'un dans l'autre. Il n'y a que celui qui fonctionne en couple qui subsiste car le malheur de l'homme est sa solitude. C'est de là que naît sa méchanceté. Or, Romain sourit et l'usage de l'infinitif du verbe (« sourire »), par sa neutralité, lui donne une suprématie qui prouve que seul celui qui a su s'accommoder de l'altérité, survit. Romain renaît du discours de Nina, sacré, car il préserve la vie.

1.3 La parole messagère de Nina

La parole de Nina soutient Romain. Elle constitue son ossature, se charge d'une valeur messianique qui apprend, prédit et construit l'être.

« L'énonciation est considérée comme ayant certains pouvoirs²⁹⁶ », selon Oswald Ducrot. Donner un ordre est un acte directif qui se charge d'une volonté d'agir sur l'interlocuteur. L'ordre impose la direction que l'avenir doit prendre puisqu'il porte sur des événements qui n'ont pas encore eu lieu. Nina exhorte son fils, dans *La Promesse de l'aube*, de

²⁹⁴ Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, p. 93

²⁹⁵ La brachylogie consiste à élider les éléments d'une phrase pour préserver une vivacité d'expression.

²⁹⁶ « Constater, ordonner, interroger », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier, sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, op cit., p. 204

manière si récurrente que la parole jussive se fait prototypique de cette première. Elle dirige Romain dans ses faits et gestes. Alors qu'il a été le seul parmi les trois cents élèves de la mobilisation à ne pas avoir été nommé officier²⁹⁷, il revient à Nice, à la pension Mermonts. Il invente un mensonge : il aurait séduit la femme du commandant de l'école, ce qui expliquerait son échec. Il empêche le désespoir d'envahir sa mère en refusant de livrer la vérité.

Elle courut chercher le thé, les confitures, les sandwiches, les gâteaux et les fruits. Elle s'assit à la table et renifla profondément, avec une satisfaction intense.

— Raconte-moi tout, m'ordonne-t-elle. (p. 251)

La puissance langagière lui est attribuée de sorte à montrer que c'est elle qui règle les échanges verbaux. Avant de pousser son fils à parler, Nina force la mise en mouvement. Le verbe « courir », au passé simple, prenant place dans la périphrase verbale « courut chercher », signale l'émulation que le retour de Romain crée. L'enchaînement parallélistique des phrases construites selon le modèle pronom personnel de troisième personne du singulier « elle » suit du verbe d'action au passé simple – « elle courut », « elle s'assit » – motive l'effervescence de la scène. La précipitation se lit à travers les mots et est continuée par le biais de la construction asyndétique. L'énumération de toutes les victuailles : « thé », « confitures », « sandwiches », « gâteaux », « fruits » donne l'impression de l'élaboration d'un banquet, dressé au fil des mots, pour célébrer le héros militaire que Romain n'est cependant pas devenu. La profusion manifeste la dévotion de la mère à son fils et détourne les aliments cités en offrandes, destinées à le déifier. Un décalage comique est alors suggéré théâtralisant le retour de Romain et épinglant l'amour maternel aveuglé. Le discours rapporté, selon Diane Vincent dans l'article intitulé « Discours rapporté, représentations sociales et présentation de soi », est censé régler la tension entre « deux contraintes conversationnelles²⁹⁸ » : « la règle de modestie²⁹⁹ » et l'« autovalorisation³⁰⁰ ». Dans ce passage, dès la situation d'énonciation, la régulation de la « règle de modestie³⁰¹ » semble impossible. Nina présente Romain plus grand que nature en lui accordant le statut le plus honorifique : celui de dieu vénéré. La violation de cette règle est continuée par la parole exhortative qui ne fait qu'accentuer sa fierté et le caractère héroïque de Romain. L'exhortation proférée par la mère est doublement marquée au sein de l'occurrence : par l'impératif utilisé (« raconte ») et le verbe de parole en incise (« ordonner »). Raconter, d'après

²⁹⁷ « — J'ai pas été nommé sous-lieutenant. Seul sur trois cents », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 250-251. Voir I) 3.1 Je parle donc je suis : l'éloquence des discours représentés, p. 47 du mémoire

²⁹⁸ Diane Vincent, « Discours rapporté, représentations sociales et présentation de soi », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 243

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

le *Trésor de la Langue Française*, signifie le fait de « faire le récit de faits vrais ou faux³⁰² ». Par sa forme impérative, ce verbe autorise l'affabulation, tendance dont Romain Gary va s'accommoder pour la vie. L'impératif présent « situe le procès dans l'avenir, à un moment postérieur au point d'énonciation, cet avenir peut être immédiat ou plus lointain³⁰³ ». Dans ce cas, l'avenir convoqué est imminent. Nina donne un ordre (« raconte ») qu'elle souhaite voir exécuté sur le champ. La parole injonctive soumet la réalité au changement, et ce, d'autant plus fortement qu'elle a une portée illocutoire directe. La mère se complaît dans les mots qui ravissent et se place en complément d'objet indirect (« Raconte-moi »), destinatrice de la prise de parole de son fils qu'elle commande. Le complément d'objet direct (« tout ») a une forte capacité résomptive qui permet d'englober l'ensemble des intentions et désirs de Nina qui glorifie son fils. La parole jussive lui permet de commander le destin pour ne pas se laisser piéger par lui.

L'avenir joue de ses atouts pour séduire celui qui se met à l'imaginer. Le futur est cet inconnu qui échappe aux contraintes. Il est le règne de l'émotion et de l'instinct, cette marge qui donne naissance à la création pure. Nina s'attache à constituer, de toutes pièces, les lendemains de son fils en élisant celle qui fera partie de sa vie future dans *La Promesse de l'aube* :

— Mais il faudra beaucoup d'argent. Il faut que le père d'Ikona lui donne une bonne dot... Tu n'es pas n'importe qui. Je vais aller le voir. On va parler. Je sais bien que tu aimes Ikona, mais il ne faut pas perdre la tête. Je lui dirai : « Voilà ce que nous avons, voilà ce que nous donnons. Et vous, qu'est-ce que vous nous donnez ? » (p. 349)

Les propos rapportés interviennent dans un cas assez particulier de discours direct car, dans une des répliques de Nina, une mise en abyme – marquée par les guillemets – d'un autre fragment au discours direct a lieu. La dernière fois que mère et fils se sont vus à l'hôpital, Romain lui a parlé de ses amours avec Ikona, femme en laquelle Nina projette tous ses espoirs. La conjonction de coordination « mais » assure un mouvement de rupture car « il fonctionne comme un inverseur d'orientation argumentative³⁰⁴ » et prépare l'avènement du futur en dépit du présent. Le futur simple intervient au sein de la tournure impersonnelle « il faudra » mais il est moins prédictif qu'insistant sur la réalisation d'une obligation à laquelle il est impossible d'échapper. Il se charge d'une valeur de nécessité. La foi que Nina place dans le devenir-réalité se voit dans

³⁰² « RACONTER, verbe trans. : Faire (de vive voix ou par écrit) le récit de faits vrais ou faux. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 3 novembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/raconter>>

³⁰³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit. p. 579

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 882

le rapprochement temporel porté par l'hypozeux³⁰⁵ dans la reprise de la structure impersonnelle « il faut ». L'obligation, au présent de l'indicatif, permet une actualisation avec le moment d'énonciation qui souligne la volonté d'imminence du mariage prédit entre son fils et Ilona. L'antéisagoge³⁰⁶ « Tu n'es pas n'importe qui » permet de nier la faiblesse dont pourrait faire preuve Romain par anticipation du héros qu'il est appelé à devenir. À l'état d'immobilisme paralysant du présent de l'indicatif répond le futur proche exprimé par la périphrase verbale « vais aller ». Il symbolise la promesse de l'accomplissement de tous les possibles que représente l'avenir alors que le présent est marqué par la négation (« Tu n'es pas n'importe qui »). Nina prévoit non seulement les gestes mais aussi les paroles. La neutralité de l'infinitif sur le verbe « parler » permet un retour sur le dit mais de manière proleptique. La forme de battologie³⁰⁷ qui transparait dans « Je vais aller le voir. On va parler », puisque la même idée est répétée, accentue la promptitude de l'action décrite et surtout le caractère essentiel de ce discours. Nina est sujet du verbe « savoir ». Elle est détentrice de la connaissance, rôle confirmé par l'adverbe de valeur « bien » qui lui est postposé. Ce verbe (« savoir »), au présent de l'indicatif, ouvre la voie à la subordonnée complétive « que tu aimes Ilona ». L'anticipation des sentiments de Romain par Nina est reprise d'un point de vue argumentatif. L'enchaînement de la complétive ne laisse pas de place à l'expression du fils. Nina devance tout argument de sa part et se sert de la connaissance qu'elle a de lui pour mieux lui en imposer. De même, le verbe « dire », au futur de l'indicatif, au sein de cette même occurrence, insiste sur la préméditation du discours. Le dialogue dans le dialogue met en avant l'importance du langage définissant l'être humain comme un être discursif par excellence. La démarcation typographique renforce le fragment de discours direct dans le discours direct au profit de l'émergence d'un dédoublement rappelant le vertige de l'énonciation qui est toujours du « déjà-dit³⁰⁸ », pour citer Bakhtine. L'auto-citation a deux fonctions persuasives : d'une part, elle donne l'illusion de la littéralité assurant la solidité d'une réflexion et, d'autre part, elle véhicule une impression de sincérité car se citer affermit la crédibilité du discours³⁰⁹. La double intentionnalité de Nina est alors remplie : Romain est persuadé et le père d'Ilona, convaincu. L'interrogation (« Et vous, qu'est-ce que vous nous donnez ? ») atténue l'ordre donné par la mère mais permet l'ouverture

³⁰⁵ L'hypozeux est proche du parallélisme de construction. Il consiste en la reprise d'une même structure grammaticale au sein d'un énoncé, sans empêcher que les mots employés changent.

³⁰⁶ L'antéisagoge consiste à présenter quelqu'un par ce qu'il n'est pas.

³⁰⁷ La battologie consiste à répéter une même idée dans un discours.

³⁰⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiples hétérogènes », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 51

³⁰⁹ Galia Yanoshevsky, « Rapporter son propre discours ou la reprise comme stratégie argumentative : Pour un nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet », *Ibid.*, p. 178

du duel dialogal. Nina prépare la confrontation en anticipant ses propres paroles. Elle met en place le combat qui oppose de part et d'autre la mère et le fils (« nous ») au père et à la fille (« vous »). C'est parce que la lutte verbale est préparée que sa réussite est assurée car le discours est la clé de la manipulation.

La parole ensorcelle. Nina ravit par le biais des mots et passe par une indéniable poétisation de son langage pour donner plus de consistance aux désirs qu'elle veut voir réaliser par le biais de Romain. Dans *La Promesse de l'aube*, elle accorde une force incantatoire à ses proclamations. Lorsque Nina arrive à Salon-de-Provence, après avoir fait cinq heures de taxi, elle tient plus que tout à dire adieu à son fils. Elle prononce quelques mots devant tous les soldats, camarades de Romain, pénétrée d'une grandiloquence, au profit de la mise en évidence de l'efficacité de son discours :

elle s'exclama d'une voix que tout le monde entendit, et avec un fort accent russe :

— Guynemer ! Tu seras un second Guynemer ! Tu verras, ta mère a toujours raison !
(p. 15)

Avec le verbe « exclamer », composé du verbe « clamer » dérivé du verbe latin *clamare* et du préfixe « ex- » qui agit comme intensif, il y a une ex-pulsion des mots qui dénote d'une volonté, de la part de l'énonciateur, d'imposer son discours au destinataire. Nina est un personnage garyen car elle est « excessi[ve]³¹⁰ », comme le confiait Jean-Marie Catonné à Mathieu Garrigou-Lagrange dans un échange radiophonique intitulé « L'obstination de Gary³¹¹ ». La tension du moment est portée à son apogée par le complément suivant le verbe « s'exclamer » qui renseigne moins sur le contenu du discours que sur sa forme par le complément circonstanciel de manière « d'une voix ». Le ton affirmé de Nina est exposé, avant son discours, de sorte à lui donner d'avance une force persuasive et à y consentir avant même qu'il ne soit prononcé. La non-personne « elle » s'oppose à la locution « tout le monde », le singulier au collectif, à la faveur de la puissance de la figure maternelle qui se suffit à elle-même pour faire face à la foule. Le combat est lancé : le verbe « exclamer » répond au verbe « entendre » justifiant l'affrontement déjà présenté par « elle » face à « tout le monde ». Le verbe de diction entre en conflit avec le verbe de réception. Le verbe « entendre », au passé simple, qui se distingue par son aspect ponctuel et borné, rend le moment de la prise de parole de Nina unique.

³¹⁰ Jean-Marie Catonné, « Romain Gary : L'obstination de Gary (1/4) », Entretien effectué par Mathieu Garrigou-Lagrange, *La Compagnie des auteurs*, [en ligne], France Culture, Émission diffusée le 5 juin 2017, Consulté le 21 août. URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-14-obstination-de-gary>>

³¹¹ *Ibid.*

Il donne l'impression que toute l'assemblée se fige dans un mutisme. Le discours de la mère se compose de trois exclamations qui suivent une gradation ascendante, car elles sont de plus en plus longues (« Guynemer ! Tu seras un second Guynemer ! Tu verras, ta mère a toujours raison ! »). Elle prononce le nom « Guynemer », en l'isolant dans une première exclamation, ce qui insiste sur l'admiration déclamée pour la France. Entre l'apostrophe et la vénération pour ce personnage, Nina crie son nom pour provoquer la foule et rappeler à son fils l'illustre héros qu'elle exige qu'il devienne. La tension argumentative créée par le contexte énonciatif est maintenue par une exclamation qui gravite autour d'un seul mot, ayant une portée efficace sur son double destinataire : Romain et l'auditoire. Dans la seconde exclamation de l'occurrence, Nina utilise le verbe « être » au futur de l'indicatif et rebaptise son fils en le faisant reflet de Guynemer, par le recours à l'adjectif numéral « second ». La comparaison est d'autant plus forte qu'elle est transfigurée en une assimilation sous l'impulsion de l'incantation exclamative assurant la transmutation. Enfin, si l'on considère que l'épiphonème³¹² – « Tu verras, ta mère a toujours raison ! » – est rythmé comme le serait un décasyllabe, alors le nom « mère » serait placé à la césure. Nina est le centre de gravité. Elle maintient tout un équilibre soigneusement mis en place par la répétition de « Guynemer », des exclamations, du futur et par l'anaphore du pronom personnel de deuxième personne du singulier « tu » (« tu seras », « tu verras »). Par les trois exclamations qui se succèdent, un rythme ternaire est créé accordant une musicalité au discours qui lui donne une valeur poétique. À la manière d'un refrain qu'elle cherche à graver dans la mémoire de tous les auditeurs, elle chante l'héroïsme anticipé de Romain, voué à pénétrer dans la mémoire collective. La parole incantatoire aurait un pouvoir démiurgique propre à transformer la tentative de persuasion en adhésion et réalisation.

Le discours fait survenir ce que l'on ne faisait que contempler. Il donne une nouvelle consistance à l'être lui permettant de profiter de ce qu'il n'a pas. En ce qu'il ne cesse d'agir, sa dimension créatrice est indéniable : il fait naître le devenir, l'inédit, l'inconnu. L'insouciance des mots prononcés libère l'être du piège tendu par son propre moi. Le discours donne la possibilité de vivre la réalité de ce qui est imaginé, de concrétiser ce qui était convoité et affermit ainsi le lien entre mère et fils qui, dans *La Promesse de l'aube*, se font non seulement écho mais s'allient avant de fusionner. Le discours ordonne, prédit, convoque et change le

³¹² « EPIPHONÈME, subst. masc. : Courte exclamation sentencieuse de portée générale par laquelle on termine le plus souvent un récit, un discours, une fable. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 4 avril 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9piphon%C3%A8me>>

regard sur le monde. Dire c'est aussi vouloir dire, pour voir autrement. Les discours renvoient l'image que veut donner de lui l'être qui les produit.

2. LA REPRÉSENTATION DES ÊTRES PAR LES DISCOURS

Le discours est mis en scène par le locuteur. Il représente son point de vue, ses intentions, ses rapports avec autrui. L'énonciateur se fabrique alors lui-même et fabrique son interlocuteur à travers ses propos.

2.1 La consécration de l'image par la parole

Dire, c'est voir la profondeur de l'être. Les mots sont tantôt les yeux qui permettent de réfléchir l'image de l'homme tel qu'il est, tantôt le miroir qui permet de le refléter tel qu'il voudrait être.

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary fait souvent glisser les discours représentés vers une hypotypose³¹³ discursive. Il se lance à la conquête de l'évidence³¹⁴ dans son sens étymologique. Il s'agit de rendre visible ce qui permet de découvrir l'un dans l'autre, de déceler la superposition entre la mère et le fils. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina ne cesse d'envisager l'avenir radieux de son fils. Chaque fois qu'elle se rend chez des brocanteurs, elle lui rapporte des cartes postales pour qu'il s'imprègne de la représentation de la réussite et excepte de sa sélection ceux qui n'ont pas « réussi de leur vivant » (p. 110). Elle lui présente tout autant des personnes bien habillées que de belles parades militaires, de « beaux officiers à cheval » (p. 110) que des « ambassadeurs illustres » (p. 110) avant d'en arriver à la représentation de « L'Aiglon » (p. 110), Napoléon II :

C'est ainsi que la carte postale représentant l'Aiglon, après avoir trouvé, je ne sais comment, le chemin de l'album, en fut promptement enlevée, avec cette simple réflexion qu'« il était tuberculeux ». (p. 110)

Le discours indirect avec îlot textuel fait entendre une polyphonie énonciative cédant à la mise en évidence d'un point de vue : celui de Nina qui partage sa vision du monde. C'est un

³¹³ « Hypotypose : figure macrostructurale regroupant l'ensemble des procédés permettant d'animer une description au point que le lecteur "voit" le tableau se dessiner sous ses yeux », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique, op. cit.*, p. 238

³¹⁴ Le terme évidence vient du latin *ex video* qui signifie ce qui s'impose à la vue. L'évidence est dans la démonstration : on comprend alors pourquoi elle tient tant à cœur à Nina mais aussi à Romain.

« discours exhibé³¹⁵ », pour reprendre une qualification de Laurence Rosier, un discours qui veut rendre la parole visible. La représentation commence dès le départ par la tournure démonstrative « c'est ainsi que ». Le verbe « représenter » surgit au participe présent dans le récit de Romain. Ce temps, comparable à l'imparfait de l'indicatif, présente « l'action sous un aspect tensif, en cours de déroulement, sans que l'on puisse en distinguer le début ou la fin³¹⁶ ». La parole de Nina est saisie comme communication d'une image du monde, elle devient cet œil central regardant et regardé. Les trois appositions « après avoir trouvé, je ne sais comment, le chemin de l'album » (p. 110, ci-dessus), forment un isocolon : le rythme ternaire cadencé, en plus de donner à voir, fait entendre le ton affirmé de la mère qui exige à son fils d'accéder à la réussite pour qu'il ait sa place au sein de « l'album ». La construction asyndétique de la phrase introductrice des propos de Nina participe de la démonstration de cette poétique de l'immédiateté visuelle. Le syntagme nominal « simple réflexion » se substitue au verbe de parole traditionnel introduisant le discours indirect pour confirmer le jeu sur l'unité du regard, au service d'une contemplation plus que d'une écoute de la parole maternelle. Les guillemets rendent visibles le discours de Nina, en même temps qu'ils désignent la tension entre le mépris de l'échec et l'exhortation au succès. L'adjectif qualificatif antéposé « simple », qui intervient dans le syntagme nominal « simple réflexion », confirme la clairvoyance de la mère et légitime l'éducation au triomphe qu'elle dispense. Ce syntagme nominal ouvre la voie à la poétique de la présence, de la simultanéité et s'accorde à souligner l'intensité du discours. Le verbe d'état « être » (« il était tuberculeux »), à l'imparfait de l'indicatif, implique une pause descriptive, renforcée par l'effet de rupture typographique, pour insister sur le portrait du malheur à éviter. L'efficacité de la parole de Nina qui exprime sa sentence à travers la phrase simple « il était tuberculeux » confirme l'importance de la matérialité de ses mots. Cette conclusion se rapproche de l'astéisme puisque c'est en jouant la comédie du blâme que Nina représente ce que doit être son fils, la beauté de la réussite étant incarnée par la laideur de l'échec. La vue irrigue la parole car elle lui donne naissance, mais la parole peut aussi nourrir la vue au profit de la représentation d'un discours authentique – du moins de sa suggestion comme authentique, par sa matérialité.

³¹⁵ Dan Van Raemdonck, « Discours rapporté et intégration syntaxique : Un exemple d'analyse », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 534

³¹⁶ Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, op. cit., p. 388

La parole est évocatoire. En ce que le discours se charge d'une capacité à créer, il a un pouvoir transcendant. Dans *La Promesse de l'aube*, le discours maternel s'accommode de cette qualité du langage. En usant de l'allégorie, elle fait miroiter l'image d'une France adulée, incarnation de ses rêves, de la perfection :

la France que ma mère évoquait dans ses descriptions lyriques et inspirées depuis ma plus tendre enfance avait fini par devenir pour moi un mythe fabuleux, entièrement à l'abri de la réalité, une sorte de chef-d'œuvre poétique. (p. 44)

Gary représente brièvement la parole de Nina par le biais d'un discours indirect très synthétique où les propos ne sont qu'indiqués dans la pudeur soulignée du verbe introducteur « évoquer ». La France devient cette image d'Épinal dans la bouche maternelle. Le syntagme nominal qui la convoque (« la France ») est antéposé pour insister sur sa suprématie et la mettre en valeur comme terre prête à accueillir l'apatride, seule capable d'offrir l'hospitalité. L'usage de l'imparfait de l'indicatif sur le verbe de parole « évoquer » cristallise le lien entre le discours et l'image contribuant à la sacralisation de la France en icône puisque ce temps est « l'instrument du peintre qui [...] fait assister à une scène [...] frappée d'éternité », comme l'explique Jean d'Ormesson dans *La Douane de mer*³¹⁷. Le complément circonstanciel de temps, introduit par la préposition « depuis » (« depuis ma plus tendre enfance »), crée une anamorphose des « descriptions lyriques et inspirées » de Nina en les étirant dans le temps. Cette préposition insiste sur le substantif « enfance » mis en parallèle avec le verbe « finir ». C'est une façon de faire de la France le symbole du cycle de la vie. Le verbe « devenir » convertit ce pays en grand mythe fondateur de la civilisation, assuré par le groupe nominal en position d'attribut, « un mythe fabuleux ». Dans ce passage, la France devient une figure idéalisée, « le rêve sacré³¹⁸ » que Nina s'acharne à vouloir incarner par le biais de son discours. Peu importe si elle est vraie ou fausse, l'image doit envahir le réel dans ce qu'elle a de plus inexplicable. La France est aussi l'allégorie de l'utopie, affirmée non seulement par le leurre de l'imagination porté par le groupe nominal « mythe fabuleux », mais aussi par le terme « descriptions », dans la représentation que donne le narrateur du discours de Nina. Le descriptif est un mode textuel où transparaît un idéal linguistique : celui d'une langue vouée à dénommer et à désigner unité par unité, l'univers qui nous entoure. Cela confirme la foi que Nina place dans les mots pour faire advenir l'image d'une France bienveillante. Le regard naïf³¹⁹ de l'imagination porté sur la réalité assure la survie comme le soutient l'adverbe « entièrement », intervenant dans l'apposition « entièrement à

³¹⁷ Jean d'Ormesson, *La Douane de mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996

³¹⁸ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, op. cit., p. 232

³¹⁹ Naïf dans son sens étymologique étymologique c'est-à-dire celui qui vient de naître, celui qui a un état d'esprit totalement vierge, prêt à accueillir de nouvelles et diverses formes.

l'abri de la réalité » de l'occurrence commentée, qui insiste sur l'esthétique de l'échappatoire, incontestablement nécessaire. La locution « à l'abri de la réalité », fait de cette dernière l'allégorie d'un monstre persécuteur des griffes dont il est possible de s'enfuir pour faire l'expérience du bonheur représenté par la France du discours de Nina. L'image dorée qu'elle en fait briller à travers ses mots lui permet de s'exiler sur la terre de ses désirs. Ce qui est voulu par la mère surgit à travers le fils, l'idéalisme de cette première est un besoin corporel qui veut être incarné. Ce n'est pas tant la perfection de la France qui est donnée à voir que la vitalité du rêve donnant la force de résister. L'œil et le mot s'allient alors pour assurer la transformation de l'odieuse réalité.

Le discours permet de sublimer ce qui n'aurait pu être qu'échec. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina joue de cela en s'accommodant de la force rhétorique de ses discours. Alors que M. Zaremba a demandé la main de Nina à Romain, ce dernier va tenter de la convaincre en lui offrant un bouquet de fleurs. Mais, son refus catégorique suscite un vif échange entre mère et fils. Elle répond en ces termes :

— Je te remercie, dit-elle. Je sais que je suis vieille. Je sais qu'il y a dans ma vie des choses à jamais disparues. Seulement, Romouchka, il m'est arrivé une fois, une seule, d'aimer un homme passionnément. C'était il y a bien longtemps et je l'aime toujours. Il ne me respectait pas et il ne m'a jamais traitée en gentleman. Mais c'était un homme, ce n'était pas un petit garçon. Et je suis une femme, vieillie, bien sûr, mais qui se souvient. Quant à ce mauvais peintre... J'ai un fils et ça me suffit. Je refuse d'en adopter un autre. Qu'il aille *k tchortou*... qu'il aille au diable ! (p. 196)

Le discours direct est ici marqué par l'incise qui prend la forme de « dit-elle ». Le verbe « dire », un des plus neutres des verbes introducteurs, contraste d'autant plus fortement avec l'expressivité des propos de Nina. « L'intérêt premier de l'incise est que la voix du narrateur devient plus discrète, il est dépouillé de sa position dominante de proposition introductrice³²⁰ » : elle laisse donc pleinement éclater la voix maternelle. L'incise est le premier indice de la sublimation qui, dans cette occurrence, va permettre de transformer la vision de la colère dévastatrice en bienveillance rédemptrice. Le complément « te », avant le verbe « remercier », met en avant la volonté de Nina de conserver la dynamique dialogale (« je te »), pour mieux la détourner. Le discours de remerciement a valeur de transmutation. Le caractère lapidaire de la phrase simple « je te remercie » aurait pu être, par sa brièveté, promesse de sincérité, gage du

³²⁰ René Rivara, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2001, p. 103

respect de la maxime de qualité d'une conversation. Or, comme le précise Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans *L'Énonciation*, « parler ce n'est que se prétendre sincère³²¹ », le respect de cette loi ne dévoile pas forcément que « le locuteur croit à la vérité de ce qu'il affirme³²² ». Cette phrase de remerciement est ambiguë. Elle est fautive, presque antiphrastique, car Nina ne veut pas remercier son fils mais le réprimander. Elle n'a qu'une fonction phatique³²³ qui rétablit le contact entre mère et fils. Nina a recours à des phrases incisives comptant sur la force persuasive des mots. Elle répète le verbe « savoir » deux fois, de façon anaphorique, dans la formule « je sais que », pour donner un aspect emphatique à ses propos dont elle prouve le bien-fondé. Elle se définit par l'adjectif « vieille » qu'elle postpose et qui clôt la seconde phrase de l'extrait où se déploie son autorité discursive. Le recours à l'adverbe argumentatif « seulement », qu'elle thématise, laisse entendre un détournement logique de la vérité crue par Romain. La tournure impersonnelle « il m'est arrivé » et le passage du présent de l'indicatif à l'infinitif (« il m'est arrivé [...] d'aimer ») suggère une universalisation du discours de Nina qui veut montrer l'infailibilité de celui-ci. La forte modalité subjective est soulignée par l'usage du surnom « Romouchka ». Elle précise le rôle de récepteur de son fils qu'elle infantilise en usant de cet hypocorisme, ôtant la crédibilité de ce qu'il vient de lui dire. Elle exploite la fonction cathartique du discours pour lui donner la force de sublimation. Elle met en procès, par les mots, le père de Romain en le condamnant à un flou identitaire par l'usage de l'hyperonyme « homme ». Le parallélisme de construction syntaxique au sein de la phrase déclarative avec « il ne me », « il ne m'a », représente le duel entre elle et lui, séparés par la négation « ne ». Or, cette négation qui fait figurer l'échec que Nina abhorre, se transcende en la communication de la réussite qu'elle espère. Elle oppose le substantif « homme » qui connote prestance et assurance à la fragilité du « petit garçon » pour forcer l'évolution de Romain. L'injonction aux allures proverbiales « qu'il aille au diable » fait de l'exclusion de tout homme, sauf de son fils, un principe de vie. Elle insiste sur la beauté de la relation filiale, ce que confirme l'intrusion des termes étrangers « *k tchortou* » (p. 196, ci-dessus) signalée par l'italique, faisant entendre la spontanéité de la langue maternelle. Cette ultime protestation, « qu'il aille *k tchortou* ! », clôt le dialogue entre mère et fils devenu monologue de Nina. La battologie formée par les deux ultimes exclamations insiste sur la colère maternelle qui condamne ce qui est hors de son monde. Le silence qui suit l'échange (« nous demeurâmes là en silence », p. 196), signale l'effet

³²¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 234

³²² *Ibid.*

³²³ « la fonction "phatique" (vérifier le contact) [...] de Jakobson. », Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit. p. 176

des mots. Ils ont transformé le triple échec – celui de Romain qui n'a pas réussi à convaincre sa mère, de Nina que l'amour a trompé et du peintre qui n'a pas réussi à s'introduire dans la vie de cette femme – en un triomphe émouvant de la mise en représentation du caractère indéfectible de la relation filiale exclusive.

2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple

La théâtralisation est vitale car elle autorise, sans contrainte, à tout éprouver, tout réaliser. Elle est la promesse de tous les possibles. Selon Mireille Sacotte, l'unité de *La Promesse de l'aube* se situe dans son aspect théâtral. L'œuvre est constituée de scènes qui s'enchaînent : « scènes d'amour, d'adieu ou de retrouvailles³²⁴ » et se fonde sur le « je ris en pleurs³²⁵ » de François Villon.

La théâtralisation passe d'abord par la mise en voix. Romain Gary privilégie en cela une poétique de l'oralité qu'il fait ressurgir par son style préférant les constructions nominales et asyndétiques. La voix est celle qui n'a ni commencement ni fin, celle qui ne connaît aucune limite³²⁶. Lorsqu'elle est théâtralisée, elle rend l'impossible possible. Dans *La Promesse de l'aube*, alors que Nina peine à subvenir à ses besoins et à ceux de son fils, elle fait des mots une arme de défense auprès de tous ceux qui la méprisent. Romain va lui faire prendre une revanche sur sa vie misérable, c'est pourquoi elle le représente dans le discours qu'elle prononce devant tous les habitants de leur immeuble :

elle m'attira contre elle et, me désignant à l'assistance, elle annonça, hautement et fièrement, d'une voix qui retentit encore en ce moment à mes oreilles :

— Sales petites punaises bourgeoises ! Vous ne savez pas à qui vous avez l'honneur de parler ! Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la Légion d'honneur, grand auteur dramatique, Ibsen, Gabriele d'Annunzio ! Il...

Elle chercha quelque chose de tout à fait écrasant, une démonstration suprême et définitive de réussite terrestre :

— Il s'habillera à Londres ! (p. 52)

Le verbe de parole introducteur « annoncer », favorisé dans le discours indirect, est ici convoqué dans le discours direct comme preuve de l'importance de mettre en scène la voix. Au

³²⁴ Mireille Sacotte, « Mireille Sacotte lit *La Promesse de l'aube* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary*, op. cit. p. 33

³²⁵ *Ibid.* p. 33

³²⁶ Romain Gary, Jean-François Hangouët, et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'affaire homme*, op. cit., p. 104

passé simple, il dévoile une nette rupture entre le plan du récit et du discours, ce qui met en valeur les propos tenus. Les deux adverbes « hautement et fièrement » renseignent sur la prestance discursive de Nina. Équivalents formellement, tous les deux sont composés de trois syllabes et forment une homéotéleute³²⁷, laissant apparaître la mise en scène dans le retardement de la parole. Le syntagme nominal « d'une voix » agit comme une métonymie sacralisant Nina. Sa puissance est ordonnée par l'usage du verbe « retentir », employé au présent de l'indicatif, que l'adverbe de temps « encore » rend atemporelle. Un décalage comique est créé car après avoir instauré un contexte d'énonciation solennel rendant l'annonce de Nina exceptionnelle, le langage familier ouvre sa prise de paroles : « sales petites punaises bourgeoises ». Elle utilise l'adjectif qualificatif « sales », commençant sans détour l'affront verbal. Dans une scène agonistique, Nina n'a pas peur d'affronter ses destinataires qu'elle a déjà terrassés en prenant une totale possession de l'espace énonciatif. La confrontation théâtrale guidée par la voix est opérante, portée par l'opposition entre l'indéfini amené par le pluriel de la formulation nominale « sales petites punaises bourgeoises » et le défini amené par le singulier « mon fils », à l'ouverture de la troisième exclamation. La dénomination périphrastique « mon fils » suffit à elle seule à convoquer Nina, par l'adjectif possessif « mon », et Romain, par le substantif « fils ». Par la voix, la mère partage le rôle principal de sa propre mise en scène discursive avec son fils. Elle utilise l'adjectif « dramatique » pour revendiquer le lien à la théâtralisation dans l'énumération des titres honorifiques qu'elle profère. Nina confirme la scène de tous les possibles que devient le discours, celle sur laquelle Romain sera le meilleur puisque le théâtre n'est jamais qu'entreprise d'imaginaire et revendication de liberté donnant le droit de dire ce que l'on veut, comme on veut, quand on veut. Elle oppose le pronom personnel de troisième personne du singulier « il » à la deuxième personne du pluriel « vous », qui ouvrait la seconde exclamation de l'occurrence citée, et symbolise une lutte sanglante entre la foule et le couple mère-fils, renforcée par la précision « tout à fait écrasant ». La potentialité signifiante de la voix permet une théâtralisation qui donne consistance à l'individu et l'âme en lui donnant une identité, comme le prouve le verbe « être », point de départ de l'énumération des titres glorieux (« Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la Légion d'honneur, grand auteur dramatique, Ibsen, Gabriele d'Annunzio ! »). La représentation honorifique à laquelle Nina se livre s'achève par l'exclamation « Il s'habillera à Londres » qui fait entendre un écart risible annoncé par l'aposiopèse. Si Londres est l'image de l'élégance, s'y vêtir n'a rien d'une

³²⁷ « Homéotéleute : figure de diction qui signale la reprise de sonorités identiques à la fin d'une suite de mots ou d'une série de syntagmes », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, *op. cit.*, p. 237

reconnaissance officielle qui, elle, est portée par « ambassadeur de France » ou « chevalier de la Légion d'honneur ». Le raccourci opéré par Nina confère une part grotesque à son énumération qui en devient comique, son incongruité renforçant son charme.

Mais, si la mise en voix ne suffit plus, elle a besoin d'être doublée. L'expression comportementale pourrait bien être la plus habilitée à le faire. Selon Romain Gary, dans *Pour Sganarelle*, le « non-formulé [est] devenu le critère de “valeur”³²⁸ ». Il s'agit de « la plus sûre façon de susciter l'intérêt³²⁹ ». « Non-exprimer³³⁰ » c'est sauver une « apparence de profondeur³³¹ ». L'expression gestuelle est évocatoire car elle permet de laisser advenir le discours de l'insoupçonné. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain, après avoir fait l'objet de railleries à l'école, a laissé traiter sa mère de « cocotte » (p. 143), sans avoir su se défendre. En rentrant, il décide de tout lui raconter. Elle lui lance un regard « hostile » (p. 144) en guise de réponse. C'est n'est qu'au moment où il rassemble ses affaires pour aller à l'école qu'elle lui parle.

Lorsque je ramassai mes livres et mes cahiers pour me rendre en classe, son visage se durcit à nouveau.

— Tu ne vas plus là-bas. C'est fini.

— Mais...

— Tu vas aller étudier en France. Seulement... Assieds-toi.

Je m'assis.

— Écoute-moi, Romain.

[...]

— Écoute-moi bien. La prochaine fois que ça t'arrive, qu'on insulte ta mère devant toi, la prochaine fois, je veux qu'on te ramène à la maison sur des brancards. Tu comprends ? (p. 144-145)

Ce passage au discours direct a ses repères canoniques perturbés au profit d'une mise en relief de la prise de parole. Mais, elle n'advient pas seule. Le geste la commande. La conjonction « lorsque » introduit le verbe « ramasser ». Ce verbe, au passé simple, place l'action au premier plan. Il devient l'acte révélateur, ce par quoi passe la démonstration de l'impulsivité de Nina. La première personne du singulier est surreprésentée dans cette phrase instaurant la situation d'énonciation. Le pronom personnel singulier de première personne « je » est mis au-devant de

³²⁸ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1, op. cit.*, p. 435

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.* p. 436

³³¹ *Ibid.*

la scène en tant que support recteur du verbe « ramassai ». Puis, il est décliné par l'adjectif possessif « mes » dans « mes livres », « mes cahiers » et le pronom réfléchi « me » dans « me rendre ». Le mouvement centripète dirigé vers Romain alourdit la discorde discursive et fait ressentir la colère avant de la dire en la mettant en scène à travers l'œil. Le complément circonstanciel de but « pour me rendre en classe » inspire un acte mécanique de Romain, tué par le regard vexé de Nina. Les rapports de force complexes qui lient les deux êtres sont alors représentés, dans ce passage, par la froideur de l'expression corporelle. La confrontation entre les deux est promue par les marques de personnes. Le pronom possessif « mes » est en opposition directe avec « son », de même que le pronom réfléchi « me » est en opposition avec « se » (« me rendre », « se durcit »). Une antithèse personnelle fait ressentir la tension palpable de la passion filiale et suffit à se substituer à un verbe de parole introducteur, opérant à la frontière du prononcé et du non-prononcé. Nina est réduite à une expression métonymique « son visage », laquelle relaie l'absence du cadre de présentation par la force de la communication corporelle. Le refus passe par l'expressivité mimo-gestuelle avant de passer par les mots, de sorte qu'un processus de complémentarité des deux actes a lieu dans un déplacement de l'énonciation. Nina prend la parole par le biais d'une phrase déclarative, permettant de mettre en avant un ton incisif que le verbe réfléchi « se durcir » annonçait déjà. Le geste peut se substituer au verbe introducteur explicite, assurant le point de bascule vers le discours direct. Après que son discours ait été annoncé par les gestes, elle se met à vouloir contrôler ceux de son fils par la parole et, plus précisément, par le biais du verbe « aller » au présent de l'indicatif (« vas »), encadré par la négation en « ne... plus » et prenant la forme de la modalité injonctive. Nina donne les ordres à la manière dont le dialogue est représenté : sans cadre d'introduction. L'usage de la conjonction de coordination à valeur adversative « mais », prononcé par Romain, n'aboutit pas. L'échange est avorté par l'aposiopèse responsable d'un échec de la verbalisation au profit de la suprématie du geste. Si la communication entre mère et fils n'a pas lieu, l'effet de stichomythie, produit par l'enchaînement rapide des répliques, suffit à mimer la confrontation filiale. Nina commande par le biais de l'impératif et se donne le pouvoir de mise en scène en donnant des indications kinésiques à son fils à la manière des didascalies théâtrales. À l'impératif « Assieds-toi », Romain répond immédiatement en s'exécutant « Je m'assis » rappelant ainsi la corrélation entre le dire et le faire, renforcée par le biais de l'anadiplose. La parole induit le geste et est induite par lui tout à la fois.

La création passe par un dynamisme qui n'a pas peur de se soumettre à l'épreuve de la démonstration. Pour exister, le personnage doit être exposé dans un « agrandissement démesuré³³² » car il permet de faire naître le « jamais vu³³³ ». La nécessité de s'exprimer transperce *La Promesse de l'aube* qui, en mettant en scène la relation filiale dans une « tragédie de l'amour exclusif³³⁴ », va de pair avec la nécessité de montrer. Nina se livre à de nombreuses manifestations excessives puisqu'elle s'exclame ou proclame tout au long de *La Promesse de l'aube*. Or, elles ne lui sont pas réservées. Romain, dans une filiation discursive, se livre aussi à des éclats de voix. Lorsqu'il essaie de convaincre sa mère d'accepter M. Zaremba dans sa vie, il pousse un cri du cœur : « — C'est un monsieur très distingué, gueulai-je. Il a des manières formidables. Il s'habille à Londres ! Il... » (p. 196), d'autant plus imposant qu'il est au discours direct et que le verbe de parole « gueuler » est placé en incise. Cette réplique de Romain s'inscrit dans un face-à-face affectif. Il se veut mesuré, dans un premier temps, par la tournure présentative « c'est » qui a l'élégance d'annoncer le prétendant de Nina. Il introduit M. Zaremba par le détour périphrastique « un monsieur » pour pouvoir souligner ses qualités dans un discours qui veut en faire l'éloge. Le substantif « monsieur » confère un prestige social au peintre. Mais l'emportement de Romain est signalé par l'adverbe à valeur intensive « très », modalisateur qui souligne l'implication subjective du fils dans son discours, rompant avec l'apparente neutralité de départ. Il utilise l'emphase et l'hyperbole : l'emphase par la formule démonstrative « c'est » qui a pour but de mettre en avant le groupe nominal « un monsieur », et l'hyperbole, par l'accumulation de termes à valeur méliorative : « monsieur », « très », « distingué ». Romain use des figures de l'exagération, chères à Nina, s'accommodant de l'« hétérogénéité constitutive³³⁵ » de tout discours pour convaincre sa mère. Le mouvement ostentatoire, aux confins de l'exclamation, qui caractérise sa première phrase déclarative vouée à faire l'apologie du peintre, est confirmé par le verbe de parole « gueuler ». Ce verbe, qui peut tout autant s'appliquer à l'homme qu'à l'animal, fait entendre une prononciation pulsionnelle des mots, expression du désir profond de Romain. Le fait de les « gueuler » leur accordera alors plus une fonction cathartique qu'effective. Son souhait ainsi formulé est vain et soumis à l'échec porté par le refus de sa mère. Le verbe « gueuler » consiste à « pousser des hurlements », « crier », « vociférer », « réclamer avec force », selon le *Trésor de la Langue*

³³² Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, op. cit., p. 53

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Mireille Sacotte, « Mireille Sacotte lit *La Promesse de l'aube* », sous la dir. de Pierre Assouline, *Lectures de Romain Gary*, op. cit., p. 33

³³⁵ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, op. cit., p. 106

*Française*³³⁶. Romain cherche à s'imposer puissamment face à sa mère. L'incise permet de mettre en valeur le cri de désespoir déchirant. Le verbe « gueuler » n'assure pas une transmission convaincante. Les limites de l'énonciation sont alors mises au jour. J. Fontanille considère que le fait d' « énoncer, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du langage³³⁷ », mais justement là est le problème. Alors que Romain veut inverser les rôles et donc agir sur sa mère, il n'est capable, en « gueulant », de ne rendre présent sur la scène énonciative que le bruit de son désir, sans pouvoir le mettre en voix dans une communication efficace. Il privilégie le type exclamatif dans le but de mettre en avant une gradation intonative, « laiss[ant] parler ses sentiments³³⁸ ». Il n'a pas peur de se livrer à tous les excès comme le prouve l'usage de l'adjectif « formidables ». Celui-ci se distingue par la longueur de son signifiant. Il est au pluriel et, en plus de cela, postposé au substantif « manières ». Toute sa grandeur est exploitée en même temps que la stratégie de Romain est déployée pour emporter l'adhésion de sa mère. La ruse discursive du fils est poursuivie par la précision topographique « à Londres ». Il emprunte une de ses exclamations à Nina³³⁹ qu'il actualise par le présent de l'indicatif – on se souvient du « Il s'habillera à Londres ! » (p. 52) qu'elle profère, insistant une fois de plus, sur « l'hétérogénéité constitutive du dire³⁴⁰ » déjà épinglée par les figures d'exagération précédentes. Il implique Nina dans son propre énoncé pour rétablir la connivence dialogale et forcer l'approbation. Néanmoins, s'il cherche à séduire sa mère, dans ce passage, grâce à l'ostentation revendiquée par les parallélismes de construction (« il » suivit du verbe au présent de l'indicatif), les anaphores en « il », les exclamations, le verbe de parole « gueuler », les énumérations qu'il est prêt à continuer sans fin comme le signale l'aposiopèse qui ne rompt pas son discours mais laisse en suspend, il n'en demeure pas moins que l'échec cuisant du rythme ternaire avorté annonce le four que va faire sa tentative d'ascendance discursive. La mise en scène de l'éloge du peintre n'a pas fonctionné, mais l'emphase a servi à renforcer le lien filial puisque la transmission discursive est assurée par des mots qui déforment la réalité pour essayer de la duper.

³³⁶ Définition de « GUEULER », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 11 décembre 2018. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/gueuler>

³³⁷ Marion Colas-Blaise, « Le Discours rapporté au point de vue de la sémiotique : Dynamique discursive et avatars de la dénomination propre chez Patrick Modiano », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit., p. 164

³³⁸ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., p. 187

³³⁹ Voir II) 2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple, p. 80 du mémoire

³⁴⁰ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, op. cit., p. 106

2.3 Les anamorphoses de Nina par la voix

La transformation est nécessaire car jouer avec une visibilité excessive est le meilleur moyen d'échapper au risque de l'effacement de soi. Dans *Pseudo*, Romain Gary confie : « Il est vrai également que j'ai des problèmes avec ma peau parce que ce n'est pas la mienne³⁴¹ ». Il est donc nécessaire d'admettre la difformité et d'accepter de se décaler de soi pour faire l'expérience de la nouveauté, obsession de l'écrivain.

Dans *La Nuit sera calme*, Gary affirme la figure d'autorité que Nina représente : « j'ai été élevé par une mère "monstre sacré", dominatrice et autoritaire³⁴² ». Dans *La Promesse de l'aube*, Romain, encore mobilisé, profite d'une permission pour rendre visite à sa mère à qui il parle d'Ilona. Au moment des adieux, elle lui demande s'il n'a pas une photo de la jeune fille.

- Tu as sa photo ?
- Voilà.
- Tu crois que sa famille a de l'argent ?
- Je n'en sais rien.
- Lorsqu'elle est allée au concert de Bruno Walter, à Cannes, elle n'a pas pris l'autocar. Elle a pris un taxi. Sa famille doit avoir beaucoup d'argent.
- Ça m'est égal, maman. Ça m'est égal.
- Dans la diplomatie, il faut recevoir. Il faut des domestiques, des toilettes. Il faut que ses parents le comprennent. (p. 267)

La figure maternelle impérieuse envahit l'espace clos de la chambre d'hôpital par le biais d'un discours représenté au style direct, sans verbe de parole introducteur. Le dialogue est imposé par la question de Nina. Cette phrase interrogative (« Tu as sa photo ? ») revêt des allures d'ordre d'autant qu'il s'agit d'une interrogation totale ayant pour vocation de justifier la prestance hégémonique qu'elle se donne. Par le verbe « avoir » au présent de l'indicatif, elle impose une obligation qui double le ton incisif porté par la brièveté de la phrase simple. Ce qui renforce la valeur impérative de l'interrogation est la réponse immédiate de Romain, à une mère colonel, par le présentatif « voilà ». Le rythme est martelé, à la faveur d'un effet de stichomythie qui va de pair avec le catégorique qui s'installe petit à petit et transcende son corps impuissant par la force de sa voix. L'épitrachasme repéré par l'enchaînement de mots brefs laisse entendre une tension du rapport filial, ne faisant qu'asseoir la suprématie de Nina. La seconde interrogation, « Tu crois que sa famille a de l'argent ? », est une question rhétorique qui apparaît

³⁴¹ Romain Gary, *Pseudo*, op. cit., p. 960

³⁴² Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 15

dans un temps ultérieur, comme n'étant qu'un examen intérieur : elle apporte seule la réponse palliant l'ignorance de son fils qui place le verbe épistémique « savoir » sous l'égide de la négation. Le dialogue n'a pas lieu et laisse place à une tirade qui construit la figure autoritaire de Nina convertissant le doute (« croire ») en conviction (« Sa famille doit avoir »). La supposition est discrète, elle n'est pas apparente par un *si* hypothétique ni même par un modalisateur, elle est seulement suggérée par le verbe « devoir » pour insister sur le ton affirmé de la mère. Elle s'auto-répond par le biais d'un syllogisme discret repéré par un ton constatif alternant entre affirmation et négation au profit de la mise en place d'une logique implacable. Le syllogisme est une figure qui sert la démonstration d'un raisonnement se caractérisant par sa rigueur et sa formalité. Il est formé de trois propositions dont la conclusion est déduite des deux premières. Dans « Lorsqu'elle est allée au concert de Bruno Walter, à Cannes, elle n'a pas pris l'autocar. Elle a pris un taxi. Sa famille doit avoir beaucoup d'argent. », Nina fait apparaître trois déclaratives sur le mode asyndétique pour affirmer son argumentation. Elle efface les conjonctions argumentatives pour certifier de la solidité de son propos qui se charge d'une valeur de vérité absolue. La réponse de Romain n'est pas écoutée bien qu'elle tente de s'imposer par le biais de l'antépiphore³⁴³ « ça m'est égal ». L'indifférence proclamée du fils n'assure qu'une fonction phatique par le biais de l'hypocorisme affectif « maman », insistant sur la soumission de Romain à l'autorité maternelle qui l'accepte sans la contrer. Nina développe son syllogisme par le complément « dans la diplomatie » qu'elle antépose à la proposition principale « il faut recevoir ». La modalité déontique s'affirme par le recours au verbe « falloir ». La répétition anaphorique de « il faut » instaure un rythme ternaire exacerbant le ton péremptoire de Nina et la déforme pour asseoir son omnipotence, ce qui confirme le succès de son anamorphose³⁴⁴ et non de sa métamorphose³⁴⁵ qui rend l'être méconnaissable. Au contraire, Nina veut être reconnue pour affirmer sa raison, son pouvoir convaincant. L'obligation ainsi scandée la dote d'une nécessité vitale. Aucune échappatoire n'est envisageable face à la réalité que la mère ordonne. Il faut donc pousser les limites, détruire les frontières, pour lui laisser toute la place.

³⁴³ L'antépiphore consiste à répéter un mot ou un groupe de mots au début et à la fin d'une phrase.

³⁴⁴ « ANAMORPHOSE, subst. fém. : Déformation d'images, de telle sorte que ou bien des images bizarres redeviennent normales ou des images normales deviennent bizarres quand elles sont vues à une certaine distance et réfléchies dans un miroir courbe », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 15 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/anamorphose>>

³⁴⁵ « MÉTAMORPHOSE, subst. fém. : Changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 15 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9tamorphose>>

Dans *L'affaire homme*, Romain Gary donne un conseil : « si vous laissez les femmes pelleter la neige aujourd'hui, demain vous les trouverez aux rênes du pays³⁴⁶ ». Nina se cache derrière l'hyperonyme « les femmes³⁴⁷ » et le pays à la tête duquel elle règne, c'est Romain. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, élève sa voix à l'universel en teintant ses propos d'une valeur de vérité générale. Elle s'accorde le pouvoir absolu pour pouvoir bénéficier de l'emprise totale sur son fils. Son coup d'état discursif fonctionne par la démarche éducative qu'elle adopte. Elle veut avoir la mainmise sur le corps et l'esprit de Romain. Elle l'initie auprès du lieutenant Sverdlovski « aux mystères de l'équitation, de l'escrime et du tir au pistolet » (p. 69) : les trois sports privilégiés dans la formation d'un aristocrate. Elle l'habille en le couvrant de fourrures et le fait déambuler sur les trottoirs, tel un soldat engagé qui défile en uniforme pour l'amour de sa patrie. Elle cherche constamment à lui imposer un modèle en le guettant et le corrigeant dans tous ses faits et gestes, et ce, même en sortant du tramway : « je fus informé que le cavalier doit descendre le premier et offrir ensuite la main à la dame pour l'aider. » (p. 71). Dans ce discours indirect où le verbe de parole est remplacé par le verbe de réception « informer », la tendance est inversée. Au lieu de se concentrer sur le processus actif de l'émission, l'accent est mis sur le processus passif de la réception. Romain est paralysé par le discours de Nina. La construction passive de « fus informé » tait délibérément la mère en complément d'agent. Le fait qu'elle ne soit pas explicitée est une forme de litote renforçant sa présence dogmatique et la soumission de Romain à sa voix. Le substantif « cavalier » semble fonctionner comme une antilogie³⁴⁸ car faire de Romain un « cavalier » alors qu'il n'est encore qu'un enfant verse du côté de l'antithétique comique qui fait de Nina celle qui impose le dogme de l'amour maternel. Le recours au verbe déontique « devoir », au présent de l'indicatif (« le cavalier doit descendre le premier »), se charge d'une valeur gnomique faisant du discours de Nina, un précepte. Ses souhaits s'imposent alors comme une doxa à l'oreille de Romain. Le rythme ternaire créé par les trois verbes à l'infinitif « descendre », « offrir », « aider », inspire la rigidité de ses désirs, se convertissant en un hymne de la patrie maternelle. Comme l'infinitif n'accorde pas de variations possibles dans l'aspect du verbe, il se fait un puissant allié de la mise en place de la suprématie de l'amour filial. Celui-ci contrôle les faits et gestes de Romain car la cadence millimétrée promue par la succession de ces trois verbes donne à voir leur exécution mécanique. La domination est totale. Sous un aspect de neutralité et de généralisation

³⁴⁶ Romain Gary, Jean-François Hangouët et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'affaire homme*, op. cit., p. 121

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ « ANTILOGIE, subst. fém. : Contradiction entre deux ou plusieurs idées d'un même discours », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 20 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/antilogie>>

de l'infinitif, l'acte de dévotion dénoté par le verbe « offrir » n'est possible qu'envers la « dame », qu'envers Nina. C'est cette fois-ci son amour exclusif pour son fils qui la déforme par sa puissance anamorphique. Par une stratégie hypocoristique et hyperonymique (« le cavalier »), elle crée, à travers son discours, une circularité entre elle et Romain, scellée par la préposition « à », dans ce passage. Le lien de dépendance entre la figure masculine (« cavalier ») et féminine (« dame ») est métaphoriquement repris par la « main » qui a fonction de ligature, permettant de prendre conscience que le véritable dogme qu'elle défend est celui de l'amour oppressant unissant deux êtres.

Nina est cette figure de mère étouffante par l'amour terrible qu'elle témoigne à son fils. Elle incarne la violence de « "l'extrémisme affectif" des grandes passions amoureuses³⁴⁹ ». Dans *La Promesse de l'aube*, après qu'un camarade de l'école de Wilno a insulté Nina, il rentre à la maison et lui rapporte l'incident³⁵⁰. Elle lui ordonne de toujours la défendre et ce, au péril de sa vie :

— Rappelle-toi ce que je te dis. À partir de maintenant, tu vas me défendre. Ça m'est égal ce qu'ils te feront avec leurs poings. C'est avec le reste que ça fait mal. Tu vas te faire tuer, au besoin (p. 145-146).

Aucun verbe de parole introducteur n'annonce la prise de parole au discours direct de la mère. Elle muselle son fils, dès la situation d'énonciation. La phrase qui précède le discours de Nina est « Je ne gueulai même pas » (p. 145). La tournure négative « ne...pas » fait taire Romain, référent du pronom personnel de première personne du singulier « je », au plus vite, face à l'imminence de l'interruption de la voix maternelle. Le verbe « rappeler », dans cette occurrence, ouvre la prise de parole de Nina, sous sa forme impérative. Elle fait tomber le masque et révèle sa posture de supériorité linguistique. La mère s'avère asphyxiante car elle veut s'emparer de l'éternité. Le fait de se « rappeler » est une action qui se trouve à la croisée de la temporalité et permet de faire le lien entre le présent, le passé et le futur. Romain est convoqué une première fois par la forme impérative de ce verbe (« rappeler »), une seconde fois par le pronom personnel tonique « toi » et une troisième fois en position de complément d'objet indirect « te ». Il est sursollicité dans le déploiement d'une stratégie oppressante qui marque qu'il n'a pas d'autre choix que d'exécuter ce que sa mère exige de lui. Elle crée ainsi

³⁴⁹ Jacques Le Gall, « Le coffre-fort de l'Idéal », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 99

³⁵⁰ Voir II) 2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple, p. 82 du mémoire

une relation de sujétion du fils à celle-ci sans respecter le principe de coopération qui veut que les sujets parlants s'engagent à poursuivre l'échange³⁵¹. Elle prive son fils de son droit de réponse. La dernière phrase, « Tu vas te faire tuer, au besoin », convoque encore une fois de façon suffocante Romain à travers la répétition de la deuxième personne du singulier, laquelle rappelle la lourde mission qui lui incombe : recréer l'*ethos* désagrégé de sa mère. L'amour symbiotique doit être un amour absolu, et ce, à tel point que les concepts de vie et de mort ne font plus sens. La périphrase factitive « faire tuer » devient synonyme de l'espoir de sauvegarde éternelle de l'honneur. Nina se déresponsabilise de la mort de son fils par la neutralité de la tournure périphrastique et par l'intervention de l'infinitif qui tend à donner une valeur universelle à la dévotion filiale. L'ajout de la locution « au besoin » à « tu vas te faire tuer » achève de faire entendre l'amour pur mais étranglant de Nina qu'elle fait régner en maître en dépit de l'abandon de la vie terrestre. Un paradoxe aux effets comiques se dessine et accuse le déraisonnable de Nina fragilisant la crédibilité de sa volonté. Peut-on vraiment y croire ? Plus que l'exécution de cette ultime exigence qui se veut imminente par le recours au futur proche (« vas [...] faire »), il s'agit de représenter la présence éternelle d'une Nina anamorphosée par la mise en voix exagérée de son désir dont l'objectif est de sauver l'amour maternel, pour survivre, pour toujours.

Gary « ne pouvait vivre sans respirer l'atmosphère exaltante du drame³⁵² ». Le drame qui est d'abord le « genre littéraire incluant tous les ouvrages joués pour le théâtre³⁵³ » est aussi un « événement ou situation grave et tragique, présentant souvent un caractère violent, mortel³⁵⁴ ». Dans *La Promesse de l'aube*, il n'est alors guère étonnant que la relation filiale soit dramatique. L'écrivain joue des deux sens du terme pour attester de son goût pour la représentation promue par les discours. Il leur donne une force évocatoire qui donne consistance à la chimère, va à la poursuite de l'évanescence du rêve et vit à travers son reflet. Le couple filial est mis en scène ostensiblement à travers la voix et les gestes pour en dénoter la grandeur. Mais, c'est surtout Nina qui est anamorphosée pour forcer la reconnaissance de sa présence

³⁵¹ Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques : formes et genres*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres supérieures », 2005, p. 181

³⁵² Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op. cit., p. 472

³⁵³ « DRAME, subst. masc. : Genre littéraire incluant tous les ouvrages joués pour le théâtre », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 14 avril 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/drame>>

³⁵⁴ « DRAME, subst. masc. : Genre théâtral dont l'action généralement tendue et faite de risques, de catastrophes, comporte des éléments réalistes, familiers, selon un mélange qui s'oppose aux principes du classicisme, aux XVIII^e et XIX^e siècles », [en ligne]. Consulté le 14 avril 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/drame>>

suprême : tantôt autoritaire, tantôt dogmatique, elle conserve la vitalité de la beauté de l'amour filial tout aussi idéal soit-il.

3. L'ILLUSION MISE EN ŒUVRE PAR LES DISCOURS REPRÉSENTÉS

Romain Gary dit à François Bondy dans la revue *Preuves* : « Pour l'artiste, le réel ne sera jamais le vrai, ni la vie le vivant. [...] Ce que l'on entend par "réalisme saisissant" c'est une violente impression de réalité³⁵⁵ ». Le défi est là : saisir dans sa fragilité cette « impression de³⁵⁶ », en la cueillant dans les mots.

3.1 La mère : stratège discursive

Nina, dans *La Promesse de l'aube*, fait sienne la conception du langage que Gary expose dans *Pour Sganarelle*.

Le langage n'a plus qu'une fonction conjuratoire et prémonitoire. Tout cela veut suggérer évidemment l'existence autre de la Vérité [...] qu'il vaudrait tout de même mieux, tenter d'exprimer, quitte à l'inventer³⁵⁷.

Elle utilise la puissance du discours pour ne pas se laisser embrigader par la réalité et en imposer une nouvelle, « colossale et infinie³⁵⁸ ».

« Il n'existe pas d'autre critère d'authenticité et de vérité dans la fiction que le pouvoir de convaincre³⁵⁹ », selon Romain Gary. En tant que maître affabulateur, il n'utilise pas les mots à sa guise mais les « pétrie³⁶⁰ » à la manière baudelairienne pour en « fai[re] de l'or³⁶¹ ». Dans la mesure où il invente sa mère dans *La Promesse de l'aube*, il lui transmet cette capacité à jouer avec ce qui paraît être et non avec ce qui est, grâce à la construction de discours argumentatifs. Nina est cette voix qui répète et ajoute inlassablement, qui cherche à convaincre ou persuader son fils pour le faire à l'image de ses désirs les plus prestigieux, l'adhésion étant promesse de réalisation. Elle montre à Romain des figures-modèles à travers les nombreuses cartes postales qu'elle accumule pour lui laisser imaginer ce qu'elle attend de lui. Comme elle

³⁵⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op. cit.*, p. 17

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, *op. cit.*, p. 180-181

³⁵⁸ Gérard Lahouati, « Portrait de l'artiste en Sganarelle », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 101

³⁵⁹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, *op. cit.*, p. 58

³⁶⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard n° 85 », 2005

³⁶¹ *Ibid.*

lui avait présenté l'Aiglon³⁶², elle lui présente Maupassant et sa syphilis avant de continuer en ces termes :

Puis elle ajoutait, apparemment hors de propos, avec une nuance de regret :

— Mais il vaut peut-être mieux que tu épouses une jeune fille de bonne famille, bien propre. (p. 111)

Ses propos, au discours direct, sont annoncés par le verbe introducteur « ajoutait », qui signale discrètement le goût de l'excès de Nina et rappelle son omnipotence dans l'espace discursif. L'adverbe « puis » annonce le pouvoir argumentatif d'un discours qu'elle construit pour lui donner une force convaincante en prouvant l'enchaînement logique de ses arguments. Nommée à travers la non-personne « elle », elle a l'exclusivité de la référence féminine, attestant à la fois de la figure d'autorité et de la crédibilité de ses propos. Le verbe introducteur est à l'imparfait de l'indicatif, « toutes les perspectives restent ouvertes³⁶³ », la volonté de Nina, prête à tout pour convaincre son fils de son idéal de réussite à elle est transcrit. Alors que la locution « hors de propos » aurait pu contribuer à discréditer les paroles tenues juste après, l'antéposition de l'adverbe « apparemment » la détourne en une prétérition³⁶⁴ qui permet d'en affirmer d'autant plus fortement la validité et la pertinence. La stratégie de Nina est déployée : elle mêle l'empathie (« regret ») à la logique (« puis ») pour imposer une nouvelle réalité, la sienne. La conjonction de coordination « mais » joue sur la connivence entre mère et fils et tisse un codage mémoriel entre les deux, puisqu'il fait le lien entre la pensée et le langage : celle du dégoût non-verbalisé pour la syphilis et le conseil exhortatif qui va être proféré. Par le modalisateur « peut-être », elle détourne l'injonction en un euphémisme, cachée derrière la tournure impersonnelle « il vaut [...] mieux » (p. 111, ci-dessus) qui fait résonner la modalité appréciative, pour mieux emporter l'adhésion de Romain. Les précautions argumentatives auxquelles elle a recours détournent la dureté de la vie et préservent son fils. La mère interpelle Romain par le pronom personnel de deuxième personne du singulier « tu », mais s'efface de sa propre énonciation, comme le dénotait déjà la tournure impersonnelle « il vaut mieux ». Elle a recours à trois termes axiologiques « jeune », « bonne », « bien » et instaure un rythme rassurant qui empêche de désespérer pour protéger l'illusion d'un avenir prometteur. Le détachement physique entre mère et fils est doucement murmuré car il n'est pas dit mais présupposé dans « il vaut peut-être mieux que tu épouses une jeune fille de bonne famille » aux allures proverbiales confirmées par le

³⁶² Voir II) 2.1 La consécration de l'image par la parole, p. 75 du mémoire

³⁶³ « D'autres valeurs de certains tiroirs verbaux », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier, sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, op cit., p. 179

³⁶⁴ La prétérition consistant à exposer ce dont on prétend ne pas parler, ici, est dit ce qui est pensé inutile à préciser.

présent à valeur gnomique. Le sérieux du conseil maternel est détourné par l'épithétisme « bien propre » qui devient comique, sans doute malgré Nina. Le jeu sur le décalage est amorcé pour pouvoir montrer que la quête de la perfection, si elle est folie dans la réalité, est sage dans l'illusion maternelle.

En cela, la densité des mots est exploitée par Gary. Il dévoile la profondeur du signe en jouant de sa brièveté. Il dit en nommant peu, s'emparant d'une esthétique de la suggestion. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina est insérée discrètement dans la voix de Romain, dans une poétique du synthétique. L'efficacité du mot se perçoit lorsque Nina et Romain balayaient les différents portraits qu'elle a regroupés dans son album :

De notre petit Panthéon de cartes jaunies, elle avait catégoriquement rejeté Mozart – « il est mort jeune » –, Baudelaire – « tu comprendras plus tard pourquoi » –, Berlioz, Bizet, Chopin – « ils étaient malchanceux » (p. 111).

Une incertitude se dessine entre échange rapporté et discussion immédiate, puisque le récit de Romain est troué par le discours de Nina, non amorcé, laissant entendre une urgence de dire. Le mot se dote d'une importance grandiose car il est saisi dans sa brièveté. L'hystérologie, l'inversion de la proposition principale et de son complément, hiérarchise l'information dans cet avènement de l'essentiel. En effet, commencer par la préposition « de » met en relief l'adjectif possessif « notre » qui préserve l'alliance mère-fils. Nina s'impose dans la premboule marquée par les tirets et les guillemets, faisant place à l'hybridité d'un discours direct qui concrétise « l'hétérogénéité constitutive du dire³⁶⁵ ». L'efficacité de la stratégie de concision tient au fait qu'elle précise la perméabilité entre mère et fils puisque la voix de Nina s'impose dans la bouche de Romain avec pudeur d'abord, par la référence au « Panthéon », et puissance ensuite, par le biais des guillemets. L'asyndète crée un enchaînement logique entre le discours du fils et celui de la mère alors que les plans énonciatifs diffèrent. Nina et Romain sont une seule et même personne, une seule et même voix. Le passage brutal du plus-que-parfait au présent de l'indicatif permet d'actualiser la voix maternelle et de renforcer la polyphonie déjà régnante (« elle avait catégoriquement rejeté », « il est mort jeune »). Le pronom personnel de troisième personne du singulier « il », dans le discours représenté de Nina, trouve son référent anaphorique dans le propos de Romain (« Mozart »). La complémentarité symbiotique est revendiquée par le poids des mots. Le style paratactique se répercute sur l'énumération des trois compositeurs car après « Mozart », « Berlioz, Bizet, Chopin » sont cités, au profit d'une

³⁶⁵ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.* p. 106

rapidité de la parole qui s'accommode de la musicalité de l'écho. De même, l'adverbe interrogatif invariable « pourquoi », rejeté en fin de phrase, conserve le mystère de l'allusif et met en place un détour périphrastique faisant de la vérité ce qui n'a pas besoin d'être expliqué, conformément à l'esthétique de la condensation qui va de l'affront à la confiance dans l'organicité des mots.

La vie ne peut se laisser gouverner que par le pouvoir qu'exerce l'imagination d'où naît la création. En ce que Romain Gary se considère lui-même comme un « vieux mangeur d'étoiles³⁶⁶ », il a la faculté de faire de sa mère un personnage légendaire qui déforme la réalité par le filtre de ses discours. Nina répète sans cesse à Romain qu'il est promis à un brillant avenir dans *La Promesse de l'aube*. Pour l'inciter à réaliser ses plus grands rêves, elle fait l'éloge de la France³⁶⁷ :

Ma mère me parlait de la France comme d'autres mères parlent de Blanche-Neige ou du Chat Botté et, malgré tous mes efforts, je n'ai jamais pu me débarrasser entièrement de cette image féérique d'une France de héros et de vertus exemplaires. (p. 51)

Le verbe introducteur « parler » met en avant les paroles tenues par Nina mais c'est un condensé de son discours qui est présenté au profit de l'investissement de l'inexplicable royaume de l'imagination. Le syntagme nominal sujet « ma mère » ouvre la phrase et attribue directement le pouvoir de la parole, tout imprégnée de merveilleux, à Nina. L'imparfait de l'indicatif sur le verbe « parler » se charge d'une valeur itérative dévoilant la communication répétée de l'idéalisme maternel. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni,

parler c'est sans doute échanger des informations ; mais c'est aussi effectuer un acte régi par des règles précises [...], qui prétend transformer la situation du récepteur, et modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale³⁶⁸.

Les intentions de Nina sont mises au jour. Elle veut avoir une influence sur son fils, en dotant son discours d'assez de puissance pour faire advenir son monde bercé des illusions d'une grandeur future. Le complément d'objet indirect « de la France », grâce au parallélisme de construction (« ma mère me parlait » ; « d'autres mères parlent »), fait face au complément d'objet indirect « de Blanche-Neige et du Chat Botté ». La comparaison est explicite : la « France » de Nina est déformée par l'imaginaire enfantin qui apparaît par métonymie grâce à

³⁶⁶ Julien Roumette, *Étude sur Romain Gary, « La promesse de l'aube », op. cit.* p. 95

³⁶⁷ Voir II) 2.1 La consécration de l'image par la parole, p. 77 du mémoire

³⁶⁸ « Qu'est-ce qu'un acte de langage ? », chap. « Le discours », Geneviève Petiot, Roberte Tomassone avec la collaboration de Marie-Laure Elalouf et Jacqueline Authier sous la dir. de Roberte Tomassone, *Grands repères culturels pour une langue : le français, op cit.*, p. 202

la convocation des titres de contes. La réalité hallucinée est pourtant celle en qui il est possible de faire confiance. L'utilisation du passé composé (« je n'ai jamais pu ») est la preuve que la stratégie de Nina a fonctionné. C'est un temps non révolu qui entretient un lien avec le présent. Il permet une ellipse temporelle au profit d'un affranchissement de la loi du temps et d'une assimilation entre le je adulte et le je enfant assurée par l'épreuve de la réminiscence. Le pouvoir du discours maternel éveille l'esprit enfantin de Romain protégé par la négation totale en « ne...jamais ». La préposition à valeur concessive « malgré » dénote l'impuissance du fils face à la vision utopique de la mère. Son imagination est la manifestation d'une confiance aveugle en la vie qui interdit de désespérer. Le substantif « image », dans ce passage, est mis en avant par le pronom démonstratif « cette » au profit de la revendication de l'importance de la création de l'esprit. C'est dans le reflet de la beauté des mots que vivent Nina et Romain. L'adjectif postposé « féérique » convoque le « merveilleux » qui échappe à tous les dangers et déploie le voile protecteur de la rêverie. Dans le rapport très synthétique du contenu des paroles de Nina, une morale se dégage à la manière des contes philosophiques : Romain ne doit jamais se décourager. Cela confirme que les mots permettent de faire advenir la réalité de l'imagination dans ce qu'elle a de plus pur car le merveilleux fonde le réel. Le substantif « héros³⁶⁹ », qui convoque le fabuleux et le divin, est mis en perspective avec le substantif « vertu³⁷⁰ » au moyen de la conjonction de coordination « et » faisant le lien entre songe et réalité pour s'assurer de faire de l'illusion le règne du vrai. La circonlocution³⁷¹ masque la dureté des obstacles en se concentrant sur l'euphorie de l'emphase avec des termes laudatifs tels que « héros », « vertus exemplaires ». Le discours de Nina, tout imprégné d'onirisme, ne connaît pas l'inquiétude de l'évanescence puisqu'il suffit à rendre tangible le rêve en s'emparant de la compacité des mots.

³⁶⁹ « HÉROS HÉROÏNE, subst. : *MYTH*. Être fabuleux, la plupart du temps d'origine mi-divine, mi-humaine, divinisé après sa mort ; Personnage légendaire auquel la tradition attribue des exploits prodigieux. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 21 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ros>>

³⁷⁰ « VERTU, subst. fém. : Disposition habituelle, comportement permanent, force avec laquelle l'individu se porte volontairement vers le bien, vers son devoir, se conforme à un idéal moral, religieux, en dépit des obstacles qu'il rencontre. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 21 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/vertu>>

³⁷¹ « CIRCONLOCUTION, subst. fém. : Détours de langage qui, en évitant les termes précis, visent à masquer la pensée ou à adoucir ce que l'on veut dire. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 12 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/circonlocution>>

3.2 Le fils : maître de la décantation des mots

Romain Gary rapporte que « l'exploration abyssale est avant tout la recherche d'un au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau³⁷² ». Le mot a un double-fond qu'il faut pénétrer car l'obscurité entraîne dans les méandres de la création.

Dans *Pour Sganarelle*, Romain Gary écrit : « ce qu'on ne saisit pas, devient ce qui est vraiment, ce qui importe vraiment³⁷³ ». Ce qui échappe est ce qui séduit. C'est en général là que se cache la clé du « coffre-fort de l'idéal³⁷⁴ ». Le dit ne se suffit plus, le dire aussi compte. « L'intenté³⁷⁵ » du discours vaut. Le présupposé, implicitement exprimé, est alors celui qui permet de renouveler le mot en affirmant son inépuisable vitalité. Alors que Romain a découvert la stratégie que sa mère a déployée pour l'aider à tenir debout pendant sa mobilisation, Romain dévoile le contenu des lettres reçues :

Il y avait une sorte de crescendo lyrique dans ces billets et ma mère paraissait tenir pour acquis que j'accomplissais des prodiges d'adresse dans ma démonstration d'invincibilité humaine, plus fort que Rastelli, le jongleur, plus superbe que Tilden, le tennisman, et plus valeureux que Guynemer. (p. 351)

L'absence du verbe de parole fait de cette représentation du discours de Nina, une représentation peu conventionnelle de discours indirect puisque le verbe de parole est remplacé par le substantif « billets ». C'est l'occasion, pour Romain, de parler plus fort que sa mère. Le discours indirect est très synthétique. Il a tendance à glisser du côté de la narration pure et à ne pas respecter la reformulation qu'il semblait promettre au début. L'absence du verbe de parole permet un avènement de la liberté discursive qui autorise à la voix de Romain de s'affirmer. La locution « une sorte de » interfère comme modalisateur marquant directement l'incertitude du fils qui met en péril la représentation du discours de la mère entendue à travers « j'accomplissais des prodiges d'adresse dans ma démonstration d'invincibilité humaine, plus fort que Rastelli [...], plus superbe que Tilden, [...], et plus valeureux que Guynemer. ». Ne s'agirait-il pas plutôt de l'auto-représentation du discours de Romain qui nous serait donnée à lire ? En tout cas, sa voix veut habiter celle de sa mère. Le pérégrinisme³⁷⁶ « crescendo » dans l'expression

³⁷² Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I.*, op. cit., p. 398

³⁷³ *Ibid.*, p. 390

³⁷⁴ Jacques Le Gall, « Le coffre-fort de l'Idéal », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 95

³⁷⁵ L'« intenté » du discours vient de Benveniste et signifie « ce que le locuteur veut dire », Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 199

³⁷⁶ Le pérégrinisme consiste à citer un mot étranger dans une phrase.

« crescendo lyrique » se charge de mettre en avant la forme mais s'affranchit de la reformulation stricte du discours maternel. Il insiste sur l'emphase prototypique de Nina qui parvient, tantôt à convaincre, tantôt à persuader par le biais de l'exagération. L'indication de ce dernier repose sur la fragilité du substantif « billets³⁷⁷ », excusant implicitement l'infidélité de Romain à la transmission du discours de sa mère. Le verbe « paraître » fait écho à la locution « une sorte » et confirme l'entrée dans la subjectivité interprétative du fils au profit de la mise en évidence d'une polyphonie énonciative. Le verbe épistémique « semblait », à l'imparfait de l'indicatif, permet de fixer la présence de Nina dans les propos de Romain puisque la voix de cette première remonte dans celle de ce dernier. Le discours des « billets » est évoqué uniquement du point de vue de celui qui les lit et non du point de vue de celle qui les a écrits. C'est Romain, par sa voix, qui amène à lire ce passage comme du discours indirect. L'homéoarchton³⁷⁸ qui rapproche phonétiquement « acquérir » et « accomplir » suggère que la grandeur prédite par Nina est réalisée par Romain. L'adhésion à ses propos a déjà fonctionné puisqu'elle s'est transformée en engagement du fils qui démontre (« démonstration³⁷⁹ ») et applique le théorème de réussite maternelle. L'hyperbole transmise par l'usage du substantif « prodiges » et le complément du nom oxymorique « invincibilité humaine », font entendre la sensibilité de Nina désormais intégrée par Romain, au profit d'une « hétérogénéité constitutive³⁸⁰ » du dire dévoilée. L'enchaînement asyndétique ouvre la voie à un parallélisme de construction en « plus... que » qui reproduit le « crescendo lyrique » introducteur. Dans ce passage, il joue sur la répétition engendrant une poétisation de la parole maternelle passant par le biais de trois appositions. Elles-mêmes sont doublées de deux autres appositions (« le jongleur », « le tennisman ») qui conduisent à soupçonner un arrêt de la reformulation du discours de Nina pour laisser exclusivement entendre la voix de Romain. La répétition ternaire de la structure comparative en « plus...que » met en avant les trois adjectifs qualificatifs « fort », « superbe » et « valeureux », pour s'assurer de perpétuer le portrait laudatif de Romain que sa mère ne se lasse pas de peindre. Elle mime le ton emphatique de Nina et son obsession de voir son fils consacré. Le système comparatif extrait trois noms propres : « Rastelli », « Tilden » et « Guynemer ». C'est une façon de personnifier, par la nomination, les objectifs

³⁷⁷ « BILLET, subst. masc. : Message bref, adressé à une personne, réduit à l'essentiel dans son contenu comme dans sa forme », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 19 décembre 2018. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/billet>>

³⁷⁸ L'homéoarchton consiste en la répétition d'une même syllabe au début de plusieurs mots. C'est l'inverse de l'homéotéleute.

³⁷⁹ « DÉMONSTRATION, subst. fém. : Action de montrer, d'expliquer par des expériences faites sous les yeux de l'assistance la vérité d'une donnée scientifique », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 2 février 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9monstration>>

³⁸⁰ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

d'excellence maternels visés, tout en trahissant la voix de la réminiscence de Romain. C'est lui qui reproduit les discours éminents de sa mère qui ont bercé son enfance. On note alors l'« altérité intégrée³⁸¹ » opérante dans le dire. L'énumération de ces noms propres agit comme une gradation ascendante à la faveur de la création d'un adynaton comme traduction imagée de l'acharnement maternel. « Guynemer », qui vient clore l'énumération, n'est pas présenté comme le sont les autres par « le jongleur » ou « le tennisman ». L'ellipse de l'apposition présentative recrée une connivence entre mère et fils. Les voix de Nina et Romain sont réunies dans l'obscurité de l'indicible intimité entrevue au détour du mot rusé. Cela confirme la méfiance qu'il faut avoir de ce dernier comme l'expose Gary dans *Pseudo* :

J'écrivais dans la peur : les mots ont des oreilles. Ils sont aux écoutes, et il y a du monde derrière. Ils vous entourent, vous cernent vous prodiguent leurs faveurs et au moment où vous commencez à leur faire confiance, ciao !³⁸²

Romain Gary s'empare donc du double jeu auquel se livre le mot en usant de l'ironie. Elle permet de « purifier le sérieux de son dogmatisme³⁸³ » au profit d'un avènement de l'envers comme lieu de vie. « L'ironie est toujours une bonne garantie d'hygiène mentale³⁸⁴ », selon l'écrivain. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina écrit une lettre à laquelle elle joint une photo de Romain et se décide à l'envoyer pour essayer de survivre à leur pauvreté grandissante. Elle reçoit un « mandat de cinq cents francs » (p. 163) en guise de réponse. Une période de prospérité s'ensuit : Romain a droit à deux francs d'argent de poche et en profite pour amener sa mère voir l'orchestre tzigane. C'est à cette occasion qu'elle l'alerte :

Elle me mettait toujours en garde contre les filles tziganes, lesquelles, à l'entendre, étaient une des plus grandes menaces qui allaient peser sur moi, me ruinant physiquement, moralement et matériellement si je n'y prenais garde, et me menant tout droit à la tuberculose. (p. 163-164)

La locution « mettre en garde³⁸⁵ » fonctionne ici comme un verbe de parole introducteur des propos de Nina représentés, dès lors, au discours indirect. La préposition « contre » met en place un duel imaginaire, instauré à travers le discours de Nina, connoté par la syllepse de sens sur la locution introductive « mettre en garde³⁸⁶ » et accentué par le conflit entre le pronom

³⁸¹ Oswald Ducrot cité par Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, op. cit., p. 54

³⁸² Romain Gary, *Pseudo*, op. cit., p. 975

³⁸³ Yves Baudelle, « Un cosaque dans nos lettres », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, op. cit. p. 286

³⁸⁴ Romain Gary, *Pseudo*, op. cit., p. 1069

³⁸⁵ « GARDE, subst. fém. : Entrer, être, se mettre, tomber en garde. Se mettre en position de défense, prêt à subir une attaque. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 16 janvier 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/garde>>

³⁸⁶ Mettre en garde, au sens figuré, discursivement sous forme de conseils donnés par Nina à Romain et mettre en garde, au sens propre, physiquement. Voir note précédente.

objet « me » masculin singulier et le pluriel « filles ». L'opposition fait naître un décalage comique dû à la disproportion. La pronomination³⁸⁷ « filles tziganes » fait entendre la catégorisation à laquelle Nina a recours. La voix ironique de Romain se superpose à celle de sa mère pour faire entendre les préjugés de celle-ci. L'apposition, « à l'entendre » accentue l'effet de rupture en créant une insistance sur la modalisation par discours autre qui a lieu faisant de Romain le récepteur-rapporteur se détachant d'un discours dogmatique par lequel Nina est aveuglée. Elle fonctionne comme une parebole³⁸⁸ dysphorique qui invite à une confrontation entre la véracité des propos intégrés par la mère et leur remise en cause par la voix du fils. Le recours aux indéfinis « une » et « des » et l'usage généralisé du pluriel fait résonner le discours impérieux de Nina. C'est l'occasion, pour Romain, de mettre en lumière la démesure maternelle. Le superlatif porté par l'adverbe « plus » qui introduit l'adjectif « grandes » antéposé au nom « menaces » dénonce le cliché de l'étranger comme incarnation du danger de mort, glissant du côté de l'hyperbole. L'emphase dévoilée par l'indéfini et le pluriel en désagrège la validité car l'exhortation à la prudence est beaucoup trop exagérée pour être respectée, comme le prouve la répétition de la locution « en garde ». L'excès mais aussi le désaveu de cet excès étant entendus, l'ironie est confirmée. Dans ce passage, l'homéoteleute qui lie « ruinant » à l'énumération « physiquement », « moralement », « matériellement » fait entendre la discordance entre la voix de Nina qui profère un discours catégorique et celle de Romain qui veut le déconstruire. La conjonction à valeur hypothétique « si » (« si je n'y prends garde ») introduit la première personne du singulier, autrement dit Romain, mais laisse de côté l'identité de l'émetteur pointant le caractère absurde de la mise en garde. La locution « tout droit », présentant le complément d'objet indirect « à la tuberculose », marque une vision dogmatique trop imposante pour être fiable. L'ironie permet de se moquer de l'outrance de la mère qui s'inquiète plus de ce qui devrait se passer que de ce qui se passe, vivant constamment dans l'anticipation. L'hyperprotection de Nina que la voix de Romain épingle dans un jeu ambigu de superposition des discours fait entendre la radicalité de la crainte certes, mais rend surtout l'amour filial concret.

³⁸⁷ La pronomination permet de désigner quelqu'un ou quelque chose par le biais d'une périphrase, mettant l'accent sur ce qui le caractérise.

³⁸⁸ La parebole est une proposition qui intervient à l'intérieur d'un discours et expose le point de vue d'un personnage, du narrateur ou de l'auteur.

Le secret des mots n'est pas à négliger car il faut habituer ses yeux à l'obscurité³⁸⁹ pour pouvoir percevoir l'essentiel. Leur volupté dionysiaque se rencontre dans les retours sur eux-mêmes qu'ils sont capables d'effectuer. L'ivresse du créateur qui se montre à l'œuvre par une mise en relief de ses propres mots suggère sa volonté de se rendre « maître de l'univers qu'il chante³⁹⁰ ». Dans *La Promesse de l'aube*, alors que le couple mère et fils a dû essayer de nombreux échecs, Romain essaie de se livrer à des prouesses, en jonglant, pour épater sa mère³⁹¹. En rentrant à la maison, fatiguée par tous les efforts fournis pour vendre des tapis usés, elle s'exclame que son fils est un « artiste » (p. 134), en le voyant à l'œuvre :

Elle s'asseyait, me regardait faire, et m'annonçait :

— Tu seras un grand artiste ! C'est ta mère qui te le dit. (p. 134)

L'exclamation de Nina est transmise par le discours direct signalé par les marques typographiques et par le verbe de parole introducteur « annoncer ». Le verbe « asseoir » fige le mouvement permettant de signaler le poids des mots. La phrase introductrice, fragmentée en trois temps, impulse un rythme régulier à l'image du cadre rassurant préparant la valeur laudative des propos que Nina s'apprête à tenir à la modalité exclamative. Le groupe nominal attribut « un grand artiste » lie Romain à Nina, elle qui se présente comme une « grande artiste dramatique » (p. 42). Le retour sur les mots préalablement utilisés par la mère se perçoit par la transposition à laquelle elle a recours par l'article indéfini masculin « un », dans le passage cité ci-dessus. Ce processus analeptique est essentiel en ce qu'il est le vecteur de la transmission filiale et « fête³⁹² » le lien fusionnel entre mère et fils : ce qui était à Nina est à Romain. L'exclamative qui assure la complicité filiale est renforcée par la déclarative qui suit : « c'est ta mère qui te le dit ». La tournure présentative avec le démonstratif « c'est » indique une construction emphatique qui met en scène Nina par l'extraction. Elle se convoque elle-même et insiste sur son propre discours pour sceller le jugement effectué dans son exclamation. Le dédoublement de Nina se désignant par la périphrase « ta mère » (p. 134) permet de considérer la valeur de son propos qu'elle fait argument d'autorité. Un argument d'autorité consiste en cela : « X a dit P / Or, X est une autorité dans le domaine dont relève p / Donc p³⁹³ ». Or, la particularité est que X et Nina sont la même personne. En rusant par le détour périphrastique,

³⁸⁹ « Mes yeux habitués à l'obscurité », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 343

³⁹⁰ Bernard Gros, « Défense et Illustration de l'Homme », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, *op. cit.*, p. 248

³⁹¹ Voir I) 2.1 Révéler pour faire l'éloge du Elle de majesté, p. 31-32 du mémoire

³⁹² Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », sous la dir. de Michel Murat et Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, *L'allusion dans la littérature*, *op. cit.* p. 221

³⁹³ Marianne Doury, « La fonction argumentative des échanges rapportés », sous la dir. de Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 256

elle accorde une valeur de vérité absolue à son discours. La réussite de son fils est assurée comme indubitable par le verbe « être ». « Tu seras un grand artiste » est posé comme un axiome, un principe non démontré mais admis. Le présent de l'indicatif du verbe « dire » renforce la modalité ontique à travers laquelle Nina s'exprime et justifie le bien-fondé de sa prédiction. À travers ce verbe « dire », la langue se prend elle-même pour objet d'analyse et rapproche la précision « C'est ta mère qui te le dit » du commentaire métadiscursif, au service de la reproduction du discours, celui qui vient d'être énoncé. La suprématie de la parole maternelle est mise en scène par le rappel immédiat de l'exclamation, à peine proférée, par le pronom objet « le ». L'effet de circularité crée vaut comme attestation de son irréfutabilité que la neutralité du verbe « dire » confirme. La foi en son fils prodigieux est rendue éternelle et représente le discours de Nina comme condition de reconstitution de la connivence filiale.

3.3 Le face-à-face discursif

Selon Romain Gary nous sommes « tous des additionnés³⁹⁴ ». Il est donc possible d'allier les contraires pour faire naître l'imagination car c'est par l'esthétique du détournement qu'il sera possible de déceler des « réalités intérieures insoupçonnées³⁹⁵ ».

« Pour Romain Gary, le romancier est libre, libre et mouvant comme la mer, comme cet Océan dont il a les colères, la puissance et, parfois, la douceur³⁹⁶ ». Associer les opposés, c'est s'affranchir de l'ordinaire sclérosant. Dans *La Promesse de l'aube*, douceur et violence se rapprochent pour laisser apparaître une béance qui ne connaît ni contrainte ni censure et qui exprime l'être dans toute sa complexité. Lorsque Nina et Romain arrivent à l'église, elle se met à prier. Romain observe sa mère attentivement et répète ses faits et gestes en miroir : si elle s'agenouille, il s'agenouille, si elle se signe, il fait de même. C'est au beau milieu d'une de ses prières qu'elle s'interrompt pour parler :

Elle se frappait la poitrine, et une fois, sans se tourner vers moi, elle murmura :

- Jure-moi que tu n'accepteras jamais de l'argent des femmes !
- Je le jure ! (p. 210)

³⁹⁴ Romain Gary, *Pseudo*, op. cit., p. 959

³⁹⁵ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, op. cit., p. 404

³⁹⁶ Bernard Gros, « Défense et Illustration de l'Homme », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, op. cit., p. 248

Nina est ici désignée par la non personne « elle » et, la phrase introductrice aux paroles représentées, accorde une large place aux gestes, à une théâtralisation, jusque dans le rythme impulsé par les virgules. Gestes et paroles sont liés pour mieux suggérer l'expressivité du dire. La tournure pronominale du verbe « se frapper » interpelle. Le geste brusque qu'il connote est figé par l'imparfait de l'indicatif à valeur descriptive qui transforme la scène en tableau pour mieux donner à voir la représentation de l'instinct maternel de Nina. Se frapper la poitrine est aussi un symbole biblique : c'est se faire subir des sévices dans l'espoir de se faire pardonner ses péchés. Entre geste protecteur et geste rédempteur, c'est un moyen de se dévouer brutalement à l'autre. La violence de « se frapper », contraste, de manière antithétique, avec le verbe de parole introducteur « murmurer³⁹⁷ », au profit de l'instauration de la tension de l'opposition promue par la rupture temporelle qui fait se succéder l'imparfait de l'indicatif et le passé simple (« se frappait », « murmura »). Le verbe « murmurer³⁹⁸ », en lien étymologique avec la plainte, laisse croire que Nina s'apprête à proférer une prière. Or, le caractère violent de son discours tranche avec le silence imposé du lieu de recueillement dans lequel il est prononcé. En effet, elle débute par le verbe à valeur performative « jurer » et a recours à l'impératif (« jure-moi ») dont le caractère jussif est renforcé par la modalité exclamative. Elle donne un ordre à son fils et s'impose elle-même au sein de son propre commandement par le pronom personnel tonique « moi ». Elle use du futur injonctif et achève d'amputer le libre arbitre de son fils en lui dictant son avenir. À une Nina qui devient prêtre sur le mode parodique, Romain consent spontanément ou inconsciemment, comme le confirme l'anadiplose formée par la phrase déclarative « je le jure ». Dans ce passage, il renforce la brutalité performative du verbe « jurer » et rend compte de sa dépendance à sa mère dans l'instauration d'une scène qui oppose le dominant au dominé. À la voix violente de l'autorité répond la douce voix de l'obéissance comme le prouve aussi l'usage du présent de l'indicatif du côté de Romain qui s'oppose au futur utilisé par Nina. La modération de l'un se confronte à l'agressivité de l'autre. Elle impose sa nouvelle réalité, abruptement, par l'exclamation, l'impératif et le futur et se refuse à la contingence. La modalité onctive par laquelle répond Romain (« Je le jure ») fait entendre l'acceptation du discours de Nina. La violence et la douceur réunies dans l'échange filial permettent de le louer et d'en revendiquer, par sa complexité saillante, son impossible délitement.

³⁹⁷ « MURMURER, verbe trans. : Exprimer, dire quelque chose à voix basse, doucement », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 17 mars 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/murmurer>>

³⁹⁸ « MURMURER, verbe trans. : Étymol. et Hist. 1. 1^{re} moitié XII^es. “se plaindre, protester sourdement” », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 17 mars 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/murmurer>>

Jouer des contraires est prolifique. En ce sens, Romain Gary écrit dans *Pour Sganarelle* que « Le sentiment d'objectivité [...] est [...] une imposture de la subjectivité³⁹⁹ ». Vouloir séparer ce premier de cette dernière est impossible, tout dire étant porté par une intention. Lorsque Nina vient dire adieu à son fils à la mobilisation, dans *La Promesse de l'aube*, elle fait un affront verbal à l'assemblée de soldats en récitant un chapelet de noms pour prédire un avenir brillant à Romain, mais, lui, reste dans la retenue.

j'entendis une fois de plus la formule intolérable, devenue depuis longtemps classique dans nos rapports :

— Alors tu as honte de ta vieille mère ? (p. 16)

Le discours direct représenté est assez particulier car le verbe de parole introducteur classique est remplacé par un verbe de réception. Le fait qu'un verbe de réception soit utilisé (« entendre ») met en avant les conséquences des paroles tenues avant même qu'elles ne soient prononcées, et permet aussi de se placer du côté de Romain, celui qui est figé dans un mutisme face à la voix souveraine d'une mère qui s'impose. Le passé simple, utilisé sur le verbe « entendre », isole la saisie du procès décrit (« j'entendis une fois de plus la formule intolérable ») et insiste sur l'importance du discours de Nina, projeté au-devant de la scène, par l'écoute attentive de ses propos qu'il exige. Ils sont annoncés grâce à une condensation périphrastique, par le biais d'un complément d'objet direct à valeur généralisante et métadicursive (« la formule intolérable ») qui convoque la mère par métonymie, réduite à sa voix. Le pouvoir résomptif du substantif « formule » permet, avant même de dévoiler le contenu du discours, de faire avoisiner la parole maternelle de la maxime. Mais, après ce substantif qui tend vers l'objectivité puisque le terme « formule » signifie un « modèle d'expression réglé par des normes⁴⁰⁰ », des « paroles rituelles⁴⁰¹ », l'adjectif qualificatif axiologique « intolérable », dans l'occurrence citée, met en évidence que le proverbe n'existe pas ou s'il existe, il est happé par la subjectivité portée par la modalité appréciative qui veut rendre compte de la complicité filiale. L'adjectif « intolérable » nuance le respect qu'induit la « formule » que la mère va prononcer. La neutralité du terme « formule » est entachée du rejet de Romain. Pour qualifier la relation entre eux deux, il use du substantif neutre « rapport » qui atténue, par euphémisme, la relation passionnelle qu'ils entretiennent. Une simple cordialité se dégage du lien pourtant transcendant qui les lie. L'interrogation – « Alors tu as honte de ta vieille mère ? » – par laquelle elle s'exprime renforce cette incompatibilité entre objectivité et subjectivité car alors qu'elle se

³⁹⁹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1, op. cit.*, p. 58

⁴⁰⁰ Définition de « FORMULE », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 12 mars 2019. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/formule>

⁴⁰¹ *Ibid.*

voulait proverbiale, elle est traversée par l'intention maternelle. Selon Ducrot, dans *Le dire et le dit*,

le présupposé enferme l'adversaire dans un cadre argumentatif où sa capacité d'action est clairement limitée puisqu'il ne peut qu'accepter ou récuser, la réponse franche n'est pas possible et il y a une paralysie de la réplique qui apparaît⁴⁰².

Nina, par l'interrogation régulatrice à laquelle elle a recours, citée ci-dessus, part du présupposé que son fils répondra par la négative. Son but est de rappeler l'importance de toujours célébrer la relation filiale. Sous couvert de la demande mue par un mouvement thétiq, l'affront est moins brutal et la déception moins douloureuse dans un jeu de masque de responsabilité du dire non assumée. Elle utilise le présent de l'indicatif (« as ») et fait résonner cette question ritualisée (« une fois de plus ») comme un code filial qui ravive l'intimité subjective. Le terme « honte », placé en son centre, traversé de « l'intenté⁴⁰³ » de Nina, parvient à retourner la situation et prouver que c'est elle qui a honte du comportement de son fils qui la dénigre. Elle épingle ainsi la culpabilité de son fils. Par la périphrase « vieille mère », loin du constat objectif de son état, l'antéposition de l'adjectif « vieille » signale plutôt la manipulation qui a lieu. Nina prend le rôle de victime et laisse celui de bourreau à son fils alors même que c'est elle qui s'empare violemment de l'espace discursif et prononce une sentence en se cachant derrière l'interrogation qu'elle convertit en un trope illocutoire. Le dynamisme des mots habiles est démontré.

En tant que « pourfendeur de la “forteresse-conscience”⁴⁰⁴ », Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, montre l'altérité, la non-coïncidence du dire⁴⁰⁵, en maintenant à distance les paroles de sa mère par le biais de démarcations typographiques ou énonciatives pour – paradoxalement – mieux affirmer le lien filial. Romain se remémore les discours de sa mère, lorsqu'ils sont encore en Pologne, et qu'elle le voue à un avenir grandiose, par le biais de la modalisation autonymique montrée :

Nous étions alors installés provisoirement à Wilno, en Pologne, “de passage”, ainsi que ma mère aimait à le souligner, en attendant d'aller nous fixer en France, où je devais “grandir, étudier, devenir quelqu'un”. (p. 49)

⁴⁰² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 209

⁴⁰³ L' « intenté » du discours vient de Benveniste et signifie « ce que le locuteur veut dire », Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 199

⁴⁰⁴ Yves Baudelle, « Un cosaque dans nos lettres », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, op. cit., p. 291

⁴⁰⁵ Voir I) 3.3 La poétique de l'hétérogène : vers une généralisation de la polyphonie, p. 55 du mémoire

Romain ouvre la phrase par le pronom personnel de première personne du pluriel « nous ». Une implication du couple a lieu par ce déictique à valeur de je + tu et revendique d'ores et déjà la pluralité dans l'unité. Le surmarquage de l'emprunt de la parole à autrui apparaît : l'usage des guillemets sur l'expression « “de passage” » est doublé de l'apposition « ainsi que ma mère aimait à le souligner ». La modalisation autonymique montrée fait surgir une structure polyphonique puisque l'un parle d'après l'autre, l'autre étant ce qui interfère dans le dire, ce qui l'altère⁴⁰⁶. Il s'agit de la « réaffirmation protectrice du un du dire face à la menace de dispersion⁴⁰⁷ ». Les formes représentées de non-coïncidence sont la « représentation d'un intérieur configuré, délimité par des extérieurs qui l'assurent dans son unité et son identité⁴⁰⁸ ». L'énonciation dédoublée de Romain qui se construit en se réappropriant la parole maternelle exhortant à l'action réapparaît par le verbe déontique « devoir », prototypique de Nina, duquel il se place en sujet (« je devais »). Les guillemets interviennent à nouveau mais ne sont pas suivis d'une identification de la source. Le processus d'assimilation de l'un dans l'autre est opérant puisque l'on passe d'une présence étouffante de Nina – clairement signalée par le détour périphrastique « ma mère » au départ – à un effet de voix de celle-ci. L'accumulation de trois infinitifs « grandir », « étudier », « devenir » et de l'indéfini « quelqu'un » permettent une généralisation du propos qui fait des mots maternels, la matrice de tous les discours, la devise qui doit toujours guider Romain. L'effet de désolidarisation du propos de Nina s'amuit au profit d'une homogénéisation de l'hétérogène, d'une adhésion de Romain aux rêves de sa mère. Allier les contraires a cela de séduisant qu'il promet l'infini où tout devient possible.

Ainsi, les discours représentés mettent en évidence leur potentialité créatrice car ils ont la capacité de faire l'expérience de ce qui n'est pas. Ils permettent de sceller le lien filial car ils le font non seulement naître mais ils le mettent aussi en scène. En ce que les discours représentés, par leur caractère mouvant, permettent de se construire au fil de leur prononciation, c'est à eux que l'on peut faire confiance puisque

tout fait semblant, rien n'est authentique et ne le sera jamais tant que nous ne sommes pas, ne serons pas nos propres auteurs, notre propre œuvre. [...] L'authenticité ne sortira pas du foutre que nous sommes. Il faut changer de foutre⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène » dans *Le discours rapporté dans tous ses états*, op. cit. p. 44

⁴⁰⁷ Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », sous la dir. de Michel Murat et Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, *L'allusion dans la littérature*, op. cit., p. 211

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 213

⁴⁰⁹ Romain Gary, *Pseudo*, op. cit., p. 994

PARTIE III

Les discours représentés : de la construction du je à sa dissolution

Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary écrit : « aucun nom, aussi beau et retentissant fût-il ne me paraissait à la hauteur de ce que j'aurais voulu accomplir pour elle » (p. 32). Nancy Huston voit là une des clés de sa « non-identité⁴¹⁰ ». Romain Gary se distingue par un « nom-flamme⁴¹¹ » qui brûle ce qui tente de le qualifier.

1. UN PLAIDOYER À LA FAVEUR DE LA VALEUR DES MOTS

« Faire revivre et mourir [...] par la simple force des mots⁴¹² » est ce qui séduit Romain Gary dans l'art de faire de la littérature car c'est justement ce qui va lui permettre d'user à sa guise du feu prométhéen de l'imagination qui engendre la combustion de la personne pour la faire renaître en personnage.

1.1 Le dynamisme du discours

Nancy Huston dans *Le Tombeau de Romain Gary* rapporte ce que confiait l'écrivain en ces termes : « Je n'ai pas la moindre *idée* quand je commence à écrire, je pars du mouvement de la parole⁴¹³ ». Il serait ainsi celui qui aime se laisser guider par l'imprévu, porté par des mots ondoiyants, celui qui esquive le piège de l'ordonné.

Lorsque Romain Gary se met à l'écriture de *La Promesse de l'aube*, « [selon Lesley Blanch] “La page fumait ! fumait littéralement avec la passion qu'il avait mise là-dedans” [...] cette expérience [l]'a “libéré”. [...] une fois le livre achevé, [s]on caractère “était totalement changé”⁴¹⁴ ». Le discours soumet à l'épreuve de l'ex-pression. Il exalte ce qui est bridé. Dans *La Promesse de l'aube*, le recours aux modalisateurs fait percevoir le regard du locuteur sur

⁴¹⁰ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, *op. cit.*, p. 21

⁴¹¹ *Ibid.* p. 24

⁴¹² *Ibid.*, p. 83

⁴¹³ *Ibid.* p. 65

⁴¹⁴ *Ibid.* p. 57

son dit. Ils sont les confidentes de l'incertitude qui traverse l'être de part en part et dévoilent ce que Gary affectionne : l'esquive, la soustraction, l'effacement d'un soi griffé par les contradictions dévoilant toute la difficulté de se dire. S'il veut exister, l'individu doit accepter de se laisser prendre dans les filets de l'indéfinition. Nina cherche une vocation à Romain et écarte successivement la musique, la danse, la peinture pour faire de la littérature le dernier espoir d'un succès convoité. Avec l'image de Vronski ou d'Anna Karenine en tête, elle le regarde fièrement.

Peut-être y avait-il, dans le subconscient de cette femme, qui avait été si belle, mais qui vivait depuis si longtemps sans homme, un besoin de revanche physique et sentimentale qu'elle demandait à son fils de prendre à sa place. (p. 33)

Romain compte sur l'instabilité de la présupposition pour déceler une part du mystère maternel en se risquant à l'interprétation des intentions de Nina. L'adverbe modalisateur « peut-être », thématique, présente l'énoncé comme une possibilité et fait surgir la voix imaginée de la mère. L'inversion de l'ordre sujet-verbe, due à l'antéposition de l'adverbe, renforce l'incertitude de Romain en même temps que la présence évanescence de Nina. Le rythme ternaire créé par les trois appositions « dans le subconscient de cette femme, qui avait été si belle, mais qui vivait depuis si longtemps sans homme » (p. 33) crée un effet de rupture syntaxique doublé d'un effet hypotaxique par la répétition du relatif « qui », à la faveur de la représentation d'un flux de conscience de Romain. L'empressement de dire dévoile l'importance du discours qui déchire l'être pour faire parler son intériorité. Sa subjectivité parle dans l'euphorie de la présentation schématisée du portrait de Nina dont la beauté divine est suggérée par l'adverbe à valeur intensive « si » et l'adjectif qualificatif « belle ». Le plus-que-parfait « avait été » insiste sur la projection analeptique du fils qui dote son discours d'une force cathartique. Non seulement lui se libère de ses incertitudes en les partageant, mais il libère aussi sa mère de sa condition de « femme » : la valeur adversative du « mais » signale le refus de toute catégorisation. Lui-même se transforme puisqu'il s'exclut de l'hyperonyme « homme » en le faisant précéder de la préposition à valeur privative « sans ». Si Nina est plus qu'une « femme » et Romain plus qu'un « homme », c'est pour magnifier l'amour filial qui les unit, tout aussi indéfinissable qu'eux. Ils sont enfantés par un discours qui les jette hors d'eux-mêmes pour leur accorder une nouvelle existence, transcendée. Ainsi, le verbe de parole « demander » surgit pour donner corps au dialogue filial qui permet à l'être de renaître. Nina est sujet du verbe alors que Romain est le destinataire direct (« à son fils »). Il se nomme par détour périphrastique pour renforcer le lien d'interdépendance filiale à travers le pronom possessif « son » revendiquant l'union entre les deux. Elle revit grâce à son fils qui lui donne le pouvoir de parler par le verbe « demander »

tandis qu'elle réassure la position incertaine de Romain, pallie sa faiblesse : le substantif « revanche », placé en dénominateur commun (« un besoin de revanche physique et sentimentale »), lui redonne vigueur puisqu'il articule l'extériorité (« physique ») et l'intériorité (« sentimentale ») constructive de l'être. En représentant un discours maternel imaginé, c'est une façon de rappeler la perméabilité entre mère et fils justifiée par la locution prépositive « à sa place » qui enclenche le processus de substitution. La volonté de Romain de se libérer d'une mère qui l'avale est dévoilée alors qu'elle-même est dévorée par son fils s'y dévouant totalement. La force filiale est alors exposée entre les mots puisque le discours élaboré agit comme désaveu de la séparation physique entre mère et fils. La prise de conscience de la perte est clairement connotée par le recours au système verbal du passé mais elle est aussitôt rejetée car la voix de Nina, encore opérante, intervient à travers les mots de Romain, pour rendre possible l'impossible : les unir alors que le fils est mobilisé et que la mère est morte.

La parole a donc le pouvoir de fédérer. Dans *Il était deux fois Romain Gary*, Pierre Bayard donne une définition de l'indivision : « nous nous constituons comme des sujets autonomes, mais nous continuons à porter en nous des fragments qui ne nous appartiennent pas⁴¹⁵. » Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, fait l'expérience de l'inséparabilité. La présence intrusive de Nina qui s'empare non seulement du corps mais surtout de la voix de Romain fait qu'il est difficile d'élucider la problématique du qui parle. Hannah Arendt écrit dans *Vies politiques* : « Le monde devient humain seulement lorsqu'il est devenu objet de dialogue⁴¹⁶ ». On ne peut pas se restreindre à définir l'homme uniquement comme un être de communication car il existe de nombreux autres animaux qui sont capables de communiquer, au sens où ils s'adressent des signaux et des messages pour s'organiser. Le dialogue est une opération réciproque exigeant de s'entendre sur un même système de valeurs. C'est une manière d'être à deux à la faveur de la création d'un monde commun. Dès que l'on parle, « on humanise ce qui se produit en soi et hors de soi⁴¹⁷ ». Ce fonctionnement en duo, fondamental, définit la relation entre Nina et Romain. La division entre l'extérieur et l'intérieur est imperceptible au profit de la mise en évidence d'un « parler-ensemble⁴¹⁸ ». La voix de Romain et celle de Nina s'amalgament rendant impossible toute distinction entre les deux. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsqu'elle lui demande de la défendre jusqu'à devoir se faire amener sur des brancards si elle

⁴¹⁵ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 59

⁴¹⁶ Florence Perrin et Alexis Rosenbaum, *Citations philosophiques expliquées*, Paris, Eyrolles, coll. « Numilog », 2011, p. 55

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 56

⁴¹⁸ *Ibid.*

en venait à se faire insulter une fois de plus⁴¹⁹, comme elle l'a été par les camarades de Romain, à l'école, Romain-enfant reste silencieux alors que Romain-adulte s'indigne : « Je ne pouvais croire que c'était ma mère qui parlait. Comment pouvait-elle ? N'étais-je pas son Romouchka, son petit prince, son trésor précieux ? » (p. 145). Le verbe de parole « parler », par sa neutralité, annonce l'« hétérogénéité constitutive⁴²⁰ » du dire de Romain dans lequel se dilue celui de sa mère. La véhémence des propos maternels est atténuée, par euphémisme, pour mieux cacher la prise de possession de Romain par Nina. Le polyptote⁴²¹ sur le verbe « pouvoir », utilisé une première fois avec la première personne du singulier « je » référant à Romain (« je ne pouvais croire ») et une seconde fois avec la troisième personne du singulier « elle » référant à Nina (« comment pouvait-elle »), annonce l'intrication entre mère et fils. Dans la seconde interrogation rhétorique (« N'étais-je pas son Romouchka, son petit prince, son trésor précieux ? ») Romain remet en cause son identité en encadrant le verbe « être » de la négation totale en « ne...pas » et s'ouvre ainsi à l'expérience de la multiplicité. Il se plonge lui-même dans l'indéfinition de l'hybridité. L'hypocorisme « Romouchka », dans ce passage, fait entendre le glissement vers le discours indirect libre ou, en tout cas, un effet de voix de Nina, par la convocation de la dénomination affective proprement maternelle. Romain laisse percevoir « une articulation entre la ligne du dire et l'espace du déjà-dit⁴²² » pour essayer de rétablir une connivence, une forme de dialogisme interlocutif impliquant dans les mots de soi « celui à qui l'on s'adresse⁴²³ ». Le suffixe à valeur diminutive « -ouchka » signale l'attendrissement maternel et, par sa consonance étrangère, ne laisse pas de doute à la convocation de Nina dans le discours de Romain. La loi secrète du dire dans l'inachèvement d'une « altérité immaîtrisable⁴²⁴ » est alors décelée. L'assimilation de l'ailleurs dans son soi est confirmée par l'énumération asyndétique qui cadence la seconde interrogation rhétorique d'un rythme ternaire, doublée d'une isocholie⁴²⁵, rappelant le ton de voix emphatique de Nina : « son Romouchka, son petit prince, son trésor précieux ». Romain cherche à construire son propre

⁴¹⁹ Voir II) 2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple, p. 82 du mémoire

⁴²⁰ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

⁴²¹ « Polyptote : figure de répétition qui consiste en la reprise d'un terme mais en lui faisant subir des variations morphologiques de nombre, de personne, de mode, de voix, de temps », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique, op. cit.*, p. 240

⁴²² Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », sous la dir. de Michel Murat et Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, *L'allusion dans la littérature, op. cit.*, p. 218

⁴²³ *Ibid.* p. 220

⁴²⁴ *Ibid.* p. 230

⁴²⁵ « Isocholie : identité de segments ou de mesure entre les propositions, les syntagmes d'une phrase. », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique, op. cit.*, p. 238

ethos à travers le discours maternel comme le confirme l'épanaphore⁴²⁶ de « son » répété au début des trois segments qui forment l'énumération mise en interrogation. L'antéposition de l'adjectif qualificatif « petit » au substantif « prince », fait écho au suffixe diminutif « -ouchka » au profit du renforcement du désir obsessionnel de Romain de renaissance de sa mère par un retour au discours de son enfance. Cette énumération se rapproche de la parrhésie⁴²⁷ alliant le babil enfantin à l'excès de l'amour maternel dans une voix chorale. Romain, en accumulant ces surnoms affectifs et en faisant émerger un rythme ternaire, donne l'impression de chercher ses mots démontrant la difficulté à saisir son identité écorchée. L'union filiale est sauvée par un effet de résonance vocale qui redonne vigueur à l'être en lambeaux.

Le pouvoir rédempteur du discours ainsi revendiqué dote celui qui le maîtrise d'une force prépotente. Si « la maternité⁴²⁸ » est « dévoratrice⁴²⁹ », la parole peut l'être tout autant car c'est à travers le discours que Nina, dans *La Promesse de l'aube*, va asseoir sa prestance. Gorgias considère que « le discours est un tyran très puissant⁴³⁰ ». L'acte de commander, manipuler, persuader ou convaincre suffit à rendre compte de l'instrument de domination que peut très vite devenir la parole. Le discours est considéré comme « tyran⁴³¹ » car il peut s'adresser directement aux désirs et ainsi plus facilement asservir puisqu'il séduit. Les stratégies de communication maîtrisées ont alors la capacité de persuader que le superflu est nécessaire, que le juste est incorrect ou que le bien est mal. Il permet de jouer sur une inversion des valeurs et de recréer le monde alentour. Le discours parle à l'âme mais aussi au corps. Il suffirait de dire pour ressentir les effets des mots que l'on emploie. La souffrance ou l'apaisement, la joie ou la tristesse qu'ils provoquent est la marque qu'ils ne sont pas neutres. Platon oppose deux rhétoriques. À la psychagogie, il confronte la manipulation des sophistes. La première forme les âmes par la parole alors que la seconde prend pour objet l'illusion en prétendant à la vraisemblance mais non à la vérité. Grâce à la rhétorique, l'orateur peut faire de beaux discours et persuader son auditoire qu'il sait de quoi il parle, sans se soucier du vrai ou du faux. C'est ce

⁴²⁶ « Épanaphore : c'est un type de répétition microstructurale qui consiste à reprendre le même terme à une place initiale dans plusieurs syntagmes. », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, op. cit., p. 236

⁴²⁷ La parrhésie est une figure qui consiste à dire en cherchant ses mots ou en donnant l'impression de chercher ses mots.

⁴²⁸ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, op. cit., p. 21

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Platon, *Gorgias*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018

⁴³¹ *Ibid.*

que fait Nina, dans *La Promesse de l'aube*, en manipulant son fils, en le façonnant par ses mots :

elle s'assit en face de moi et entreprit aussitôt un long discours sur ce que je peux seulement appeler "l'art de faire des cadeaux aux femmes".

— Rappelle-toi qu'il est beaucoup plus touchant de venir toi-même avec un petit bouquet à la main que d'en envoyer un grand par un livreur. Méfie-toi des femmes qui ont plusieurs manteaux de fourrure, ce sont celles qui en attendent toujours un de plus, ne les fréquente que si tu en as absolument besoin. Choisis toujours tes cadeaux avec discrimination, en tenant compte du goût de la personne à qui tu l'offres. Si elle n'a pas d'éducation, pas de penchant littéraire, offre-lui un beau livre. Si tu dois avoir affaire à une femme modeste, cultivée, sérieuse, offre-lui un objet de luxe, un parfum, un fichu. Rappelle-toi, avant d'offrir quelque chose qui se porte, de bien regarder la couleur de ses cheveux et de ses yeux. Les petits objets comme les broches, les bagues les boucles d'oreilles, assortis-les à la couleur des yeux, et les robes, les manteaux, les écharpes, à celle des cheveux. Les femmes qui ont les cheveux et les yeux de la même couleur sont plus faciles à habiller et coûtent donc moins cher. Mais surtout, surtout, ..., (p. 103-104)

Une stratégie argumentative est déployée par Nina pour emporter l'adhésion de son fils. À la croisée de la manipulation sophistiquée et de la conviction logique platonicienne, elle organise son propre discours, celui qu'elle tient pour vrai. Comme Calliclès, qui, dans le *Gorgias* de Platon, considère que la rhétorique est du côté des plus puissants pour dominer les plus faibles, Nina s'empare de ce pouvoir. Elle accumule les formes injonctives dans un ton constatif qui dénote d'une assurance, nécessaire à la réalisation de son message. Un parallélisme de construction est filé tout au long de sa prise de parole de sorte à forcer le respect. Elle organise son discours autour de l'injonction : « rappelle », « méfie », « fréquente », « choisis », « offre », « assortis » pour s'assurer d'agir non seulement sur l'esprit mais aussi sur le comportement de son fils. Les préceptes qu'elle déclame prennent des allures de commandements qui dictent la bonne conduite et rendent sa voix souveraine. Elle répète la tournure « rappelle-toi » pour marquer ses intentions : elle veut graver ce qu'elle énonce dans la mémoire de son fils, pour l'éternité. L'impératif faisant partie des types obligatoires de phrase, Nina donne une valeur fondamentale à son propos par lequel elle veut prendre l'ascendant. Son usage exacerbé révélé par l'accumulation (« rappelle », « méfie », « fréquente », « choisis », « offre », « assortis ») fait d'elle une résistante qui se bat contre le renoncement, mortel. Par l'adverbe modalisateur « absolument », Nina trahit sa présence subjective et se fait garante d'une connaissance totale. Elle use du rythme binaire d'abord « pas d'éducation, pas de penchant littéraire », qu'elle renforce par le rythme ternaire ensuite

« modeste, cultivée, sérieuse », « un objet de luxe, un parfum, un fichu », « les broches, les bagues, les boucles d'oreilles », « les robes, les manteaux, les écharpes ». Son pouvoir convaincant est assuré par une cadence imposante qui impulse l'autorité maternelle. La parataxe sert le caractère irréfutable de son argumentation. Les verbes « avoir » et « être », au présent de l'indicatif, massivement utilisés, transforment son discours en une expression de sa certitude. Elle a recours à la figure de l'épanode⁴³² en reprenant le substantif « cheveux » et « yeux » qu'elle soumet à l'amplification comme preuve du discours manipulateur auquel elle se livre. Le but est d'emporter l'assentiment de Romain par le déploiement d'une argumentation construite que la conjonction de coordination à valeur logique « donc » signale (« Les femmes qui ont les cheveux et les yeux de la même couleur sont plus faciles à habiller et coûtent donc moins cher. »). L'ultime phrase, coupée par l'aposiopèse où l'adverbe « surtout » est répété, concrétise son pouvoir de domination. C'est elle qui sait ce qu'il y a de plus important et a l'exclusivité d'une parole opérante.

1.2 La puissance poétique du discours

Poétique vient du verbe grec *poiein* qui signifie faire, créer. Le discours porte en lui une part de fabrication. Il ne fait pas que parler de la réalité, il est la réalité et se distingue par sa capacité d'engendrement. Dans la mesure où Romain Gary se donne pour principe qu'« aimer l'autre c'est l'inventer sans cesse⁴³³ », il n'est pas étonnant que Nina prenne vie à travers le discours, au sein de *La Promesse de l'aube*, à la seule force des mots.

Le discours donne à voir l'ombre de l'être. Dans *La Promesse de l'aube*, il porte la marque de l'instinct et de l'intuitif pour faire accéder à l'individu dans toute son authenticité. Il le dévoile comme étant de passion. Celle-ci est une impulsion. Selon Hegel, pour qui « rien de grand ne s'est accompli sans passion⁴³⁴ », comme il l'affirme dans *La Raison dans l'Histoire*, elle va de pair avec l'énergie qu'un individu déploie pour accomplir un but unique, sans craindre de devoir tout sacrifier pour cela. Nina est cet être mû de ce dynamisme, prête à tout pour son fils. Si la passion est condamnable en ce qu'elle serait le fruit de l'égoïsme d'un être qui voudrait

⁴³² L'épanode consiste en une répétition d'un mot ou d'un groupe de mots que l'on croyait autonomes mais qui donnent lieu à un développement ultérieur. Elle permet de préciser ce qui est défendu par l'énonciateur pour convaincre son destinataire.

⁴³³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 96

⁴³⁴ Olivier Dhilly, *Philosophie : La boîte à outils*, Paris, L'étudiant éditions, coll. « les éditions de l'Opportun », 2019, p. 189

réaliser ses intérêts personnels, il n'en demeure pas moins que céder à ses ardeurs individuelles de prise de possession du pouvoir ou de tentation de domination servira quelque chose de plus grand, car cette première pousse à l'action, au profit d'une articulation entre l'individuel et l'universel. On comprend alors la spontanéité passionnée de Nina qui exige à son fils une protection : « — Je veux qu'on te ramène à la maison en sang, tu m'entends ? Même s'il ne te reste pas un os intact, tu m'entends ? » (p. 145)⁴³⁵. La menace qu'elle fait pressentir traverse le verbe volitif « vouloir » : il dit brutalement son désir. Elle exige le consentement de son fils par le présent de l'indicatif (« je veux ») qui accorde un effet d'immédiateté à ce qu'elle ordonne. Elle affermit sa volonté en la poursuivant par la conjonction de subordination à valeur concessive « même si », thématifiée, et rejette le groupe nominal « os intact » pour dévoiler que le lien symbiotique prévaut sur la distinction entre vie et mort. L'épiphore⁴³⁶ portée par l'interrogation phatique « tu m'entends ? » fait surgir une fragmentation à l'image d'un Romain qui ne peut espérer vivre seul mais doit laisser de la place à sa mère, obsessionnelle et « folle d'amour⁴³⁷ » comme François Bondy la caractérise dans *La Nuit sera calme*. Nina est l'incarnation de la pensée pascalienne : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point⁴³⁸ ». L'intellect est dominé par la sensibilité. L'apparente cruauté de Nina ne fait que renforcer la fusion filiale ressentie avant tout, exprimant l'attachement symbiotique de l'un à l'autre rendu par la rudesse d'un discours direct sans cadre introducteur.

Si les mots reflètent l'instinct de l'être de passion, ils sont aussi le signe de sa capacité à faire preuve de raison. Grâce à l'exercice de cette dernière, le jugement n'est plus reconnu comme relatif mais comme légitime et prêt à recevoir l'assentiment d'autrui. La raison procède par calculs et ne croit pas à la contingence. C'est pourquoi la véritable vérification tiendrait avant tout à la prédiction, différente de la prévision⁴³⁹, distinction que Nina effectue dans *La Promesse de l'aube* pour donner plus de force à ses discours. Prédire n'a rien d'aléatoire, c'est dire d'avance et étudier la pertinence de son propos au moment de sa réalisation. La convergence entre la raison d'un individu et ce qu'il prédit du réel serait le critère fondateur du vrai. Selon Nietzsche, dans *La Volonté de Puissance*, « il faut y voir la nécessité de nous accommoder un monde qui rende l'existence possible ; nous créons par là un monde qui nous

⁴³⁵ Voir II) 2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple, p. 82 du mémoire

⁴³⁶ L'épiphore consiste à répéter un mot ou un groupe de mots à la fin de deux ou plusieurs phrases qui se font suite.

⁴³⁷ Mireille Sacotte, *La promesse de l'aube de Romain Gary, op. cit.*, p. 151

⁴³⁸ Blaise Pascal, *Pensées*, Olivier Dhilly, *Philosophie : La boîte à outils, op. cit.*, p. 221

⁴³⁹ Prévoir consiste à anticiper dans l'ignorance dans l'objectif d'agir prudemment.

paraît prévisible, simplifié, intelligible⁴⁴⁰ ». La raison est utile car elle va mettre en place des repères rassurants. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, fait partie de ces êtres qui fondent leur jugement sur la prédiction, rassurée d'une réussite envisagée comme réalisable avant même son expérimentation. Lorsque Romain et Nina sont encore à Wilno, étouffés par la pauvreté, et que cette dernière peine à trouver des acheteurs pour ses chapeaux, en tenant Romain contre elle, elle s'exprime : « Puis elle disait : — Tu seras ambassadeur de France. » (p. 50). Dans ce classique du discours direct, le verbe « dire » donne accès au contenu du propos de Nina. Le fait de dire suffit à rendre réel. Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, précise que « pour le sujet parlant, il y a entre la langue et la réalité adéquation complète : le signe recouvre et commande la réalité, mieux, il est cette réalité⁴⁴¹ ». Romain représente les propos de Nina au moyen d'une phrase simple : sujet-verbe-complément pour attester de l'espoir placé en son effectivité et faire entendre son ton convaincant et convaincu. Dans le discours, le futur de l'indicatif est utilisé pour renforcer la puissance de la prédiction comme accession au vrai. La transformation de Romain est opérante d'autant qu'elle touche le verbe d'état « être » : le pronom personnel de deuxième personne du singulier est en contact direct avec lui (« tu seras »). Nina a des ambitions prométhéennes. Elle donne naissance à son fils une seconde fois et façonne le monde selon ses prédictions en les réalisant par la phrase déclarative (« Tu seras ambassadeur de France. »). Le titre honorifique « ambassadeur de France » devient une personnification des envies de grandeur maternelles et rend ses illusions réelles autorisant à vivre ce qui est imaginé.

La véritable puissance des mots résiderait dans un entremêlement qui manifesterait la complexité de l'être. Dans *La Promesse de l'aube*, il n'est pas question de supprimer la sensibilité instinctive, ni même la raison conformément à ce que préconise Pascal dans ses *Pensées* lorsqu'il dit : « Deux excès : exclure la raison, n'admettre que la raison⁴⁴² ». Il faut mêler les deux au profit de l'avènement d'une illusion raisonnée. Si la passion est du côté du naturel et l'entendement du côté du fabriqué, on comprend bien que l'individu est une composition. La vie de l'homme n'échappe pas à « la marque idiosyncrasique de la culture parentale⁴⁴³ », « un être sans culture serait condamné à l'impuissance de ne jamais pouvoir

⁴⁴⁰ Johann Durand, Lisa Klein et Éric Marquer, *Bled philosophie*, Paris, Hachette éducation, coll. « Hachette », 2010, p. 47

⁴⁴¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1966, I, p. 52

⁴⁴² Benjamin Mamie, *Philosophie*, Paris, Ellipses, coll. « Objectif réussite », 2016, p. 185

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 119

profiter de sa nature⁴⁴⁴ ». Plus que superposition entre les deux, il y a intrication. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina se mêle à Romain pour donner à voir cette unité éclatée de l'être hétéroclite. Le jeu déployé sur la modalisation autonymique montrée, sur la mention de discours autre, l'autonymie ou les effets de voix, tend à vouloir fusionner Nina et Romain dans un je-somme car le je est toujours nous. Lorsque Nina est à la recherche d'une vocation pour son fils, elle veut l'initier au violon : « je fus solennellement conduit chez un homme fatigué, aux vêtements noirs et aux longs cheveux, que ma mère appelait "maestro", dans un murmure respectueux » (p. 25). Romain est sujet d'une périphrase verbale imposée par la voix passive « fus conduit ». Il n'est pas responsable de sa propre mise en mouvement, réglée par sa mère. L'adverbe « solennellement » fait entendre l'importance des paroles de Nina à travers lui. Les deux voix se complètent. La postposition de l'adjectif qualificatif « fatigué » et la description fragmentée par le rythme ternaire dans « un homme fatigué, aux vêtements noirs et aux longs cheveux » joue sur l'écart déceptif entre l'engouement de la mère (« solennellement ») et le malaise du fils – dénoté par la succession des adjectifs « fatigué », « noirs », « longs ». Le regard anamorphosant de Romain qui fait le blâme du professeur rejoint celui de Nina qui en fait l'éloge. La modalisation autonymique d'emprunt (« que ma mère appelait "maestro" ») est clairement marquée par la formulation en ce que X appelle et permet l'identification de la source par le biais du groupe nominal « ma mère ». La confrontation des voix de Romain et de Nina est amenée par le verbe de parole « appeler » qui permet un retour sur le mot employé, surmarqué puisqu'il était déjà mis en lumière par les guillemets. La lutte est rendue évidente par l'hyperonyme « homme » employé par Romain qui enferme dans l'indéfini le professeur de violon alors que Nina s'attache à l'identifier par le biais du pérégrinisme « "maestro" ». Le ton emphatique maternel est atténué par l'euphémisme porté par le ton désabusé de Romain. La longueur de l'épithétisme par lequel procède Romain (« fatigué, aux vêtements noirs et aux longs cheveux ») s'oppose à la brièveté du terme « "maestro" » emprunté à Nina. L'ultime complément circonstanciel de manière – « dans un murmure respectueux » – renseigne sur le ton d'une Nina admirative mais rend le terme « "maestro" » hyperbolique et antiphastique dans le discours dépréciatif de Romain. Celui-ci met en place un jeu de double voix, sans chercher à homogénéiser l'hétérogénéité mais à dévoiler l'être dans ce qu'il a d'impénétrable.

⁴⁴⁴ Benjamin Mamie, *Philosophie, op. cit.*, p. 119

1.3 Le mot vainqueur sur la scène du discours

Dans le *Tombeau de Romain Gary*, Nancy Huston écrit :

la terre n'est pas un endroit assez bien pour toi, c'est même un endroit épouvantable ; mais la seule arme que tu acceptes de brandir contre cette épouvante, c'est, encore et toujours, l'enchantement, l'art, la magie⁴⁴⁵

portés par la littérature, autrement dit par les mots. Leur puissance créatrice reconnue permet de laisser une marge dans laquelle la vie peut fleurir.

La vigueur du discours confère à la parole un pouvoir vital. Selon Foucault⁴⁴⁶, la représentation que l'être se donne de sa place dans le monde est déterminée par son langage. Gary joue, dans *La Promesse de l'aube*, de la constitution vocale de ses personnages qui jaillissent des entrailles des mots rappelant la puissance prolifique de ces derniers. Foucault considère que le pouvoir est en réalité une pluralité de correspondances qui, tantôt se renforcent, tantôt se neutralisent. Les relations de pouvoir, dont le lieu d'application privilégié est le corps des sujets, sont labiles. Le rapport dominant-dominé peut les inverser⁴⁴⁷. Depuis son enfance, tout individu est plongé dans celles-ci⁴⁴⁸ et les utilise pour diriger la conduite des autres et la sienne. Le pouvoir est la substance de la vie sociale. Il est donc fondateur de la relation filiale dans *La Promesse de l'aube*. Foucault écrit dans *Surveiller et punir* : « il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir⁴⁴⁹ ». Par la connaissance parfaite de son fils qu'elle divise, manipule, constitue à sa guise, Nina s'empare d'un pouvoir-savoir. Le pouvoir est relationnel et non substantiel. C'est le produit d'une interaction. Il unit les êtres entre eux, est omniprésent, producteur et non répressif. Il n'y a pas de vrai moi qui serait opprimé par le pouvoir car le sujet que l'on est, est, au contraire, produit par les relations de cet ordre. C'est de cette tension que naît Romain, des entrailles du pouvoir duquel s'empare sa mère par une parole qui libère plus qu'elle ne réprime. Nina demande à son fils ses résultats scolaires. N'acceptant pas son zéro en mathématiques, elle veut rendre visite aux professeurs pour leur chanter le génie de Romain. Il tente de l'en empêcher :

⁴⁴⁵ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, *op. cit.*, p. 77

⁴⁴⁶ Michel Foucault, chapitre IX, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990

⁴⁴⁷ Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, [en ligne]. Consulté le 10 mai 2019. URL : file:///C:/Users/casie/Downloads/fulltext_stamped.pdf

⁴⁴⁸ Les relations de pouvoir

⁴⁴⁹ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 32

- Maman, je te le défends ! Tu vas encore me ridiculiser.
- Je vais leur lire tes derniers poèmes. J'ai été une grande actrice, je sais dire des vers. Tu seras d'Annunzio ! Tu seras Victor Hugo, Prix Nobel !
- Maman, je te défends d'aller leur parler. » (p. 23)

Ce dialogue représenté au style direct dévoile la lutte imposée par le savoir-pouvoir foucaldien. Nina veut agir sur son fils car elle connaît ses capacités et Romain veut aussi avoir une emprise sur sa mère car il connaît l'ostentation éhontée dont elle peut faire preuve. La lutte entre les deux est engagée par les pronoms personnels. Le pronom personnel sujet « je » s'oppose à celui placé en complément d'objet direct « te ». Romain rappelle sa volonté de soumettre sa mère au pouvoir de ses mots. À la force de la périphrase verbale du fils « aller [...] ridiculiser », Nina réplique par une autre périphrase verbale « aller [...] lire ». Le combat est verbalement modélisé au profit de l'émergence d'une tension. L'isocholie dans « Je vais leur lire tes derniers poèmes. J'ai été une grande actrice, je sais dire des vers. », promue par l'enchaînement asyndétique, rend compte de la stratégie maternelle qui consiste à défendre sa position dominante : celle qui donne le pouvoir symbolique de réécrire les règles du jeu. Elle s'impose par l'adjectif « grande » antéposé à « actrice », par le verbe « savoir » au présent de l'indicatif et par la répétition ternaire du pronom personnel de première personne du singulier « je » qui l'a converti en une figure d'autorité. La prosonomiasie – la ressemblance sonore – qui unit les infinitifs « lire » et « dire » laisse entendre le ton emphatique de Nina qui affirme sa position de dominante dans le champ discursif en se dépeignant comme un être cultivé. La neutralité imposée par l'infinitif (« dire », « lire ») complétée par le présent gnomique (« je sais ») et l'assertion (« j'ai été une grande actrice, je sais dire des vers. ») à travers laquelle elle s'exprime, rapprochent la parole maternelle de la doxa. Cela lui permet de préserver son omnipotence. Alors que par le verbe « défendre », Romain voulait museler sa mère, elle s'exalte encore plus violemment comme le prouve l'apothéose portée par la double exclamation qui s'impose sur le mode asyndétique « Tu seras d'Annunzio ! Tu seras Victor Hugo, Prix Nobel ! ». Le dialogue antithétique confirme la scène agonistique qui se joue⁴⁵⁰. La volonté de Romain est contredite par Nina qui use du rythme ternaire « d'Annunzio », « Victor Hugo », « Prix Nobel » pour exiger la réussite de son fils sans que sa décision ne prête à discussion. La résistance du fils est vaine : la répétition de l'hypocorisme « maman » la détourne en supplication infantile. La liberté de Romain s'avère virtuelle car l'initiative est entièrement laissée aux mots de Nina.

⁴⁵⁰ Voir II) 2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple, p. 81 du mémoire

La parole commande. Elle provoque en tissant des relations de pouvoir, mais aussi en étant action-exécution. Le discours prononcé va de pair avec le devoir ou plutôt le devoir-faire, au fondement de la morale dont Kant⁴⁵¹ définit deux types d'impératifs : les impératifs hypothétiques et les impératifs catégoriques. Les impératifs hypothétiques imposent une action motivée par l'intérêt alors que les impératifs catégoriques le sont par la bonne volonté. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, élève son fils sous l'influence d'un tu dois, d'un impératif plutôt catégorique. Le devoir repose sur l'intention. Il motive la volonté à agir, quelles qu'en soient les conséquences. Il s'agit de l'obéissance à un commandement absolu. Dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Kant écrit « le devoir est la nécessité de faire une action par respect pour la loi⁴⁵² », une loi qui n'est autre que maternelle dans le cas de *La Promesse de l'aube*. Nina fait du « tu dois, donc tu peux⁴⁵³ » kantien, sa devise et assimile, en même temps, l'impératif catégorique suivant :

agis toujours de telle sorte que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne que dans la personne d'autrui, toujours en même temps comme une fin, jamais simplement comme moyen⁴⁵⁴.

En se substituant à l' « humanité⁴⁵⁵ » et à l'hyperonyme « autrui⁴⁵⁶ », Nina devient la fin en soi qui motive la volonté d'agir de Romain. L'obéissance à l'impératif catégorique maternel est synonyme d'un « agis⁴⁵⁷ » qui se chargerait d'une pureté respectable en ce qu'il est sacrificiel, son paroxysme étant représenté par le don de soi. Lorsqu'en pleine guerre, Nina fait son apparition hallucinée par l'imagination de Romain, elle lui avoue qu'elle n'a pas été une grande actrice comme elle s'est toujours plu à le prétendre. Romain lui répond en ces termes :

- Je sais, lui disais-je, doucement. Tu seras une grande artiste, je te le promets. Tes œuvres seront traduites dans toutes les langues du monde.
- Mais tu ne travailles pas, me disait-elle, tristement. Comment veux-tu que cela arrive, si tu ne fais rien ? (p. 346)

L'échange au discours direct entre mère et fils est la représentation de ce « Tu dois, donc tu peux⁴⁵⁸ » kantien. Romain reconnaît son devoir de façon autonome puisque c'est lui qui l'annonce avant même que Nina ne le sous-entende (« Tu seras une grande artiste »). L'acte de

⁴⁵¹ Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Nathan, coll. « Les intégrales », 2010

⁴⁵² Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Première Section, paragraphe 15, Yohann Durand, Lisa Klein et Éric Marquer, *Bled philosophie, op. cit.* p. 185

⁴⁵³ Yohann Durand, Lisa Klein et Éric Marquer, *Bled philosophie, op. cit.*, p. 81

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 185

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 81

dévotion envers sa mère est bon : la dignité de la morale tient dans la liberté de l'individu d'accomplir un devoir qui n'est plus l'objet d'une nécessité, auquel cas il serait dépourvu de sens. Il ne pense plus à lui, mais à elle, au point de devenir elle. Le verbe « savoir » au présent de l'indicatif place Romain du côté de la raison, celle qui motive l'impératif catégorique. Le devoir maternel est assimilé par le fils dont le propos fait écho à celui de la mère. Il s'y substitue en se masquant de « l'hétérogénéité constitutive du dire⁴⁵⁹ ». Il lui emprunte son ton emphatique comme le prouve l'antéposition de l'adjectif qualificatif « grande », le futur de l'indicatif à valeur prédictive « seras » et fait écho au célèbre « tu seras un grand artiste » qu'elle prédit lorsque enfant, il s'acharne à jongler dans sa chambre polonaise⁴⁶⁰. Alors que le verbe « dire », placé en incise, permettait un retour réflexif sur l'affirmation « je sais », le verbe « promettre », permet, quant à lui, un retour réflexif sur la prédiction, actualisée par le présent de l'indicatif (« je te le promets »). Le déterminant possessif « tes », dans « Tes œuvres seront traduites dans toutes les langues du monde », laisse une place de choix à Nina qui devient Romain, effacé derrière l'hyperonyme « œuvre » au pluriel. Il est dépossédé par sa mère et le sacrifice est porté à son comble. L'universalisation de l'impératif de réussite, renforcée par le substantif « monde » et l'adjectif indéfini « toutes », justifie l'honnête intention du fils. Les deux voix restent liées par l'homéotéleute qui unit l'adverbe « doucement » à « tristement » et les incises, celle de Romain – « lui disais-je, doucement » – et celle de Nina – « me disait-elle, tristement » – qui se rapprochent grâce au parallélisme de construction responsable de la création d'une rime interne. La volonté exprimée par le verbe volitif « vouloir » est en lien avec le verbe d'action « faire » pour rappeler l'importance d'un devoir-faire. La question oratoire de Nina (« Comment veux-tu que cela arrive, si tu ne fais rien ? ») rend compte de son exhortation, par euphémisme, sous la forme du regret, et invite à l'action par prétérition. Elle universalise, elle aussi, ses désirs en se déresponsabilisant par la deuxième personne du singulier « tu » et le pronom démonstratif neutre « cela » pour objectiver son intérêt et rendre l'action de Romain bonne, au sens kantien – c'est-à-dire mue d'une volonté de faire le bien par devoir, sans céder à ses penchants – avant même qu'elle n'ait lieu. La morale permet d'élever Nina comme valeur absolue en soi, rappelant le rôle essentiel exercé par une mère.

⁴⁵⁹ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

⁴⁶⁰ « Lorsqu'elle revenait à la maison, [...] et qu'elle me trouvait dans ma chambre en train de jongler avec mes balles, elle ne se trompait pas sur le motif de mon acharnement. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 134. Voir II) 3.2 Le fils : maître de la décantation des mots, p. 100 du mémoire

Si le discours dit ce qui est fondamental, domine d'abord, puis agit, il est aussi protecteur et symbole d'un « idéal transcendantal⁴⁶¹ ». Il permet de rendre compte que la réalité n'existe que pour un sujet qui sait se la représenter, à travers les mots. Celle-ci n'existe pas en dehors de l'image que l'on s'en fait. Selon Kant, on ne peut pas la connaître. La réalité ne trouve pas sa source uniquement dans l'expérience. Si cette dernière nous informe sur ce qui est, elle est incapable d'indiquer ce qu'il faut que les choses soient. C'est en cela qu'elle⁴⁶² est transcendantale. Dans *Critique de la raison pure*, Kant écrit :

J'entends par idéalisme transcendantal de tous les phénomènes la doctrine d'après laquelle nous les envisageons [...] comme de simples représentations et non comme des choses en soi, théorie qui ne fait du temps et de l'espace que des formes sensibles de notre intuition et non des déterminations données par elles-mêmes⁴⁶³.

Notre esprit marque les choses. Nous ne saisissons que des phénomènes, autrement dit, ce qui nous apparaît à travers les structures de notre esprit. Cela fait que « nous ne connaissons *a priori* des choses que ce que nous y mettons nous-mêmes⁴⁶⁴ ». L'homme est le seul qui permet l'évaluation de toute chose. Kant rejoint en ce sens Protagoras, qui, dans *Théétète*, face à Socrate, affirme « que la vérité est telle que je l'ai définie, que chacun de nous est la mesure de ce qui est et de ce qui n'est pas⁴⁶⁵ ». De ce fait, les discours de Nina, aussi exagérés puissent-ils paraître, dans *La Promesse de l'aube*, sont vrais car elle les tient pour vrais : il y a autant de vérités qu'il y a de jugements. Dès lors, son fils n'est plus seulement destiné à être un héros mais l'est par le pouvoir transcendantal porté par les mots. Arrivés à Nice, Nina continue à chanter les lendemains de son fils, encore à peine âgé de quatorze ans : « — Secrétaire d'ambassade, disait-elle à haute voix, comme pour mieux se pénétrer de ces mots merveilleux. » (p. 154). Nina s'exprime par le biais du syntagme nominal « secrétaire d'ambassade » qui apostrophe Romain de façon périphrastique, par pronomination, et donne corps à ses illusions. Aucun outil comparatif n'est utilisé au profit d'une assimilation immédiate de Romain à un destin brillant. Nina se place hors du temps en échappant à la narrativité promise par le verbe et en s'exprimant par une phrase non verbale qui se rapproche de l'énoncé

⁴⁶¹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure, Logique transcendantale, Dialectique transcendantale*, Livre II, chap. 1, 1^{ère} édition, p. 299, [en ligne]. Consulté le 23 avril 2019. URL : <<http://kant.chez.com/maquette/html/dico/theorique/i.html>>

⁴⁶² La réalité

⁴⁶³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure, Logique transcendantale, Dialectique transcendantale*, Livre II, chap. 1, 1^{ère} édition, p. 299, [en ligne]. Consulté le 23 avril 2019. URL : <<http://kant.chez.com/maquette/html/dico/theorique/i.html>>

⁴⁶⁴ Olivier Dhilly, *Philosophie : La boîte à outils, op. cit.*, p. 292

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 283

parémique⁴⁶⁶. Selon Benveniste, « la phrase non verbale constitue une assertion “intemporelle, impersonnelle, non modale”, ce qui la rend apte à exprimer une “vérité générale”⁴⁶⁷ ». Elle fait alors de Romain le prototype exemplaire de la réussite. Le verbe « dire », dans « l’incise endophrastique⁴⁶⁸ » du passage cité, permet de justifier l’effectivité de la prise de paroles de Nina qui n’est pas une bévue illusoire mais, au contraire, enclenche directement le processus de métamorphose confirmé par « Secrétaire d’ambassade ». La réduction du discours maternel exalte son expressivité. Le substantif « mots » surenchérit sur la mise en relief du groupe nominal qui en est presque sacralisé tant il est montré. L’effacement de la subjectivité de Nina, promu par sa phrase averbale, confirme que son jugement devient une vérité absolue.

Le discours se dépouille de ses fioritures pour dire ce qui est crucial. S’il permet à l’être de s’extraire de lui-même, il lui donne le droit d’aller à la découverte de son essence : il est indubitablement uni à l’Autre, tout comme l’est Romain à Nina, tout au long de *La Promesse de l’aube*. Le discours domine puisqu’il a le pouvoir de faire survenir et disparaître sans cesse. Il fabrique l’être, le saisit, tantôt dans ce qu’il a de passionnel, tantôt dans ce qu’il a de raisonné pour attester qu’il est surtout composé car il est disparate, impossible à saisir dans son unité. Le discours enseigne du chemin à suivre, le plus périlleux, celui qui n’est pas encore tracé, car c’est le plus fiable, celui qui n’est pas frappé de la contrainte et donne l’espoir d’accéder à ce qui est primordial.

⁴⁶⁶ La parémie fait référence à un énoncé concis, proche du proverbe.

⁴⁶⁷ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 764

⁴⁶⁸ Wilmet cité par Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, op. cit., p. 254

2. LE DISCOURS DÉVÊTU

Dans *Il était deux fois Romain Gary*, Pierre Bayard conclut en préconisant : « ne dis pas forcément les choses comme elles se sont passées⁴⁶⁹ ». Les discours se distinguent par leur épaisseur. Il est nécessaire de les dénuder pour en découvrir les merveilles.

2.1 L'en-deçà des mots : la révélation par dénégation du complexe d'Œdipe

Si Gary a l'habitude d'user de « mots simples pour se dissimuler⁴⁷⁰ », il ne peut empêcher les discours de le trahir. Ils sont le révélateur de ce qu'il s'obstine à refuser.

Gary vitupère contre les théories freudiennes et pourtant il fait exprès d'exhib[er] [...] Cours Mirabeau, un rictus très réussi [...] [qui le fait] très rapidement conn[âître] à la Faculté de Droit comme un disciple de Freud [...], dont [il] avai[t] toujours un ouvrage à la main » (p. 202).

S'il s'acharne à dire qu'il n'est « jamais parvenu à désirer physiquement [s]a mère » (p. 79) et qu'il n'a « éprouvé à [son égard], [...] que des sentiments platoniques et affectueux » (p. 79-80), il n'en demeure pas moins que sa structure psychique s'accouple à celle de Nina puisqu'elle s'en empare totalement. Freud a défini trois instances qui structurent notre psychisme : le ça, le moi et le surmoi. Dans *Abrégé de psychanalyse*, il considère que le ça est « la plus ancienne des instances psychiques ; son contenu comprend tout ce que l'être apporte en naissant, donc avant tout les pulsions émanées de l'organisation somatique⁴⁷¹ ». Le moi cherche la cohérence dans les informations qu'il perçoit pour adapter son comportement à la situation. Le surmoi est celui qui dit ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Il est acquis grâce à l'éducation des parents et aux codes sociaux. Ce n'est pas uniquement le juge du moi mais c'est aussi son protecteur qui lui évite d'agir trop impulsivement et d'avoir à faire face à des situations pénibles. Si Nina en devient sa représentation, alors la confusion avec son fils est affirmée, car l'important, comme l'affirme Pierre Bayard, est de « se réaliser soi-même, au moins fantasmatiquement, à travers un autre⁴⁷² ». Dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Romain est mobilisé en Afrique du Nord, les avions sont mis en panne mais la voix de Nina exige de continuer le combat : « Ma mère tempêtait, protestait, s'en prenait à moi, à ma mollesse, s'indignait de cette façon que

⁴⁶⁹ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 123

⁴⁷⁰ Jérôme Camilly, « Les photos vieillissent mal », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, op. cit., p. 142

⁴⁷¹ Catherine Muller, *Freud en un clin d'œil !*, Paris, First editions, 2019, p. 112

⁴⁷² Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 57

j'avais de rester là, écroulé sur mon lit de camp » (p. 301). Nina n'est alors présente que dans le psychisme de son fils. Prenant à cœur son rôle de surmoi, elle lui dicte la stratégie à adopter pour éviter de se laisser prendre au piège du désespoir. Ce qui confirme l'usurpation du surmoi par Nina est l'ascendant qu'elle prend sur son fils en occupant la position de sujet et en le reléguant au statut de complément d'objet indirect. L'énumération de quatre verbes « tempêter », « protester », « s'en prendre », « s'indigner » dévoile l'agitation de l'intérieur déchiré de Romain. La violence des verbes de parole qui s'enchaînent, le rythme impulsé par la construction asyndétique, l'homéotéleute créé par la répétition du son [e] et l'épitrachasme font entendre la lutte entre le surmoi et le moi de Romain. À la dynamique de l'un, comme le prouve la locution verbale « s'en prendre à », répond l'apathie de l'autre, suggérée par le substantif « mollesse » ainsi que par le participe passé « écroulé ». Romain « se débarrasse de [lui]-même⁴⁷³ » et accepte la domination. Le « lit de camp », possible métaphore du cercueil du fils, atteste de l'écroulement du moi face à la force du surmoi maternel⁴⁷⁴ qui ordonne.

Le moi suicidaire de Gary est malade. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Romain rapporte qu'un exemplaire de *Vin des morts* a été soumis à l'analyse psychanalytique, il a été diagnostiqué atteint du « complexe de castration, [...] complexe fécal, [...] tendances nécrophiliques ». Dans *Totem et tabou*, Freud rapproche le sauvage du névrosé et raisonne par analogie « en appliquant aux institutions totémiques les mêmes inférences psychanalytiques qu'aux symptômes névrotiques⁴⁷⁵ ». En partant de l'analyse de l'interdiction de l'inceste chez les aborigènes d'Australie, Freud considère que, s'ils s'interdisent l'inceste totémique, c'est parce qu'ils le désirent ardemment. La dénégation psychanalytique effrontée de Gary pourrait donc être une affirmation de celle-ci. Le totémisme peut se caractériser brièvement comme une structure sociale dans laquelle un clan s'organise autour d'un animal ou d'un végétal. Le totem représente l'ancêtre commun. Il est l'origine des lois. Il définit une parenté sociale entre les membres du clan. Le totem, au sein de la horde primitive, serait le nom du père parce que les fils, pris de remords, auraient fait de leur père mort, le garant de l'interdiction de reproduire leur acte parricide, incestueux et cannibale. Dans *Totem et Tabou*, Freud entend montrer que le

⁴⁷³ Jean-Marie Catonné, « La mort voulue », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 113

⁴⁷⁴ « Souvent, au cours des missions qui précéderent le débarquement, alors que les éclats et le souffle des explosions faisaient contre la carcasse de l'avion un bruit de ressac, je pensais aux paroles de ma mère « Fais attention ! » et je ne pouvais m'empêcher de sourire un peu. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 348. Voir II) 1.2 L'assurance du lien de filiation par le discours, p. 68 du mémoire

⁴⁷⁵ Mikkel Borch-Jacobsen, *Apprendre à philosopher avec Freud*, Paris, Ellipses, coll. « Apprendre à philosopher », 2018, p. 196

fondement de la société repose justement sur le refoulement des pulsions parricides et incestueuses, refoulements qui s'incarnent dans le totem. L'animal totem ne doit pas être tué parce qu'il est la représentation du père haï et aimé. Néanmoins, c'est « “auprès du cadavre de la personne aimée” qu'est née la conscience morale⁴⁷⁶ ». La transgression est donc justifiée car elle est nécessaire pour que les lois taboues qui empêchent le parricide et l'inceste apparaissent. L'incarnation du totem dans la figure paternelle apparaît clairement dans *La Promesse de l'aube*. Là aussi, le père est abhorré puis tué. Il est absent, méconnu et sa mort tournée en dérision par le ton humoristique de Romain⁴⁷⁷.

Mon père avait quitté ma mère peu après ma naissance et chaque fois que je mentionnais son nom, ce que je ne faisais que très rarement, ma mère et Aniela se regardaient rapidement et le sujet de la conversation était immédiatement changé (p. 106).

L'assassinat du père est représenté par sa disparition : il est certes sujet, mais de la périphrase verbale « avoir quitté ». Le verbe de parole « mentionner » n'introduit un discours indirect que très synthétique qui précipite le père dans le vide. L'imparfait de l'indicatif dans « je mentionnais », précédé de « chaque fois », installe l'aspect itératif et précise l'acharnement du fils contre le père qui devient alors la figure haïe. La tournure « ne...que » est restrictive tout autant que la locution adverbale « très rarement ». Le père n'est plus un être de chair et d'os mais bien un être fantomatique dont l'existence ne tient qu'au caractère éphémère des mots prononcés : « le sujet de conversation ». Il est voué à s'effacer, ce que renforce la construction passive du verbe « changer ». Après avoir tué ce père haï, le sentiment de culpabilité provoquant l'admiration pour lui, analysée par Freud, dans *Totem et tabou*, apparaît à travers le père imaginé Mosjoukine. L'amour naît du remords. La pulsion destructrice est refoulée, grâce à lui, dans le surmoi que représente Nina comme l'atteste sa dénomination, dans l'occurrence citée, dont l'hyperonyme « mère » n'est plus seulement le contraire du « père » mais l'instance psychique qui constitue Romain. Mosjoukine est la représentation du père idéal qui naît des entrailles de la déception du père réel condamné à l'oubli. Il est matérialisé par l'argent qu'il leur laisse, la bicyclette qu'il leur offre, sa « voiture décapotée » (p. 78), symboles de sa puissance qui imposent le respect et il représente l'interdit totémique permettant à la relation filiale de se renforcer. Gary est griffé de toute part, rendant malade son moi, abandonné à une identité incandescente qui cherche à guérir dans la contradiction.

⁴⁷⁶ Mikkel Borch-Jacobsen, *Apprendre à philosopher avec Freud*, op. cit., p. 205

⁴⁷⁷ « Il n'était pas du tout mort dans la chambre à gaz, comme on me l'avait dit. Il était mort de peur, sur le chemin du supplice, à quelques pas de l'entrée. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 107

« Le romancier émigre dans les marges où l'on ne se nourrit que de soi-même ou de vide⁴⁷⁸ », considère Romain Gary. Dans l'art de la fuite qu'il affectionne, il se réfugie dans le giron discursif maternel. Freud considère, dans *Malaise dans la civilisation*, qu'« au comble de la passion, la frontière entre le moi et l'objet semble se brouiller⁴⁷⁹ » puisqu'en ce cas, « le toi et moi ne font qu'un⁴⁸⁰ ». Lorsque la délimitation du moi au monde extérieur est vaporeuse et instable, cela relève de la pathologie⁴⁸¹. Selon Freud, il n'est possible d'aimer quelqu'un que s'il a une importance affective pour soi. Il ne serait *a priori* pas possible d'aimer un étranger. L'inconnu attiserait plutôt la haine c'est pourquoi Freud propose d'honorer la maxime « Aime ton prochain comme il t'aime⁴⁸² ». C'est ce qui se joue dans *La Promesse de l'aube* entre Romain et sa mère. Effectivement, elle veut que son amour dévoué pour son fils lui soit rendu par l'exécution de ses exigences promise par la parole performative. Cette dévotion n'est possible que si le désir œdipien est réfréné car celui-ci serait une régression infantile cultivant le narcissisme de l'être. Nina se consacre à son fils pour que lui aussi fasse de même. Elle lui cherche une vocation et, après l'échec du chant, elle envisage la diplomatie. « Cependant, comme il me fallait toujours ce qu'il y avait de plus beau au monde, il fallait que je devinsse ambassadeur de France – elle n'était pas disposée à prendre moins. » (p. 101). L'adverbe « cependant » a une valeur dysphorique qui met en valeur les désirs de grandeur maternels auxquels Romain doit se dévouer. Il met en relief la voix de celui-ci (« comme il me fallait toujours ce qu'il y avait de plus beau au monde ») qui ironise sur celle de sa mère (« il fallait que je devinsse ambassadeur de France ») et fait glisser du côté du discours indirect libre. Le verbe « falloir », prototypique de Nina, crée un écho entre les propos de Romain et ceux de cette dernière. Cela rappelle la nécessité d'agir selon la maxime freudienne rappelée ci-dessus : « Aime ton prochain comme il t'aime⁴⁸³ ». L'universalisation de laquelle est frappée cette occurrence, par l'enchaînement des tournures impersonnelles (« il me fallait », « il y avait », « il fallait ») ou encore par l'hyperonyme « monde », autorise à louer la beauté de l'union filiale qui consacre l'amour de la mère pour le fils et réciproquement. Si Nina apparaît à travers le subjonctif sur le verbe « devenir » pour insister sur sa foi en la transformation du piteux en triomphant, Romain est poussé à agir, par la force impulsive du parallélisme de construction en

⁴⁷⁸ Romain Gary, « Ils bouffent leur société avec appétit », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 189

⁴⁷⁹ Sigmund Freud et Aline Weill, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques 767 PBP », 2014, p. 45

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 115

⁴⁸³ *Ibid.*

« il fallait ». La force maternelle indéniable qui ordonne d'agir est communiquée par la neutralité du verbe « prendre » qui intervient dans la premboule finale : « elle n'était pas disposée à prendre moins ». Après avoir encouragé le mouvement de son fils par les tournures impersonnelles, elle le pousse à l'aimer comme elle l'aime. En cela, elle occupe la place de réceptrice, comme le montre ce verbe (« prendre »), et attend impatiemment la preuve d'amour de Romain qui consiste en la réalisation de la métamorphose convoitée en « ambassadeur de France », annoncée à travers la litote « elle n'était pas disposée à prendre moins ». Elle assure, subrepticement, l'éloge suprême du lien symbiotique. Si suggérer c'est pénétrer le dessous du mot, alors l'informulé peut constituer son au-delà.

2.2 L'au-delà des mots : le discours délesté de son poids

Les discours imaginés, ceux qui n'ont pas eu lieu seraient les plus féconds en ce qu'ils permettent de rêver une nouvelle réalité, plus supportable car elle se nourrit du non-dit. Selon Romain Gary, « le néant [...] n'est pas sans mérite. C'est propre. C'est relaxant. Ça ne donne pas à réfléchir. C'est sain⁴⁸⁴. »

Gary fuit l'étiquette généralisante du mot pour saisir la richesse de toutes les nuances qui constituent notre intériorité. Bergson, dans *La Pensée et le mouvant*, considère que l'on peut concevoir une chose sans pour autant forcément parvenir à l'énoncer. Une émotion serait beaucoup trop attachée à une subjectivité pour pouvoir être dite. Il existerait donc de l'ineffable car sinon

Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes⁴⁸⁵.

Lorsque, dans *La Promesse de l'aube*, l'appartement de Nina et Romain est vidé en leur présence, ils ne parlent pas, mais Romain nargue les huissiers qui saisissent tous leurs biens.

Cette mimique n'était nullement destinée aux huissiers, mais à ma mère, pour qu'elle comprît qu'il n'y avait pas lieu de se frapper, qu'elle était protégée, que j'allais lui rendre tout cela au centuple, tapis, console Louis XVI, lustre et trumeau en acajou. Ma mère paraissait reconfortée, assise dans le dernier fauteuil, me suivant d'un regard émerveillé. (p. 125-126)

⁴⁸⁴ Romain Gary, Jean-François Hangouët, et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'affaire homme*, op. cit., p. 69

⁴⁸⁵ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p. 117-118

Le substantif « mimique » est « relatif à l'expression du visage, en tant qu'elle est associée à certaines émotions⁴⁸⁶ ». Dès le départ, le règne du geste expressif plus fort que toute parole est reconnu. Une discursivité originale se met en place en ce qu'elle demeure informulée. Le verbe « destiner » confirme néanmoins l'instauration du nouvel échange filial. La relation entre mère et fils est pleinement donnée à éprouver, dans toute la puissance de l'intuitif. Romain procède par épanorthose⁴⁸⁷ en passant de la négation « ne nullement » à l'affirmation « mais à ma mère ». L'homéoptote⁴⁸⁸ sur la conjonction « que » prouve la source intarissable qu'est le geste. La construction asyndétique donne un rythme soutenu qui permet de contrer la tristesse et d'animer la scène où tout disparaît. Le geste (« mimique ») est lié au verbe « comprendre » par la locution conjonctive « pour que » et devient le moyen privilégié d'accéder à la vérité dans la blancheur du non-dit. La simple « mimique » suffit à faire répondre Nina (« Ma mère paraissait réconfortée [...] me suivant d'un regard émerveillé »). Convoquée de façon périphrastique, « ma mère », elle passe de l'état passif de complément d'objet indirect – « à ma mère » – à l'état actif de sujet – « Ma mère paraissait réconfortée ». L'immobilisation du corps – « assise » – s'oppose au mouvement de l'œil – « me suivant d'un regard ». La fusion des regards permet l'accès à « une plénitude imaginaire⁴⁸⁹ ». Il devient la métonymie de Nina (« d'un regard ») tout comme la « mimique » était celle de Romain. Il est cette « marge du dicible⁴⁹⁰ », cette pulsion scopique qui se charge d'une puissance symbolique, d'un « rapport imaginaire, où l'autre se reconnaît en moi, comme un autre lui-même et moi en lui⁴⁹¹ ». Le geste expressif s'engouffre dans le mystère du silence qui fait accéder à l'incontestable.

⁴⁸⁶ Définition de « MIMIQUE », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 15 avril 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/mimique>>

⁴⁸⁷ « Épanorthose : figure de correction qui consiste à reprendre un terme pour le corriger, le préciser ou le développer. », Frédérique Calas, Dominique Rita-Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, op. cit., p. 237

⁴⁸⁸ « HOMÉOPTOTE, subst. masc. : Terme de grammaire. Chute semblable ou cas semblable. Les homéoptotes consistent à composer la phrase de mots semblablement arrangés et qui se répondent en quelque sorte les uns aux autres dans les membres où ils entrent, par les cas dans les noms, par les personnes dans les verbes. », Le Littré, [en ligne]. Consulté le 15 mars 2019. URL : <<https://www.littre.org/definition/hom%C3%A9optote>>. Il s'agit de la reprise d'une même structure syntaxique au sein d'une même phrase ou de plusieurs phrases qui se suivent.

⁴⁸⁹ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 23

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 24

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 24-25

Dans *Pour Sganarelle*, Romain Gary confie « on peut faire dire n'importe quoi au silence⁴⁹² ». Il ajoute, à propos des personnages que si l'« on parvient à les rendre vivants, à les faire parler, ils risquent de dire quelque chose qui ne serait ni original, ni profond⁴⁹³ ». Le privilège laissé au silence est apaisant car l'essentiel s'avère parfois invisible pour les mots. Le silence n'est pas la perte de toute consistance, il se charge d'une valeur ontologique et rejoint la définition pascalienne de l'être, exposée dans les *Pensées* : « qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout⁴⁹⁴ ». Le silence serait de l'ordre de la conscience immédiate. Il est le trait d'union entre l'intériorité de l'esprit et l'extériorité du monde. Il naît de l'intimité de l'être et se met en tension avec l'inouï jouant avec l'irreprésentable. L'aporie du silence le rend d'autant plus séduisant car si l'on croit qu'il ne signifie rien, il pourrait tout aussi bien tout signifier. Là où le discours est impuissant à révéler, le silence vient le suppléer. Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, ne le déserte pas. Il est l'écoute attentive de l'intériorité de l'autre et dès lors, il est ce nouveau dialogue unificateur entre mère et fils. La compréhension entre les êtres qui mène à leur fusion n'a pas besoin de se dire. Le temps de ce silence est précieux car il permet de retrouver la complicité filiale. Lorsque Romain est assis dans un autobus « parmi les moukères voilées et les burnous blancs » (p. 308) après avoir réussi à échapper à deux gendarmes qui tentaient de contrôler la désertion aérienne, en pleine guerre, il sent la présence de sa mère à côté de lui, allume une cigarette et écrit : « et nous restâmes là un moment, ma mère et moi, en fumant et en nous congratulant silencieusement » (p. 309). Le « voltigeur » (p. 308) que Romain allume a l'effet de la madeleine de Proust et fait surgir l'image de Nina inséparable de sa gauloise. Son existence hallucinée est confondue avec la réalité. Elle est fantasmatiquement présente. Le verbe « rester » immobilise l'action et saisit l'apparition dans ce qu'elle a de plus éphémère car la « vision synthétique et compacte du procès⁴⁹⁵ » qu'offre le passé simple suffit à donner à voir l'évanescence de la figure maternelle évidée. L'autobus convoqué par l'adverbe de lieu « là » devient un endroit latent se chargeant d'une force onirique, soumise à l'instabilité du mouvement. Il est le non-lieu dans lequel mère et fils se retrouvent, rejoignant, en cela, la force du silence, lui-même non-lieu de la parole. L'indéfinition portée par l'adverbe « là » est confirmée par le complément circonstanciel de temps « un moment ». La scène des retrouvailles entre mère et fils prend des allures cosmiques dans une « plage déserte⁴⁹⁶ » où le réel n'a plus

⁴⁹² Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman 1. 1*, op. cit., p. 441

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 440

⁴⁹⁴ Blaise Pascal, « Pensées », *Œuvres de Blaise Pascal*, Paris, Hachette, coll. « Librairie Hachette », 1925, p. 78

⁴⁹⁵ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit. p. 537

⁴⁹⁶ Paul Éluard et Man Ray, *Les mains libres* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2013, p. 9

rien de contraignant. Les deux gérondifs – « en fumant » et « en [...] congratulant » – créent une boucle sonore avec le substantif « moment » et l'adverbe « silencieusement ». L'harmonie auditive élève une barrière protectrice et fait ressentir l'ineffable bonheur de la rencontre entre mère et fils, rejoint dans le pronom personnel « nous ». En étant la forme adverbiale du verbe, l'usage du gérondif, dans ce passage, permet de se soustraire à la temporalité pour se réfugier dans l'infini du silence. Le bonheur symbiotique ne se dit pas mais se vit comme le prouve l'usage postposé de l'adverbe « silencieusement » qui empêche le verbe « congratuler » de devenir un verbe de parole, sous peine de détruire l'étincelle merveilleuse qui a donné vie à Nina. L'expérience du silence laisse l'accès libre au labyrinthe intérieur du je.

La condition humaine jaillit des ténèbres. La pensée impénétrable, si elle reste muette, implique l'intelligence du déchiffrement. Dans *Pour Sganarelle*, Romain Gary considère l'importance de l'hermétique. Il loue la pensée qui n'est pas formulée ouvrant la voie à « une nouvelle originalité⁴⁹⁷ ». Il y a donc un au-delà discursif qui siège dans un indicible élémentaire. La pensée ne peut se réduire au discursif car elle se compose aussi d'émotions et d'images dont la traduction n'est pas évidente. La *lingua mentis* prévaut. Elle est reconnue par Ockham, dans *Somme de logique*, rejoignant le raisonnement d'Augustin qui, dans *La Trinité*, précise que « l'homme parle en lui-même dans le fond de son cœur, autrement dit, parle lorsqu'il pense⁴⁹⁸ ». Le terme parlé ou écrit est en proie à la transformation arbitraire alors que le terme conçu ne connaît la soumission à personne. Le discours de Nina se charge d'une valeur supérieure en ce que, justement, il est conçu avant d'être dit. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsqu'elle vient lui dire adieu dans un taxi Renault, à Salon de Provence, Romain parvient à la soustraire aux regards curieux en l'entraînant avec lui sur la piste. Elle inspecte le matériel aérien puis :

ma mère se sentit un peu fatiguée et nous nous assîmes dans l'herbe, en bordure de la piste. Elle alluma une cigarette et son visage prit un air méditatif. Les sourcils froncés, elle pensait à quelque chose avec préoccupation. J'attendis. Elle me confia le fond de sa pensée avec franchise.

— Il faut attaquer tout de suite, me dit-elle. (p. 255)

Une mise en représentation du geste et du mouvement de l'esprit prévaut. Le verbe « asseoir », au passé simple, fige l'action en même temps qu'il implique un mutisme. Le silence est imposé. Le ralentissement a lieu au profit d'une entrée dans les affres de l'intériorité de Nina. L'enchaînement de deux formes verbales pronominales dans « se sentit [...] fatiguée » et « nous

⁴⁹⁷ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I., op. cit.*, p. 440

⁴⁹⁸ Pascal Ludwig, *Le langage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2011, p. 47

nous assîmes » joue sur la réflexivité qui promet un effet de clôture : le mouvement ne sera plus celui, montré, du corps, mais celui, caché, de l'esprit. Le verbe « allumer », au passé simple, confirme la rupture par son aspect inchoatif alors que l'enlèvement dans la forme pronominale encerclait le mouvement physique dans un processus terminatif. Le pronom indéfini « quelque chose » rejoint le mystère porté par les adjectifs postposés « méditatif » et « froncés » qui se lient au complément d'objet direct « le fond » au profit de la mise en évidence d'une authenticité de la profondeur de l'âme. Le verbe « confier », lui aussi au passé simple, dans toute sa pudeur, donne une place discrète au langage pour conserver le processus d'intériorisation. Le polyptote qui fait passer du verbe « penser » au substantif « pensée » instaure une répétition qui prouve sa suprématie. Le propos conçu est préféré. Il permet de conserver ce naturel, porté par le complément circonstanciel de manière « avec franchise », qui préserve la communication filiale. La pensée fait entendre l'urgence : celle d'agir pour se sauver. La *lingua mentis* s'élève au-delà de la futilité. Elle éclaire l'intériorité de l'être comme le confirme l'opposition antithétique entre le mystère nébuleux de « avec préoccupation » et la limpidité annoncée par « avec franchise ». Elle permet, à elle seule, de faire de l'énoncé de Nina une vérité axiomatique. Le langage ne serait alors que l'intermédiaire qui autorise la représentation de l'essentiel conceptualisé.

2.3 Le discours comme seuil

Le discours constitue le mot de passe qui permet de passer d'un état à l'autre. Dans *La Nuit sera calme*, Gary révèle ses intentions : s'il écrit c'est « pour devenir celui qu'[il] n'est pas⁴⁹⁹ ». Dans la mesure où *La Promesse de l'aube* est l'histoire du passage de l'enfant à l'adulte, de la médiocrité à l'excellence, du je au tu, devenir s'en fait le credo.

Ralph Schoolcraft signale l'intérêt porté par Romain Gary au « danger de finir par croire à sa propre illusion⁵⁰⁰ ». C'est en fait le moyen de prouver la perméabilité qui existe entre concret et abstrait. Gary invente le « roman réaliste⁵⁰¹ » qui serait « un roman de retrait dans le fantastique du réel⁵⁰² ». Le discours est celui qui assure la sublimation de ce dernier en le parant

⁴⁹⁹ Judith Kauffmann, « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 230

⁵⁰⁰ Ralph Schoolcraft, « Romain Gary et Garry Davis : la métamorphose de Tulipe en l'Homme à la colombe », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 138

⁵⁰¹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman 1. 1, op. cit.*, p. 69

⁵⁰² *Ibid.*

de la beauté de la fiction. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud évoque la sublimation comme l'une des trois alternatives permettant d'échapper à la souffrance, entre le déplacement et le délire. On croit être heureux lorsque l'on satisfait nos pulsions. Or, le monde extérieur peut faire preuve de cruauté en nous laissant faire l'expérience du manque qui empêche leur assouvissement. Il devient alors essentiel de « maîtriser la vie pulsionnelle⁵⁰³ ». La vie imaginaire, quant à elle, est vue selon Freud, comme seule capable de satisfaire les désirs les plus difficiles à réaliser. La sublimation est une « douce anesthésie⁵⁰⁴ » qui permet de se soulager de la douleur imposée par la vie. À l'amertume de la réalité, la volonté de donner une autre forme au monde « pour en construire un autre, où les caractéristiques les plus insupportables seront effacées et remplacées par d'autres conformes à nos désirs⁵⁰⁵ » est permise. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, serait l'incarnation aboutie du processus de sublimation. Par sa parole prémonitoire, elle permet d'accéder au « remaniement paranoïde de la réalité⁵⁰⁶ » qui est condition d'accès au bonheur. Lorsque Romain et Nina sont encore à Wilno et parviennent à peine à payer le loyer duquel le propriétaire les menace de les « jeter » (p. 50) s'il n'est pas réglé « dans les vingt-quatre heures » (p. 50), le fils se rappelle :

Ma mère revenait de ses périples à travers la ville enneigée, posait ses cartons à chapeaux dans un coin, s'asseyait, allumait une cigarette et me regardait avec un sourire radieux.

— Qu'est-ce qu'il y a, maman ?

— Rien. Viens m'embrasser. (p. 50)

Nina, « ma mère », placée en facteur commun de tous les verbes qui vont s'enchaîner sur le mode asyndétique, miment un empressement : celui de se soustraire à la réalité. Les verbes « revenir », « poser », « s'asseoir », « allumer » et « regarder » mettent en place le processus de sublimation freudien de manière méthodique de sorte à s'assurer de son efficacité. Le mouvement physique s'atténue de plus en plus pour laisser place à la contemplation (« regarder ») qui sous-entend l'élévation de l'esprit, l'entrée dans l'inconscient où les pulsions sont refoulées. Le verbe « s'asseoir », sous sa forme pronominal, intervient pour affirmer une immobilisation de l'action physique et préparer le transport de Nina dans un autre monde : celui qu'elle a modelée en fonction de ses désirs. Le complément circonstanciel de lieu « dans un coin » abandonne son apparence parenthétique pour agir comme la représentation du délaissement du concret avant de s'élever à l'abstrait. L'effet est immédiat puisqu'elle « allum[e] une cigarette », geste prototypique, symbole de la libération qui emporte dans la

⁵⁰³ Sigmund Freud et Aline Weill, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 65

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 68

⁵⁰⁵ *Ibid.* p. 69

⁵⁰⁶ *Ibid.*

brume de l'illusion. L'adjectif postposé « radieux », au sein de l'occurrence, confirme l'atteinte du bonheur par Nina qui a réussi à duper la souffrance. Le pronom indéfini « rien », répondant à la question totale de Romain (« Qu'est-ce qu'il y a maman ? »), tait la douleur pour la remplacer par la joie de la communion filiale impulsée par le verbe « venir » à l'impératif (« Viens m'embrasser. »). Le discours maternel permet d'anéantir le tourment par la brièveté de l'indéfini « rien » qui ne laisse aucun doute sur sa condamnation et donne le droit à la relation symbiotique de s'exalter comme le souligne la puissance portée par la neutralité de l'infinitif « embrasser » clôturant le dialogue. Le supplice réel est vaincu par la félicité imaginée.

Dans *Il était deux fois Romain Gary*, Pierre Bayard écrit : « cette intrication de la vie avec la mort fait du sujet du discours un lieu de partage, quasiment fantomatique, entre *presque disparus* et *survivant*⁵⁰⁷ ». Romain se dote de la lourde tâche de devenir un porte-parole tandis que Nina disparaît de sa vie. Vie et mort s'embrouillent dans le but d'atteindre une éternité. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, devient le *dibbouk* de Romain, « l'âme d'un défunt qui n'a pas trouvé le repos et a pris possession d'un vivant⁵⁰⁸ ». La mort de son corps, l'amène à occuper l'esprit de son fils. Elle n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur de lui, elle est latente. La communication épistolaire, dans *La Promesse de l'aube*, fait dialoguer présence et absence et tient lieu de « passages de fantômes⁵⁰⁹ ». La mort de Nina signe sa subsistance et non sa disparition. Le discours lui donne un nouveau souffle qui la fait réexister. La guerre est presque terminée, le débarquement a eu lieu et Romain continue à recevoir très régulièrement des lettres de sa mère dans lesquelles elle lui répète : « “Tout ce que j'ai fait je l'ai fait parce que tu avais besoin de moi. Il ne faut pas m'en vouloir. Je vais bien. Je t'attends.” » (p. 381). Le retour entêtant de la marque de la première personne du singulier force à accepter l'envergure fantomatique de Nina. Elle est pulsionnelle en ce qu'elle est totalement dirigée vers le « tu » comme le prouve la locution conjonctive « parce que » (« je l'ai fait parce que tu avais besoin de moi »). En effet, selon Gisèle Harrus-Révidi, « la pulsion c'est moi, la pulsion c'est l'autre [...] c'est la relation, c'est le lien indestructible de chacun⁵¹⁰ ». L'union filiale est alors revendiquée comme essentielle. L'épistrochisme dégagé de la succession de termes monosyllabiques dans « tout ce que j'ai fait je l'ai fait » et la construction asyndétique du billet de Nina font régner les pulsions qui assurent le passage de la mort à la vie. Selon Freud,

⁵⁰⁷ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 17

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 82

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 43

⁵¹⁰ Sigmund Freud, Olivier Mannoni, et Gisèle Harrus-Révidi, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot 880 PBP », 2018, p. 53

« l'excitation pulsionnelle ne provient pas de l'extérieur, mais toujours de l'intérieur⁵¹¹ ». La pulsion a donc cela de sacré qu'elle surgit du plus profond de l'être, en l'occurrence de Nina, et affirme la beauté de la relation mère-fils dans ce qu'elle a de plus incontrôlé. L'hypozeux « j'ai fait je l'ai fait » répète le verbe « faire » : la dévotion filiale, qui ne devient autre qu'une pulsion de vie donnant consistance à Nina et construisant Romain, est promise. Dans la mesure où la pulsion désigne l'action de pousser, elle est celle qui va donner la force à la mère de transformer l'inquiétude par une phrase déclarative (« je vais bien ») à valeur performative pour sauver la relation symbiotique. Le but de la pulsion est « l'apaisement de la tension causée par la poussée⁵¹² ». Le verbe « attendre » dans « je t'attends » signale cela, chargeant le présent de l'indicatif d'une valeur panchronique qui fait de la dévotion maternelle une permanence filiale. L'absence de complément circonstanciel de temps, à la suite de « Je t'attends », dote le projet expectatif de Nina d'une indéfinition qui insiste sur le hors-temps, menant à l'immortalité. La destruction n'existe plus ou, si elle existe, elle n'est que régénérescence et prise de conscience d'un « sentiment océanique⁵¹³ », comme le nomme Freud, autrement dit, d'un sentiment d'éternité.

Tout comme le fragile équilibre qui lie la mort et le vivant, Gary aime prêter au profane le costume du sacré. L'écrivain est animé d'un « humour, irrespectueux et joueur, qui bouscule au rythme vagabond de ses pirouettes verbales, nos systèmes de valeurs⁵¹⁴ », comme l'indique Judith Kauffmann. La poétique de la « bisociation⁵¹⁵ » est pratiquée dans la mesure où l'humoriste n'a pas peur de faire du scandaleux l'exemplaire. L'humour est un flottement qui désengage de l'ordinaire, où l'évidence est suspendue et l'anormal lui est substitué. L'angoisse de l'effondrement suscite le rire. Il dévoile un retrait du système des valeurs tout en essayant de s'y adapter. Le rire fait exploser les limites du moi sacré en le profanant et évente le mot en lui donnant une nouvelle signification. Il a une force épanorthique et est symbole de l'éclatement et de la perte de soi. En ce qu'il excave ce qui est enfoui, il est subversif. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, Zarathoustra déclare « j'ai entendu un rire qui n'était

⁵¹¹ Sigmund Freud, Olivier Mannoni, et Gisèle Harrus-Révidi, *Pulsions et destins des pulsions*, *op. cit.*, p. 13

⁵¹² *Ibid.*, p. 24-25

⁵¹³ À propos de la description d'un sentiment inexplicable qui habite l'homme, un sentiment d'absolu et d'illimité, Sigmund Freud et Aline Weill, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 42

⁵¹⁴ Judith Kauffmann, « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », sous la dir. de Jean-François Hanguët et Paul Audi, *Romain Gary*, *op. cit.*, p. 231

⁵¹⁵ « Le néologisme bisociation [...] désign[e] le mécanisme de fusion fulgurante de deux champs sémantiques incompatibles », *Ibid.*, p. 236

pas le rire d'un homme⁵¹⁶ » donnant l'impression que le rire permettrait le commencement de quelque chose de nouveau car il décale vers un endroit étranger et inconnu qui change la conception de la vie. Il ajoute :

c'était l'esprit de lourdeur, c'est par lui que tombent toutes choses. Ce n'est pas par la colère mais par le rire que l'on tue. En avant tuons l'esprit de lourdeur. [...] Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant je me vois au-dessous de moi, maintenant un dieu danse en moi⁵¹⁷.

« L'esprit de lourdeur⁵¹⁸ » est le diable qui fait que l'homme s'empâte et ne peut s'élever. La vie veut croître et son élévation ne peut être atteinte que par le rire, que, ni la peur ni le danger n'intimident. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary use de la parodie pour laisser éclater la tendresse filiale. Nina demande à Romain de l'accompagner à l'église russe du Parc Impérial juste avant qu'il ne s'en aille pour Paris, « huit jours avant l'embarquement pour Babylone » (p. 207).

L'église était vide et ma mère parut contente d'avoir ainsi, en quelque sorte, l'exclusivité.

— Il n'y a que nous, dit-elle. On n'aura pas à attendre.

Elle s'exprimait comme si Dieu fût un médecin et qu'on eût la chance d'arriver à une heure creuse.
(p. 209)

L'éclat de rire garyen s'entend par la transformation de cette scène sacrée en scène loufoque. Le comique touche l'institution religieuse. Dans la phrase introduisant la représentation au discours direct des paroles de Nina, l'espace sacré est un non-lieu comme le prouve l'adjectif qualificatif « vide ». L'esthétique du manque, privilégiée par Gary, est celle qui permet de créer. L'absence procure la joie : l'adjectif qualificatif « contente » qui fait suite au « vide » le confirme. Le substantif « exclusivité » est l'indice de la subversion parodique : Nina usurpe l'identité du prêtre mais aussi celle de dieu. La tournure impersonnelle dans « il n'y a que nous » et la restriction exprimée par « ne...que » rendent compte de son irrévérence désinvolte. Elle évince toute présence spirituelle transcendante pour s'enfermer dans la complicité filiale portée par le pronom personnel de première personne du pluriel « nous ». L'énallage⁵¹⁹ engendrée par la non-personne « on » plonge Nina et Romain dans une indéfinition qui signe leur participation à une comédie de masques. La négation totale dans « on n'aura pas à attendre » rend la scène

⁵¹⁶ Friedrich Nietzsche, traduit par Henri Albert, *Ainsi parlait Zarathoustra, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, 1903, vol. 9, p. 229

⁵¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, op. cit.*, p. 56

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ « ÉNALLAGE, subst. fém. : Figure de construction par laquelle on substitue dans la phrase un temps, un mode, un nombre, un genre à celui qu'appelle ordinairement la syntaxe. », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 14 janvier 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nallage>>

d'autant plus provocante qu'elle donne l'impression de faire entendre la voix enfantine, impatiente, de Nina. Avec le rejet du verbe « attendre », la scène est grotesque dans l'excès transgressif avec lequel elle joue perpétuellement. La mort de dieu nietzschéenne est alors modélisée, celle qui permet à Nina et Romain de devenir des Surhommes. Nietzsche en expose sa conception dans *Le Gai Savoir*. Il explique que le dieu tué, l'homme a tout le loisir de vivre dans la joie puisque le péché n'existe plus, dynamité par un rire qui fait de la séparation entre le bien et le mal, le profane et le sacré, une insignifiance. Il crée ainsi le Surhomme autrement dit l'homme nouveau, inédit, « qui recherch[e] en toutes choses ce qu'il faut surmonter⁵²⁰ ». Le Surhomme détruit par le rire pour bâtir de nouvelles valeurs. En ce sens, l'interprétation effectuée par Romain, grâce au modalisateur « comme si », surpasse la réplique de sa mère pour en confirmer le comique de parole porté avec assurance par Nina, comptant sur la force décapante de son discours. L'assimilation entre « Dieu » et le « médecin » assurée par l'adverbe comparatif « comme », fait de la scène une caricature assumée et justifie l'effet parodique en le rendant visible, de sorte à désamorcer la solennité de la scène par le biais du jeu. La voix de Nina est isolée au service de la permission de toutes les outrances. Sous couvert du sérieux porté par les deux déclaratives qu'elle profère, Romain s'en moque par cette ultime comparaison qui permet une inversion drolatique et assume la profanation, au départ seulement suggérée.

C'est en « riant sous cape⁵²¹ » qu'il est possible de continuer une œuvre « en toute tranquillité⁵²² ». Or, ce rire qui permet de tout renverser, ne peut se faire entendre qu'à travers les mots. Si en s'engouffrant au-dessous du discours, on découvre l'être tel qu'il n'est pas, sa maladie d'inexistence devient sa guérison car ce premier le force à vivre avec autrui ou plutôt dans autrui, dans une imbrication complexe, menant à exploiter ce qu'il ourdit dans son au-delà. Le geste est expressif tout autant que le silence est d'or pour pouvoir préserver la relation filiale dans un indicible éloquent qui rappelle l'importance de faire l'expérience de l'intériorité avant l'extériorité. Le discours permet le passage. Il est un intermédiaire entre concret et abstrait, vie et mort, profane et sacré. Il peut faire advenir l'impossible et lui donner une force d'exécution transcendante au point d'autoriser une inversion des valeurs qui permettra à la

⁵²⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007

⁵²¹ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, op. cit., p. 1436

⁵²² *Ibid.*

création de se libérer et au je de comprendre qu'il ne peut se suffire à lui-même mais qu'il doit passer par l'autre s'il veut se lancer à la quête de son soi.

3. L'ÉCRITURE DE SOI À TRAVERS LA PAROLE DE L'AUTRE

Le je n'est pas une substance figée une fois pour toutes que l'autobiographie n'aurait qu'à découvrir. C'est une puissance, une force de différer de soi-même tout en ayant l'air de rester le même : il ne peut exister qu'à travers ce que l'Autre en fait.

3.1 Un je ébauché par la parole maternelle

Constamment dessaisi, Romain Gary fugue de son moi et se nourrit du différent en même temps que de la démesure pour survivre. Dans *Pour Sganarelle*, il évoque le « temps [...] aboli [...] qui nous procure l'éternité⁵²³ ». S'il met tant de cœur à scarifier le je, c'est pour l'ouvrir car la faille est promesse de tous les possibles.

Le je n'est pas assuré du sentiment de sa continuité dans le temps. S'il ne l'est pas, c'est parce qu'il existe au futur, dans le « tu seras » maternel. Le futur est cette « lutte [...] transformée en une énergie, en actions, [...] assurant ainsi l'élaboration des identités nouvelles⁵²⁴ ». C'est là que Romain Gary décèle la « hernie heideggérienne⁵²⁵ », ce « «néant au cœur de l'homme» [d'où] naissent toutes ses aspirations, la conscience-poursuite, les civilisations⁵²⁶. ». Le futur est condition d'existence de l'être et prend une valeur ontologique. Heidegger, lorsqu'il définit le Dasein dans *Être et temps*, le privilégie, car il permet une projection humaine. La vie a une direction et la reconnaissance du futur permet d'en prendre conscience. Heidegger insiste sur la nécessité de saisir le temps à partir du projet, de cette sortie en avant du moi. Or, l'indétermination de cet appel permet à l'existant de le déterminer à sa guise. Une intentionnalité profonde traverse le futur, représentée par Nina, persuadée du destin resplendissant de son fils dont elle revendique l'imminence. La temporalité du Dasein est définie à partir de sa finitude. Si elle est la mort chez le philosophe, elle est

⁵²³ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, op. cit., p. 53-54

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 93

⁵²⁵ *Ibid.* p. 126

⁵²⁶ *Ibid.*

l'incarnation de la réussite dans *La Promesse de l'aube*. Il est donc cet être-jeté qui a besoin de l'horizon du dehors pour se définir. Pour Heidegger, l'homme est d'abord des possibilités. Le futur est la formulation d'une finitude que l'on veut contrôler ou plutôt d'un objectif que l'on veut atteindre. Ainsi, dans *La Promesse de l'aube*, la parole prémonitoire de Nina permet de s'approprier son existence pour faire sien le succès envisagé. Lorsqu'elle vient dire adieu à son fils à Salon-de-Provence, elle fait foi de sa confiance en une existence authentique qui se confronte au futur⁵²⁷ : « — Il ne t'arrivera rien, dit-elle, cette fois sur un ton suppliant. — Il ne m'arrivera rien, maman. Je te le promets. » (p. 256) Elle représente cet être toujours poussé en avant, comme l'est le Dasein heideggérien. Elle se confronte à l'absence voulue par le futur – il est ce qui n'est pas encore – autrement dit au néant représenté par la négation en « ne...rien », pour saisir son ex-istence et celle de son fils. La tournure impersonnelle « il ne t'arrivera rien » convertit ce qui va arriver en une force supérieure et transcendante se dotant d'une valeur ontologique. La mère implique son fils par le biais de la deuxième personne du singulier « te » qu'elle enferme à huis clos, grâce à la négation, dans le futur, pour l'aider à saisir sa vie à partir de l'à-venir. La réponse en anadiplose « il ne m'arrivera rien » de Romain vaut comme consentement de l'importance de l'hors-de-soi pour définir son propre être. La valeur gnomique du présent de l'indicatif sur le verbe « promettre » intervient sous l'impulsion du futur du verbe « arriver » confirmant que celui-ci définit l'existence dans son absolu. La répétition de la tournure impersonnelle « il ne t'arrivera rien », « il ne m'arrivera rien » témoigne, par sa contiguïté, de l'amour du destin, de l'« amor fati⁵²⁸ ». Le futur est une déclaration d'amour à la vie que Nina et Romain prononcent volontiers dans une communion de voix.

Or, cet « amor fati⁵²⁹ » est aussi lié à l'idée d'un éternel retour qui s'accorde avec la volonté que tout revienne. Romain Gary, dans *Pour Sganarelle*, écrit : « le passé de l'homme étant au moins les neuf dixièmes de son héritage psychique, on ne peut rompre avec le passé qu'en cessant de lutter contre lui⁵³⁰ ». La mémoire s'avère tout aussi importante que l'avenir pour comprendre l'éternelle mouvance à laquelle le soi est condamnée. Elle est un intermédiaire qui lui permet de se situer par rapport à lui-même et aux autres. Freud a décelé « les mécanismes

⁵²⁷ Pour Heidegger, une existence inauthentique serait celle qui refuse d'affronter le futur.

⁵²⁸ Friedrich Nietzsche, traduit par Henri Albert, *Le Gai Savoir, Œuvres Complètes de Frédéric Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, 1901, vol. 8, p. 232

⁵²⁹ *Ibid.* p. 232

⁵³⁰ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1, op. cit.*, p. 97

affectifs de l'oubli⁵³¹ », rappelant ce que Jean Delay considérait dans *Les Maladies de la mémoire* : « la mémoire est aux ordres du cœur, elle en suit les intermittences⁵³² ». Les souvenirs peuvent s'avérer faux car la mémoire préfère retenir ce qui l'arrange. Ils se font alors écrans les uns aux autres, permettant à celui qui se souvient de frauder avec la réalité. Romain Gary, dans *La Promesse de l'aube*, s'accommode de cet *imbroglio* qui mêle les oublis plus ou moins voulus aux souvenirs plus ou moins faux. Ce ne sont pas les choses en elles-mêmes qui sont reconnues par la mémoire mais leurs images, la perception que l'on en a et que l'esprit peut s'amuser à combiner les unes avec les autres. « La mémoire joue les oublieuses pour ignorer qu'elle triche⁵³³ » et « opère un choix entre les impressions qui s'offrent à elle⁵³⁴ » : il y a donc une part de subjectivité qui entre en jeu au sein du processus mémoriel. La mémoire peut faire advenir ce que l'on désire et ce, même en l'absence des choses conçues. Le souvenir dote l'intériorité de l'être d'une puissance transcendante. La mémoire est le passage de l'inanimé à l'animé et rappelle le pouvoir du discours⁵³⁵, dans *La Promesse de l'aube*, où Nina renaît des entrailles des mots de Romain qui se rappelle sa mère, lorsqu'il est mobilisé, pour lui donner force et courage de combattre⁵³⁶. L'antérieur permet aussi d'affronter l'ultérieur. Selon Saint-Augustin : « De la même abondante réserve, [...] je tire d'autres et d'autres images ; je les relie moi-même à la trame du passé et, de là, je tisse même celle de l'avenir, actes, événements, espérances⁵³⁷ ». Il s'agit de se servir du passé pour tenter de saisir son soi tendu vers ce que je serai. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain se sert de l'expérience de la réminiscence pour construire son identité. Il confie « je me souviens, notamment, d'un certain *Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine*, qui m'avait vraiment effrayé » (p. 105) que sa mère lui déclamait pour faire sa « culture générale d'homme du monde » (p. 104). Elle-même se sert de son passé (« fidèle à son passé d'« artiste dramatique » », p. 104) pour se projeter. Le verbe « souvenir », au présent de l'indicatif, actualise l'avant pour le faire fondateur de l'après. L'adverbe « notamment », apposé au verbe « souvenir », permet non seulement d'insister sur l'importance de l'expérience mnésique mais, en plus, trahit que ce dont se rappelle Romain est

⁵³¹ Sigmund Freud et Jean Maisondieu, *Mémoire, souvenirs, oublis*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques 736 PBP », 2017, p. 20

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*, p. 12

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 113

⁵³⁵ Voir III) 1.3 Le mot vainqueur sur la scène des discours, p. 118 du mémoire

⁵³⁶ « Ma mère tempêtait, protestait, s'en prenait à moi, à ma mollesse, s'indignait de cette façon que j'avais de rester là, écroulé sur mon lit de camp », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 301. Voir III) 2.1 L'endecà des mots : la révélation par dénégation du complexe d'Œdipe, p. 122-123 du mémoire

⁵³⁷ Saint-Augustin, *Les Confessions*, Livre X, traduit par Robert Arnauld D'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993, p. 345

le « souvenir-écran⁵³⁸ » freudien ; celui qui a été soigneusement sélectionné par l'écrivain pour renforcer la communication de son impression affective et louer les talents maternels. La palilogie⁵³⁹ sur « waterloo » installe une répétition ternaire donnant de l'emphase aux propos de Nina et, par l'effet de retour, dénote l'obsession d'une réussite permise grâce à la mémoire qui rend l'excellence atemporelle. Par une substitution vertigineuse, Romain devient sa mère en s'emparant du vers de Victor Hugo qu'elle prononçait en se souvenant, alors qu'elle-même devenait Victor Hugo en proférant le vers du poète⁵⁴⁰. La confession mémorielle permet de diluer ce que l'on est, au profit d'une hybridité qui rend le je méconnaissable.

Cela conduit à dévoiler que Gary se soustrait non seulement à l'identité mais aussi au temps qui la forge. Dans *La Métapsychologie*, Freud considère que

les processus du système *Ics*⁵⁴¹ sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps⁵⁴²

et invite, à cette occasion, à « se comporter tout aussi hors le temps que l'inconscient lui-même s'il veut apprendre ou obtenir quoi que ce soit⁵⁴³ ». L'inconscient ne connaît ni le temps ni le doute et refuse l'attente entre une pensée et sa réalisation. Il est un réservoir de traces qui lui donne son caractère intemporel. La trace mnésique est la preuve que rien ne s'efface mais que tout demeure. Les souvenirs, rattachés au passé, ne sont pas fiables alors que les traces, elles, le sont car elles sont ces désirs et ces actes qui restent inaccessibles à la conscience et échappent à la contrainte temporelle. Elles résistent alors à toute détérioration. Si la véritable sagesse est dans ce qui transcende l'espace et le temps, elles sont la voix à écouter pour vivre. Dans *La Promesse de l'aube*, l'échange épistolaire manie le « temps a-chronologique⁵⁴⁴ » et convertit la parole maternelle en une trace qui s'inscrit dans l'inconscient du fils. L'interprétation par Romain de l'un des billets de Nina, déjà morte, l'atteste :

Le dernier billet en date avait quitté Nice alors que, depuis trois mois au moins, elle n'avait pas dû avoir de mes nouvelles. Mais elle ne paraissait avoir rien remarqué. Sans doute mettait-elle cela sur le compte des voies détournées que notre correspondance devait emprunter. Et puis, quoi, elle savait bien que je triompherais toujours de toutes les difficultés. (p. 370)

⁵³⁸ Sigmund Freud et Jean Maisondieu, *Mémoire, souvenirs, oublis*, op. cit. p. 113

⁵³⁹ La palilogie consiste à insister sur un mot isolé en le répétant.

⁵⁴⁰ « *Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine* » peut être considéré comme la métonymie de Victor Hugo.

⁵⁴¹ Inconscient

⁵⁴² Sigmund Freud, « L'inconscient », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1968, p. 96

⁵⁴³ Sigmund Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) », *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1993, p. 328

⁵⁴⁴ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 41

Le complément d'objet indirect « des voies détournées », par la postposition de l'adjectif, signale la sinuosité d'un temps perturbé et brouille tout repère au profit d'une complicité filiale du côté de l'inexpliqué de la trace intemporelle. Le pronom « quoi », apposé, donne un ton oral à la confession de Romain qui fait surgir sa mère de la modalisation subjective, du jugement épistémique, porté par « sans doute » et le verbe « paraître ». Il est l'expression pulsionnelle de son désir de faire de l'absence de sa mère, présence. L'adverbe « toujours » réduit à néant la triade temporelle passé-présent-futur, au sein de l'occurrence, de sorte à faire du « je triompherais toujours de toutes les difficultés », un apophtegme⁵⁴⁵ dont l'adjectif indéfini « toutes », par son caractère globalisant, confirme la valeur de maxime. Le discours de Nina n'est pas révélé, il est seulement suggéré dans cette ultime formulation à valeur résomptive et hyperbolique que Romain prend en charge. La bravoure de son fils que Nina imagine s'est ancrée dans l'inconscient de Romain et ressurgit de manière implicite dans son propos attestant du fait qu'il est devenu cet être siamois, inséparable de sa mère. Ce qui était projeté par Nina est assimilé par Romain qui assume la mission héroïque qui lui incombe de relever. La mère est cet « être pensé⁵⁴⁶ », cet autre qui pense Romain en devenant trace freudienne atemporelle et universelle confirmant l'indivision filiale. Ce n'est que l'enchevêtrement entre les deux qui peut mener à la construction d'une identité.

3.2 Un je rétro-projeté par la parole maternelle

Dans sa quête de l'Autre, Gary est rattrapé par sa mère qui a cannibalisé tous les autres. Le je devient protéiforme. Il est celui de Romain, celui de Nina, mais surtout celui des deux qui fait entrer dans un « jeu d'instances où les catégories de l'intérieur et de l'extérieur ne sont plus valables⁵⁴⁷ ». ».

La présentation de soi, comme tout acte de discours, est une production. En ce que Romain Gary « octro[ie] un temps de parole à son locataire intérieur⁵⁴⁸ », il fait écho à Ricoeur qui considère que nous ne sommes pas l'auteur de notre vie. L'apport principal de Ricoeur,

⁵⁴⁵ « APOPHTEGME, subst. masc. : Parole, sentence mémorable [...] », CNRTL, [en ligne]. Consulté le 21 avril 2019. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/apophtegme>>

⁵⁴⁶ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 85

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 53

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 75

dans *Soi-même comme un autre*, consiste dans la distinction entre l'*ipse*⁵⁴⁹ et l'*idem*⁵⁵⁰ et dans l'utilisation de l'identité narrative comme médiation entre ces deux domaines. L'identité est le maintien dans le temps de la personne. Ricoeur distingue deux modèles de permanence : le caractère – l'*idem* – et la promesse – l'*ipse*. Le caractère est l'ensemble de nos dispositions sociales et biologiques grâce auxquelles on nous reconnaît. C'est ce que le temps ne déforme pas. La promesse est de l'ordre de l'engagement éthique que je prends devant les autres, la parole donnée. C'est l'activité de celui qui refuse d'être déterminé par les circonstances ou le temps qui passe, mais veut l'être par sa seule volonté. Il s'identifie à ses valeurs qu'il assume activement. Le récit de vie est une manière de faire se rencontrer ces deux dimensions, de réconcilier ce qui m'est donné de moi-même et ce que je veux faire de moi-même. L'histoire d'une vie construite par l'identité narrative est une fiction. Elle permet de faire l'épreuve qu'il y a toujours quelque chose de moi-même qui m'échappe. Ce quelque chose, je veux le recapturer pour en faire le fondement de ma singularité, et par là, de ma valeur éthique. Ricoeur affirme pourtant que celui qui agit n'est pas l'auteur de sa propre action et ce, Nina le prouve en s'amusant à s'immiscer dans le corps de son fils, dans *La Promesse de l'aube*. Lorsque son imagination rend Nina réelle, Romain, mobilisé, la rassure, par le biais du discours direct qui montre toute sa dévotion envers elle : « — T'en fais pas, maman, lui disais-je. Tu seras une grande artiste, tu seras célèbre. Je m'arrangerai. » (p. 346)⁵⁵¹. La proximité entre le « je » et le « tu », symbolisée par l'hypocorisme « maman », gomme la frontière qui sépare mère et fils et plonge dans l'univers vaporeux du phantasme duquel le discours émerge. Le parallélisme de construction, induit par la répétition binaire de « tu seras », trahit l'appropriation de la *persona* de Nina par Romain au profit de l'émiettement de sa propre identité narrative. La répétition anaphorique de la deuxième personne du singulier (« t'en fais pas », « tu seras », « tu seras ») signale que le « je » est happé par cette première. Une dissociation entre l'*idem* et l'*ipse* a lieu. En usant de la parole proversive prototypique de Nina, Romain lui emprunte son *idem* qu'il associe à sa propre *ipse* par la promesse finale scellée par la fermeté de la déclarative « je m'arrangerai ». Le futur lui sert à construire son soi éthique en même temps que d'admettre la souveraineté blessée d'un je à la conquête duquel il va s'élancer en unissant les débris qui le constituent.

⁵⁴⁹ Paul Ricoeur, « Cinquième étude : L'identité personnelle et l'identité narrative », *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990, p. 140

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ « Tu seras une grande artiste, je te le promets. Tes œuvres seront traduites dans toutes les langues du monde. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 346. Voir III) 1.3 Le mot vainqueur sur la scène du discours, p. 118 du mémoire

Romain Gary confiait à Lesley Blanch : « Vous devriez vous sentir heureuse de n'avoir pas eu une mère russe et juive ! Elles vous étouffent ! Elles vous dévorent tout cru !⁵⁵² ». Le moi de Romain est englouti par Nina mais non pour autant détruit. La cohabitation entre mère et fils est forcée de sorte que « le moi n'est pas maître dans sa propre maison⁵⁵³ », comme le considère Freud. Nina est celle qui dépossède le moi de son fils de son illusion de maîtrise. Le discours de Romain signale la force du transfert au profit d'une confirmation de l'analogie entre lui et sa mère. Dans *Ma vie et la psychanalyse*, Freud précise que le transfert est « un phénomène humain général⁵⁵⁴ » qui « domine toutes les relations d'une personne dominée avec son entourage humain⁵⁵⁵ ». Le transfert est le « théâtre interne⁵⁵⁶ » de l'individu qui constitue toute sa vie affective. C'est « toute une série d'expériences psychiques antérieures [qui] repren[d] vie non pas comme des éléments du passé, mais comme relation actuelle [...]⁵⁵⁷ ». En ne résistant pas à la saisie de son esprit par sa mère, Romain réduit le bicéphalisme initial en monocéphalisme. Comme « toute idée acceptée tend à se faire acte⁵⁵⁸ », par la « compulsion associative⁵⁵⁹ » qui est à la base du processus du transfert, il est aisé de comprendre comment Nina parvient à devenir Romain au sein de *La Promesse de l'aube*, en occupant son inconscient et en s'emparant de sa voix. La transmission discursive assure le transfert de la mère dans la personne de son fils. Elle s'introduit dans le psychisme de celui-ci. Le moi régnant en maître dans notre esprit, en tant qu'il serait le guide de toutes nos pensées et actes, est une chimère. Ainsi, les discours que Romain profère face aux autres soldats deviennent ceux de sa mère :

Peut-être un peu sous le coup de l'ivresse, je me laissai aller à un de mes discours inspirés. Je parlai de l'Angleterre, porte-avons de la victoire, j'évoquai Guynemer, Jeanne d'Arc et Bayard, je gesticulai, je mis une main sur le cœur, je brandis le poing, je pris un air inspiré. Je crois vraiment que c'était la voix de ma mère qui s'était ainsi emparée de la mienne, parce que, au fur et à mesure que je parlais, je fus moi-même éberlué par le nombre étonnant de clichés qui sortaient de moi et des choses que je pouvais dire sans me sentir le moins du monde gêné, et j'avais beau m'indigner devant une telle impudeur de ma part, par un phénomène étrange, sur lequel je n'avais

⁵⁵² Mireille Sacotte, *La promesse de l'aube de Romain Gary*, op. cit., p. 151

⁵⁵³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Olivier Dhilly, *Philosophie : La boîte à outils*, op. cit., p. 67

⁵⁵⁴ Sigmund Freud, Olivier Mannoni, et Nathalie Dumet, *L'amour de transfert : et autres textes sur le transfert et le contre-transfert*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques 1059 PBP », 2017, p. 14

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 15

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 17

⁵⁵⁸ Jean-Nicolas Despland, « Suggestion, persuasion et transfert à l'aube de la psychanalyse », *Psychothérapies*, 2008, vol. 28, p. 155-164, [en ligne]. Consulté le 10 mai 2019. URL : <<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2008-3-page-155.htm>>, DOI : 10.3917/psys.083.0155, p. 158

⁵⁵⁹ Mikkel Borch-Jacobsen, *Apprendre à philosopher avec Freud*, op. cit., p. 65

pas le moindre contrôle et dû sans doute en partie à la fatigue et à l'ivresse, mais surtout au fait que la personnalité et la volonté de ma mère avaient toujours été plus fortes que moi, je continuais et en rajoutais encore, avec le geste et le sentiment. [...] De temps en temps, lorsque je faiblissais, ils poussaient le litron vers moi et je me lançais dans une nouvelle tirade, si bien que ma mère, profitant de l'état dans lequel je me trouvais, put vraiment donner le meilleur d'elle-même, dans les scènes les plus inspirées de son répertoire patriotique. (p. 296)

En ce que le transfert serait une manière d'exprimer ses désirs en ayant recours au processus de transformation, grâce à la représentation des paroles de Nina au discours indirect, la mère parle à travers son fils. Si Freud préconise de ne pas censurer le transfert, il est ici pleinement dévoilé. La périphrase verbale « laisser aller » souligne une déresponsabilisation de l'action par Romain qui se laisse conduire par elle plus qu'il ne la conduit tandis que l'adjectif qualificatif postposé « inspirés » annonce l'emprise discursive maternelle. L'asyndète accumule des verbes de paroles et de gestes de sorte à donner à voir la grandeur théâtrale propre à Nina de laquelle Romain est possédé. « Parler », « évoquer », « gesticuler », « mettre », « brandir », « prendre » assurent la métamorphose, dans l'occurrence, d'autant que conjugués au passé simple donnant « une vision synthétique et compacte du procès⁵⁶⁰ », ils accentuent l'accélération de la prise de possession. La transmutation a lieu. Si l'intégrité du pronom personnel de première personne du singulier « je » est intacte au départ, le verbe épistémique « croire », qui s'impose brutalement au présent de l'indicatif, permet d'instaurer sa décomposition. La tournure extractive en « c'était... qui » insiste sur le syntagme nominal « la voix de ma mère » pour mettre en évidence sa suprématie sur l'adjectif possessif « mienne » rejeté en position de complément d'objet indirect (« c'était la voix de ma mère qui s'était ainsi emparée de la mienne »). L'assimilation entre mère et fils est totalement réalisée grâce à l'allégorisation du transfert freudien assurée par le passage de la première personne du singulier à la troisième personne du singulier. Le « je faiblissais », « vers moi », « je me lançais » cède à « ma mère », « elle-même », « son », dans l'ultime phrase de l'occurrence. C'est une mère qui parle à la place du fils.

⁵⁶⁰ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit. p. 537

Le moi de Gary est placé sous l'ascendance maternelle. Il est déterminé par elle grâce au pouvoir performatif de la parole. Elle « *le parle*⁵⁶¹ ». Il est modelé par les mots qui donnent consistance aux désirs de Nina formant Romain⁵⁶². « Le désir est l'essence même de l'homme⁵⁶³ », selon Spinoza. Le Désir est une puissance d'être. Il constitue la persévérance dans l'existence⁵⁶⁴, comme il le définit dans le livre IV de l'*Éthique*. Le philosophe organise les affects qui animent l'homme autour de trois concepts : celui du Désir, de la Joie et de la Tristesse. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, représente cet effort dynamique qu'est ce premier. Il nous pousse à agir et est par là-même une réalité : celle d'un vouloir qui cherche à s'accomplir. Le Désir est souverain car Spinoza lui donne une loi extérieure. Il n'est pas déterminé par son objet mais lui préexiste. Il est en cela créateur de valeurs. « Nous ne désirons pas une chose parce qu'elle est bonne mais une chose est bonne parce que nous la désirons⁵⁶⁵ ». Les actions que Nina exige à son fils d'accomplir, dans *La Promesse de l'aube*, sont bonnes parce qu'elle désire la réussite, l'excellence et la gloire. En ce sens, le Désir ne se contente pas de contraindre à agir mais force à mieux agir. Aussi, lorsqu'elle lui demandait d'être « tu[é] au besoin » (p. 146), pour sauver sa dignité, dans les occurrences analysées précédemment⁵⁶⁶, ce qui aurait pu être cruauté maternelle, s'avère être pulsion désirante contribuant à la métamorphose de Romain, d'enfant en héros. La puissance d'exister de ce dernier s'accroît alors en même temps que celle de Nina, vivant à travers son fils. Tout autant que le Désir est déterminé par des causes extérieures, Romain est déterminé par sa mère. Lorsqu'il est mobilisé, il s'imagine dialoguer avec sa mère sur « le pont du bateau » (p. 349) et lui dit :

— Mais oui, maman, mais oui. Ce sera comme ça. Ce sera comme ça. Je ferai ce que tu voudras. Je serai ambassadeur. Je serai un grand poète. Je serai Guynemer. Mais laisse-moi le temps. Soigne toi bien. Vois le médecin régulièrement. (p. 349)

Par l'antépiphere de « mais oui », il consent à réaliser le désir de sa mère. L'hypocorisme « maman », placé au centre de sa première phrase, confirme, en l'infantilisant, qu'il est tout entier dévoué à elle. Le verbe « faire », au futur simple (« je ferai »), répond au vœu maternel formulé, lui aussi, au même temps, à travers le verbe volitif « vouloir » (« ce que tu voudras »). Un accord est passé entre les deux qui se répondent l'un l'autre. La réplique de Romain, frappée

⁵⁶¹ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 53

⁵⁶² Voir introduction, note 8, p. 11 du mémoire

⁵⁶³ Baruch Spinoza, *Œuvres de Spinoza*, traduit par Émile Saisset, Paris, Charpentier, coll. « Bibliothèque nationale de France », 1861, vol. III, p. 166

⁵⁶⁴ Robert Misrahi, *Spinoza et le spinozisme*, Paris, A. Colin, coll. « Synthèse 5 », 2000, p. 42

⁵⁶⁵ Baruch Spinoza, *Éthique*, Partie III, traduit par Bernard Pautrat, Seuil, coll. « Points essais », 1988, p. 219

⁵⁶⁶ « Rappelle-toi ce que je te dis. À partir de maintenant, tu vas me défendre. Ça m'est égal ce qu'ils te feront avec leurs poings. C'est avec le reste que ça fait mal. Tu vas te faire tuer, au besoin. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 145-146. Voir II) 2.3 Les anamorphoses de Nina par la voix, p. 89 du mémoire

de l'asyndète, marque l'impulsion combative que Nina transmet à son fils. Le « je » est façonné par les souhaits du elle maternel qui sont appelés à devenir réalité par l'épizeuse⁵⁶⁷ « ce sera comme ça ». L'énumération « Je serai ambassadeur. Je serai un grand poète. Je serai Guynemer. », convoque la voix prototypique de Nina, celle de l'ostentation et de tous les excès. Elle se superpose à celle de son fils. Ce premier ne peut « être » sans être guidé par la force du Désir maternel, dans son sens spinozien, cherchant à atteindre la perfection et poussant à agir pour pouvoir vivre éternellement⁵⁶⁸. Un je diffracté naît, inextricablement enchevêtré au elle.

3.3 Un je élevé par la parole maternelle

Le je de Romain Gary est élevé, dans tous les sens du terme, par une mère qui est une « force qui va⁵⁶⁹ », conduit son fils au-delà de lui-même, le révèle à lui comme puissance.

Le sentiment continu d'exister ou la persévérance à exister que Spinoza évoquait à l'occasion de la définition du Désir, fonde la relation entre mère et enfant. Winnicott l'étudie dans son chapitre « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », extrait de son ouvrage *Jeu et réalité*. « L'autre est totalement inabordable s'il ne passe pas par le miroir culturel de ma conscience⁵⁷⁰ », considère en ce sens Romain Gary. Il fait là étrangement écho à Winnicott qui part du principe suivant : « Que voit le bébé quand il regarde le visage de sa mère ? Je suggère ici que, d'ordinaire, ce que le bébé voit, c'est lui-même⁵⁷¹. » Le moi est modulé par l'autre, dès sa naissance, car il se construit à partir de l'*imago* maternel. L'intersubjectivité s'avère primordiale. L'unité du je est un trompe-l'œil car le nourrisson est « une chose⁵⁷² » qui n'existe pas sans sa mère. Le nouveau-né voit son visage reflété dans cette dernière au profit de l'émergence d'une identification primaire à la base de la formation identitaire car il se perçoit avant tout par son regard. C'est en cela qu'elle occupe la fonction de miroir. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary considère :

⁵⁶⁷ L'épizeuse consiste en la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots, à la suite, sans être séparé par aucun élément syntaxique ou grammatical que ce soit.

⁵⁶⁸ « L'Esprit s'efforce de persévérer dans son Être pour une durée indéfinie », Robert Misrahi, *Spinoza et le spinozisme*, *op. cit.*, p. 42

⁵⁶⁹ Victor Hugo, *Hernani*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018

⁵⁷⁰ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. 1*, *op. cit.*, p. 130

⁵⁷¹ « What does the baby see when he or she looks at the mother's face? I am suggesting that, ordinarily, what the baby sees is himself or herself. In other words, the mother is looking at the baby and what she looks like is related to what she sees there. » Donald Winnicott, *Playing and Reality*.

⁵⁷² Frédéric Aubourg, « Winnicott et la créativité », *Le Coq-héron*, 2003, n° 173, p. 26, [en ligne]. Consulté le 11 mai 2019. URL : <<https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2003-2-page-21.htm>>, DOI : 10.3917/cohe.173.0021

je me suis toujours vu comme sa victoire. Cette conviction ne m'était pas venue toute seule. Sans doute ne faisait-elle que refléter la foi que ma mère, dès sa naissance, avait placée en celui qui était devenu sa seule raison de vivre et d'espérer. (p. 48)

Le processus d'identification entre la mère et l'enfant est permis par « la préoccupation maternelle primaire⁵⁷³ ». Elle fait jaillir le sentiment d'empathie et dote la mère d'une hypersensibilité qui va la pousser à se dévouer à l'enfant. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina se prive de viande pour en donner à son fils, mais racle la poêle à l'abri des regards⁵⁷⁴. Cette préoccupation maternelle primaire se présente en trois étapes. La première est « l'*object presenting*⁵⁷⁵ ». Elle donne au nouveau-né le sentiment de l'omnipotence. La mère va satisfaire le besoin de l'enfant en lui offrant ce qu'il désire au moment où il le désire, le laissant croire que l'objet convoité est créé par lui. Il s'agit de la manière dont la mère va présenter le monde à l'enfant, par fragments, et généralement de façon simplifiée. La deuxième fonction est nommée le « *holding*⁵⁷⁶ ». Elle désigne le rôle protecteur de la mère qui met en place des repères rassurants, un rituel, pour contenir les angoisses de l'enfant qui pourraient le mener à sa perte. Enfin, la dernière fonction est nommée le « *handling*⁵⁷⁷ ». Elle fait référence à la manière dont l'enfant sera traité. Tout ce que la mère va mettre en place pour le bien-être de ce dernier va lui permettre de sentir les limites de son corps et va l'aider à prendre conscience qu'il l'habite pleinement. Nina, dans *La Promesse de l'aube*, assume ces trois rôles. L'*object presenting* par sa capacité à faire advenir ce qui est désiré à la seule force des mots⁵⁷⁸, le *holding* en ne cessant de s'exprimer au futur, de manière prototypique et répétitive, considérant pour acquis ce qui n'est qu'anticipé, et le *handling* lorsqu'elle le gifle⁵⁷⁹ pour qu'il prenne pleinement conscience de la potentialité de son corps, presque exclusivement destiné à la défendre. La mère réussit donc sa mission de fonder le *self* de Romain, pour reprendre la terminologie de Winnicott. Il différencie le « vrai *self*⁵⁸⁰ » du « faux *self*⁵⁸¹ » en ne niant pas le fait que les deux existent dans tout individu. Le vrai *self*, appelé aussi le *self* central, fait référence à l'inné qui est la conscience

⁵⁷³ Donald Winnicott, J.-B Pontalis, Claude Monod, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », *Jeu et Réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais n° 398 », 2002

⁵⁷⁴ « Ma mère était assise sur un tabouret ; elle tenait sur ses genoux la poêle à frire où mon bifteck avait été cuit. Elle en essuyait soigneusement le fond graisseux avec des morceaux de pain qu'elle mangeait ensuite avidement », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 21

⁵⁷⁵ Donald Winnicott, J.-B Pontalis, Claude Monod, *Jeu et Réalité*, *op. cit.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ « J'avais pourtant toujours cru que j'avais l'air distingué », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 264. Sa mère l'ayant toujours présenté en ces mots, sa croyance est devenue celle de Romain.

⁵⁷⁹ « Une gifle formidable s'abattit sur moi et puis une autre, et une autre encore. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 145

⁵⁸⁰ Donald Winnicott, J.-B Pontalis, Claude Monod, *Jeu et Réalité*, *op. cit.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

d'être moi et établit une communication réelle avec le monde car il est spontané et pulsionnel. Le faux *self* est la partie du moi qui a été altéré par un environnement trop envahissant. Romain Gary joue de cette tension entre le faux *self* et le vrai *self*, pris dans un tourbillon identitaire. Dans *La Promesse de l'aube*, il mêle son faux *self* quand il témoigne son affection pour l'apparence – lorsqu'il est mobilisé il est fier d'avoir acquis la réputation de « dur » (p. 15) et de « tatoué » (p. 15) – à son vrai *self* – lorsque la fusion entre mère et fils est totale et qu'il s'exprime de façon incontrôlée⁵⁸². En maniant les deux, Gary trouve un compromis et protège le moi d'une séparation avec sa mère. Le couple *infans-mater* est sauvé, malgré la mort : « Et puis je souriais un peu de ma naïveté, car j'aurais dû savoir qu'aussi longtemps qu'elle resterait ainsi à côté de moi, sous-marins ou pas, il ne pouvait rien nous arriver. » (p. 346). La locution prépositionnelle « à côté de » permet de mettre en regard le pronom personnel de troisième personne du singulier « elle » et le pronom personnel tonique de première personne « moi ». La tournure impersonnelle « il ne pouvait rien nous arriver » protège le couple symbolisé par le « nous » au profit de l'évasion dans un hors-lieu, un hors-temps justifié par l'adverbe « longtemps ». La dépendance relative permise à travers l'espace transitionnel créée par l'enfant chez Winnicott⁵⁸³ est reprise par Romain Gary pour renforcer le lien au lieu d'introduire la séparation. Le je devra toujours côtoyer le elle.

La poétique du néant est privilégiée par Gary car c'est en elle que se situe l'authenticité. C'est cette marge où il « choisi[t] de [...] tromper par le personnage qui est à la fois lui, moi, et celui qui n'existe pas, celui que je fais naître⁵⁸⁴. ». Dans *L'Être et le Néant*, Sartre déclare que « pour fonder son propre être, il faut exister à distance de soi et cela impliquerait une certaine néantisation de l'être fondé comme de l'être fondant⁵⁸⁵ ». Cette expulsion de soi se perçoit dans *La Promesse de l'aube*, lorsque Romain, étendu sur la plage de Big Sur, affirme « Aujourd'hui que je n'existe plus, tout m'a été rendu. » (p. 388). Il faut que la conscience se fasse vide de l'être pour permettre son apparition : « Plus le rivage est désert et plus il me paraît toujours peuplé » (p. 391). Si un objet, une fois créé, parvient à totalement coïncider avec lui-même, il n'en est pas de même pour l'homme, déchiré entre l'En-soi et le Pour-soi. L'En-soi est ce qui

⁵⁸² « Peut-être un peu sous le coup de l'ivresse », Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 296. Voir III) 3.2 Un je rétro-projeté par la parole maternelle, p. 142 du mémoire

⁵⁸³ L'espace transitionnel est celui qui aide l'enfant à passer d'un monde intérieur à un monde extérieur où il recrée de manière imaginaire l'aspect rassurant de la relation qui le liait à la mère : il peut être symbolisé par un objet, généralement le traditionnel doudou, Donald Winnicott, J.-B Pontalis, Claude Monod, *Jeu et Réalité*, *op. cit.*

⁵⁸⁴ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman I. I*, *op. cit.*, p. 131

⁵⁸⁵ Jean-Paul Sartre et Arlette Elkaïm-Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « TEL 1 », 2017, p. 138

caractérise le mode d'être des choses qui sont enfermées dans leur « facticité⁵⁸⁶ ». Le Pour-soi est ce que l'individu projette d'être. Il peut échapper à ce qui le détermine en modifiant ce qu'il est. Il a donc capacité de « transcendance⁵⁸⁷ ». L'être est perpétuellement tiraillé entre ce qu'il est et ce qu'il veut être. Contrairement à la chose qui se contente d'être, l'homme existe. Or, l'existence repose sur la dissension entre l'En-soi et le Pour-soi. L'individu ne peut donc pas coïncider avec lui-même. S'il cherchait à le faire, il ferait preuve de mauvaise foi en niant le Pour-soi, sa conscience, qui le décolle du réel. Faire preuve de mauvaise foi, pour Sartre, c'est croire en l'illusion que l'on est déterminé, refuser d'admettre sa liberté et nier que nos actes résultent de nos choix. C'est ne pas vouloir être ce que nous sommes ou vouloir être ce que nous ne sommes pas. Si Gary peut donner l'impression de faire preuve de mauvaise foi en jouant, comme le garçon de café⁵⁸⁸ sartrien, à être ce que sa mère a voulu qu'il devienne (« tout ce que ma mère voulait j'allais le lui donner », p. 50), avec tout le sérieux exigé, son rire sous-jacent, en fait un être de bonne foi qui a conscience du rôle qu'il joue et s'en amuse. Lorsque Romain, dans *La Promesse de l'aube*, représente ses paroles au discours indirect et précise : « Je lui dis qu'elle mettait trop son patriotisme en avant, et que je voulais être aimé pour moi-même et non pour mon uniforme » (p. 265), il ne joue plus à être ce qu'il n'est pas. Il rejette le substantif « uniforme », métaphore de l'En-soi chosifiant, en le faisant précéder de l'adverbe « non ». Mais, c'est aussi le moyen de déclarer qu'il ne veut pas non plus ne pas être ce qu'il est. C'est en ce sens qu'il s'affirme par le verbe volitif « vouloir » et le pronom personnel « moi-même ». Il ne tente pas de se fuir mais d'aller en quête de la découverte de la complexité de soi comme le met en relief la polysyndète : la répétition du « et » crée un effet de rupture au fondement du moi. L'ostentation et la mise en représentation maternelles sont condamnées à travers l'adverbe d'intensité « trop » et la locution adverbiale « en avant » qui encadrent le groupe nominal « son patriotisme », au profit d'une mise en procès du privilège total laissé à l'En-soi, au substantiel, au détriment du Pour-soi. L'identité a le goût du désaccord et le moi doit l'accepter s'il veut réussir à se fonder.

⁵⁸⁶ Jean-Paul Sartre et Arlette Elkaïm-Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 107

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Sartre prend l'exemple du garçon de café dans *L'Être et le Néant* pour illustrer ce qu'est être de mauvaise foi. Celui-ci veut être ce qu'il n'est pas, il souhaite tellement être sincère dans sa manière d'être garçon de café qu'il est de mauvaise foi. Ses gestes répétitifs et automatisés conduisent à le chosifier. Il est réduit à son En-soi et nie le Pour-soi qui lui ferait pourtant prendre conscience qu'il joue un rôle et qu'être garçon de café ne constitue pas son identité. *Ibid.*, p. 110-112

La concordance harmonieuse ne peut naître que de la confrontation. Selon Romain Gary, « Il n'est pas concevable que l'imagination puisse coexister pacifiquement avec la réalité, qu'elle puisse la respecter. On peut seulement quitter la réalité avec le maximum de discrétion⁵⁸⁹ ». C'est à travers le rêve que cette excursion peut avoir lieu. Freud l'a analysé dans *L'Interprétation du rêve* comme doté d'un contenu manifeste et d'un contenu latent. Le contenu manifeste du rêve est la partie de celui-ci de laquelle on se souvient après s'être réveillé alors que le contenu latent est celui qui est dissimulé, ce sont « les pensées du rêve⁵⁹⁰ », les pulsions refoulées jugées menaçantes mais qui veulent se faire entendre, d'où la nécessité de les déguiser pour éviter la censure. Il existe trois catégories de rêves, selon Freud : ceux qui sont compréhensibles et que l'on s'approprie aisément car ils font sens, ceux qui ont un sens compréhensible mais qui sont difficiles à intégrer en ce qu'ils sont déconcertants et, enfin, ceux qui sont incohérents, si confus qu'ils ne peuvent pas être intégrés par nos pensées car ils sont plutôt de l'ordre de l'énigme. Le rêve est « surdéterminé⁵⁹¹ », selon Freud, puisqu'il n'a pas une seule source, il ne provient pas d'un seul élément mais de plusieurs, rapprochés alors qu'ils n'ont pas à l'être. Il procède à un travail de transformation qui passe par la « dramatisation⁵⁹² », la « condensation⁵⁹³ » et le « déplacement⁵⁹⁴ ». La dramatisation concerne le fait de rendre concret nos désirs rêvés. La condensation consiste dans la fusion de personnes ou de situations divergentes. Elle va « faire coïncider les différentes composantes comme si elles étaient juxtaposées⁵⁹⁵ ». Les différences vont s'effacer au profit du flou caractéristique du rêve. À la décomposition, elle préfère la combinaison. Le processus de déplacement va, quant à lui, faire surgir ce qui nous paraît insignifiant dans la vie diurne. Il est issu d'une « motivation⁵⁹⁶ » de l'individu. Ce qui apparaît dans mon rêve est en fait ce qui se situe dans ma vie psychique mais que je n'ai pas pu exprimer de manière consciente. Le rêve peut, en cela, devenir refoulement. Il unit la triade : « refoulement-réduction de la censure-formation de compromis⁵⁹⁷ » et permet ainsi de faire advenir ce qui n'était que comme si. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain et Nina réalisent leur idéal en s'associant dans un je rêvé. Il est soumis au principe de la condensation puisque Nina se superpose à Romain de sorte que ce pronom personnel singulier regroupe les

⁵⁸⁹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman 1. 1, op. cit.*, p. 131

⁵⁹⁰ Sigmund Freud, Olivier Mannoni, et Sébastien Smirou, *Sur le rêve*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot 1032 PBP », 2016, p. 16

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 83

⁵⁹² *Ibid.*, p. 17

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 77

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 121

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 132

deux. L'incorporation de la mère à l'intérieur du fils est dépassée car elle est assumée. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain essaie de s'imaginer les conséquences positives de l'intrusion de M. Zaremba dans sa vie car il pourrait lester l'amour filial étouffant de son poids. Il confie alors :

Il m'était d'autant plus difficile de faire la part du phantasme que, bercé ainsi de promesses et de récits de ma grandeur future depuis mon enfance, je m'y perdais parfois, et ne savais plus très bien ce qui était son rêve et ce qui était moi. (p. 185)

À travers le discours de Nina qu'il rapporte en le résumant dans le pluriel des substantifs « promesses » et « récits », l'univers onirique est mis en place et confirmé par le substantif « phantasme ». La tournure impersonnelle, où le « je » est objet – « il m'était » – insiste sur l'incontrôlé alors que l'épithète détachée, « bercé ainsi de promesses et de récits [...] », permet de mettre en évidence l'influence des discours. Le jeu avec le dissimulé est engagé en même temps que le processus de condensation bat son plein. Le pronom personnel de première personne du singulier « je » est placé en facteur commun du verbe pronominal « se perdre » et du verbe « savoir » pour exclure la raison au profit de l'entrée dans le règne de l'incohérent. Le parallélisme de construction – « ce qui était son rêve et ce qui était moi » –, dans ce passage, renforcé par l'usage de la conjonction de coordination « et », confirme la confusion. La stricte équivalence imposée par celui-ci assure la transition entre la troisième personne, « son », et la première personne, « moi », au profit de l'effectivité de la réunion rêvée entre mère et fils. Le déplacement a lieu. Il est motivé par Nina qui ravit son fils sous une impulsion discursive (« promesses et récits ») à laquelle il est contraint de céder. Par le « rêve » maternel la consécration du je élevé par le elle a lieu : l'union filiale est pleinement réalisée en même temps que le monde onirique ouvre sur l'intimité d'un arrière-monde psychique où tout est permis.

Pour celui qui est « las de n'être que [lui]-même⁵⁹⁸ » et qui veut toujours « recommencer, revivre, être un autre⁵⁹⁹ », se construire à travers autrui n'est jamais suffisamment revendiqué comme condition d'existence. Dans *La Promesse de l'aube*, l'émergence du je est permise par Nina qui l'éduque à être autre, autrement dit, elle. Sans cesse en proie au dédoublement, le je est un faux-semblant dévoré par une troisième personne. S'ils s'assimilent parfois, ils peuvent aussi s'opposer avant de s'évanouir pour se diluer l'un dans

⁵⁹⁸ Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, op. cit., p. 1434

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 1435

l'autre. Nina et Romain ne sont plus deux unités distinctes mais se réunissent dans un je démantibulé qui « triomph[e] de [l]a vieille horreur des limites⁶⁰⁰ ».

⁶⁰⁰ Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, *op. cit.*, p. 1435

Conclusion

Avec l'amour maternel, la vie vous fait à l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais. On est obligé ensuite de manger froid jusqu'à la fin de ses jours.
(p. 38)

Romain Gary, *La Promesse de l'aube*

Pour Romain Gary qui confie que l'amour est son guide, c'est aussi lui qui permet l'annihilation de soi par soi, lui qui permet de se soustraire pour mieux s'imposer car il est un acte de dévotion. « Cette femme était merveilleuse parce qu'elle m'a aimé à la folie mais elle m'a toujours laissé entièrement libre. Elle m'a aimé plus que tout. Elle m'a laissé toute la place⁶⁰¹. ». L'amour condamne à la renaissance. Romain Gary, ou plutôt Nina, nous enseigne, à travers *La Promesse de l'aube*, que l'homme n'est qu'une ébauche qui doit savoir se créer s'il veut exister. La « formidable puissance d'amour qui veillait sur » lui (p. 299) favorise la prise de conscience de la mission à remplir : celle de la transmutation transcendante. La prouesse accomplie par amour est celle que personne n'égale⁶⁰². Tout ce qu'il y a de plus grand est alors exhibé, tout ce qu'il y a de plus beau est reflété. L'amour donne le sentiment d'exister à travers l'Autre car il permet d'éprouver avec l'Autre. Il n'a pas peur de l'hybridité et c'est en cela qu'il faut le préserver.

La première partie a tenté de rappeler que le je n'est pas un refuge fixe, bien au contraire. Troué de part en part, il est l'indicateur de l'importance de changer si l'on ne veut pas se désagrèger. Le je ambivalent est exposé en même temps que l'art de la feinte est exercé avec brio. Sa polymorphie a dévoilé qu'il pouvait être n'importe qui tout autant que n'importe qui pouvait être lui, le faisant cet être à part qui n'a « jamais appris à allumer le feu et à [s]e chauffer [lui]-même » (p. 391). L'humour dont Romain Gary fait preuve a permis de constater que ce qu'il sait faire de mieux est faire semblant et que le je ne peut élire domicile qu'aux antipodes. Il est rafistolé, ses morceaux sont mal assemblés, ce qui lui laisse toute la possibilité de vivre l'expérience de la substitution car il ne connaît pas la fixité. Gary est sans cesse attiré par le débordement au détriment de la conformité. Il est un être tangent et puise sa vigueur dans le balbutiement du non-dit qui se cache sous le dit. Ainsi, s'il est la parallèle de lui-même, il est

⁶⁰¹ Nancy Huston, « Gary, corps et corpus », sous la dir. de Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary, op. cit.*, p. 269

⁶⁰² « en accomplissant une prouesse amoureuse que personne, à ma connaissance, n'est jamais venu égaler. », Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 84

une forme définie uniquement par les contours ondoyants du discours qui invite au dédoublement. Parler, consiste à faire sortir son dedans au dehors, l'exposer aux blessures et accepter de le voir déchiré car c'est cela qui le fait exister.

Cela nous a alors menés à la deuxième partie où l'étude des discours représentés, au sein de *La Promesse de l'aube*, a permis de constater qu'ils avaient cela d'ontologique qu'ils donnaient le droit à l'être de se construire par fragments, à travers les mots, tout autant de miettes le nourrissant pour le maintenir en vie. Le discours devient la lie spumeuse qui a une épaisseur telle, qu'elle envahit l'intimité. Il crée, dans toute la force du terme, car il donne consistance au devenir et le rend effectif comme a pu le dévoiler l'analyse de sa puissance performative. Le discours a cette capacité à mettre au monde, ce qui renforce le lien de filiation sublimée dans l'œuvre de Gary. L'étude du style indirect libre, de « l'hétérogénéité montrée⁶⁰³ » et « constitutive du dire⁶⁰⁴ » a pu ainsi témoigner de l'interdépendance fondatrice du discours. Celui-ci est spongieux et favorise la perméabilité entre mère et fils. Dans *La Promesse de l'aube*, si Nina « savait bien que [Romain] ne pouvai[t] pas tenir debout sans [s]e sentir soutenu par elle » (p. 386-387), la présence de la troisième personne comme constitutive de la première est confirmée. Le discours ne fait pas que donner la vie, il permet aussi de la préserver. Il est sa seconde peau, celle qui donne une nouvelle image de l'être. Il est son costume qui lui permet de se représenter et de faire impression au point de s'anamorphoser et de se métamorphoser. La démultiplication n'est alors plus seulement convoitée, elle est vécue. C'est grâce à ses discours que Nina peut se grimer et devenir une comédienne qui tantôt joue à l'autoritaire, la dogmatique, l'étouffante, tantôt à la tendre ou à la protectrice. S'ils permettent de mettre en scène les mille et une nuances de l'être, alors, les discours jouent avec ce qu'il y a de plus précieux : le merveilleux. « Il n'y a pas de création sans ça⁶⁰⁵ », selon Romain Gary. La mère exploite alors la densité des mots pour faire croire à ce qu'elle souhaite tout comme le fils les débourbe pour mieux louvoyer. L'alliance des contraires est effective. Le duel entre mère et fils devient dual et l'adversité les joint. La représentation des discours insiste sur la beauté de l'indivision entre mère et fils.

La troisième partie scelle ainsi la poétique de l'hybride dont prend possession Gary car c'est à travers l'hétérogénéité des discours que, paradoxalement, le je va se construire en se diluant. La duplicité qui unit Romain et Nina permet de retrouver la liberté du un, celui qui est en fait le fruit de l'addition d'un je et d'un tu. L'énergie débordante du discours domine et

⁶⁰³ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, *op. cit.*, p. 106

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 300

fédère dans un même mouvement proversif. Il modèle l'être mâtiné faisant courir au je le risque de devenir incompréhensible. Or, c'est là que réside la clé de l'émerveillement sublimant l'amour exclusif au cœur de *La Promesse de l'aube*. Le discours agit et a une fonction de mise à nu. Il creuse ce qui est au-dessus et en-dessous du mot pour en arriver à en faire la condition même du passage de l'un à l'autre. Le discours permet non seulement la cohabitation mais la greffe entre les êtres. Il est un intermédiaire qui permet à Romain de devenir cette hydre qui ne cesse de se régénérer au gré de ses mutilations. Romain Gary confie, dans *La Nuit sera calme* :

Le roman et la vie se confondent, ma vie est une Narration tantôt vécue tantôt imaginée et si un journal américain m'a donné le nom de « collectionneur d'âmes », c'est que je ne cesse de faire mon plein de je innombrables, par tous les pores de ma peau⁶⁰⁶,

Une perspective plus philosophique de la représentation des discours entre mère et fils a permis de confirmer l'instabilité identitaire, proprement garyenne, en posant la question du temps. Entre passé et futur, le présent n'existe pas vraiment. Seule l'intemporalité prévaut pour définir l'homme. L'approche freudienne, psychanalytique, a dévoilé comment la représentation des discours filiaux a une incidence directe sur la constitution du je qui se fait par déconstruction de son unité. La conscience doit accepter un autre qu'elle tout autant que l'être doit concéder que ses mots soient avant tout ceux des autres. Cela affermit le lien entre mère et fils puisque l'une détermine l'autre. Toute velléité de Romain est annulée par Nina qui devient puissance d'être et condition d'existence, grâce au discours. La volonté maternelle précède celle du fils, sans craindre de faire du je une hallucination linguistique plus qu'une réalité. Celui-ci est néantisé. Il est toujours un rapport, avant d'être lui.

Toujours recommencer, courir, être absorbé par l'autre ou s'absorber dans l'autre, ne pas manger du « réchauffé⁶⁰⁷ » mais créer pour vivre, tel semble être ce que souhaite Romain Gary. En tout cas, il veut constamment être propulsé. La représentation des discours entre mère et fils, par son omniprésence amphibologique tout au long de *La Promesse de l'aube*, a permis de se distancier d'un je qui se considérerait souverain. Nina précède toujours Romain, qu'il soit enfant, adolescent ou adulte, et qu'elle soit en pleine santé, malade ou morte. Nina est avant tout une voix et si les discours créent le lien symbiotique d'une part, ils le transcendent d'autre part, puisqu'ils permettent la fusion entre les êtres. Le je est mis en péril car il souffre d'un « ailleurs, d'un "autre chose", [d'un] quelqu'un d'autre⁶⁰⁸ » qui lui, est, indissoluble. La représentation des discours permet de dévoiler que l'être est toujours porté vers. Cela l'empêche

⁶⁰⁶ Quatrième de couverture, Romain Gary et Mireille Sacotte, *Légendes du je : récits, romans : Romain Gary/Émile Ajar, op. cit.*

⁶⁰⁷ Romain Gary, *La nuit sera calme, op. cit.*, p. 283

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 278

de se loger dans l'unité. Dans *La Nuit sera calme*, Romain Gary avoue lui-même passer « beaucoup de temps nulle part⁶⁰⁹ » car s'installer et être convaincu « c'est effrayant... d'irréalité⁶¹⁰. ». Nina le bouscule, le rejette et l'enveloppe au creux de ses discours, le fait éclater et lui rappelle qu'il ne peut pas vivre seul. L'homogénéité n'existe pas plus que le singulatif.

« La poursuite de ce qui n'est pas [est] ce qui rend l'individu si précaire, si exposé, si ballotté et vulnérable⁶¹¹ » : l'effervescence est à l'origine de la création, selon Romain Gary. Si Nina court toujours derrière l'avenir, elle est condition de toutes les possibilités. Son intrusion étouffante sauve le je de la solitude. Il est toujours habité et se réalise pleinement dans la dissolution. Charles Juliet, lorsqu'il écrit *Lambeaux*, en 1995, s'inspire lui aussi de la figure maternelle qu'il traite sur le mode du *frango*, marqué par la brisure et la rupture. Il divise son œuvre en deux parties : l'une destinée à sa mère biologique, Hortense Juliet, et l'autre, à sa mère adoptive, Félicie Ruffieux. L'écriture lui permet de faire connaissance avec la première et de faire l'éloge de la seconde. Mais surtout, elle lui permet de « leur exprimer [s]on amour. Montrer tout ce qui d'elles est passé en [lui]⁶¹². » tout comme Romain « sen[t] [...] qu'il [lui] fallait en toute hâte écrire le chef-d'œuvre immortel, lequel, [...] [lui] permettrait d'apporter immédiatement à [s]a mère la récompense de ses peines et le couronnement de sa vie. » (p. 174). Charles Juliet montre le dédoublement entre la mère terrible et la mère aimante, les deux figures que Romain Gary dévoile subrepticement à travers Nina. Son ton se rapproche du monologue intérieur et fait entrer dans l'intimité d'une union mère-fils délitée par le désespoir tortionnaire d'Hortense qui, après des études avortées, quatre grossesses et une vie dévolue à sa famille, meurt dans un hôpital psychiatrique. La seconde partie qui s'avère une biographie dorée de Félicie Ruffieux, tout en émotion, comme en témoigne l'irruption des phrases nominales et des nombreuses anacoluthes, signale l'admiration pour le sacrifice maternel tout entier tourné vers l'enfant. Elle accepte d'adopter Charles alors qu'ils sont une pauvre famille de paysans, déjà parents de six enfants. L'opposition des deux portraits maternels rappelle la complexité du lien symbiotique garyen qui entraîne le je à se construire sur ce qui le déconstruit. Charles Juliet se refuse d'ailleurs à la première personne du singulier. Il s'interpelle lui-même au cours de son récit, à travers la deuxième personne du singulier, dans la seconde partie de son œuvre. Tout comme l'opposition entre les deux figures de la mère est claire, le dédoublement

⁶⁰⁹ Romain Gary, *La nuit sera calme*, op. cit., p. 260

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ Romain Gary, *Frère Océan, recherche d'un personnage et d'un roman 1. 1.*, op. cit., p. 92

⁶¹² Charles Juliet, Agnès Verlet, et Sylvie Jopeck, *Lambeaux*, op. cit., p. 112

du je est assumé de manière saisissante pour révéler que l'écriture de la relation filiale engendre une conquête picaresque de soi dans tout ce qu'il a de plus bigarré.

Bibliographie

I) Œuvres de Romain Gary

CORPUS PRIMAIRE.

GARY Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1960]

CORPUS SECONDAIRE.

GARY Romain, *Éducation Européenne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1945]

GARY Romain, *Tulipe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, [1946]

GARY Romain, *Le Grand Vestiaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1948]

GARY Romain, *Les Couleurs du jour*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1952

GARY Romain, *Les Racines du Ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1956]

GARY Romain, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1965]

GARY Romain, *Clair de femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982 [1977]

GARY Romain, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992

GARY Romain, *Les Enchanteurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1973]

GARY Romain, HANGOUËT Jean-François, AUDI Paul, DAUZAT Pierre-Emmanuel, *L'Affaire Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005

GARY Romain, *Le sens de ma vie : Entretien*, préface par GRENIER Roger, Paris, Folio, coll. « Folio », 2016

SOUS LE PSEUDONYME DE FOSCO SINIBALDI.

GARY Romain, *L'Homme à la colombe*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004 [1958]

SOUS LE PSEUDONYME DE SHATAN BOGAT.

GARY Romain, *Les têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1974]

SOUS LE PSEUDONYME D'ÉMILE AJAR.

GARY Romain, *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982 [1975]

GARY Romain, *Pseudo, Romain Gary Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « NRF : Bibliothèque de La Pléiade », 2019, tome II

GARY Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar, Romain Gary Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « NRF : Bibliothèque de La Pléiade », 2019, tome II

II) Sur la représentation des discours

OUVRAGES.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, DOURY Marianne, REBOUL-TOURE Sandrine, *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978]

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1966], tomes 1 et 2

DENIS Delphine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche 16005 », 2007.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Linguistique », 1999 [1980]

LOPEZ MUÑOZ Juan Manuel, MARNETTE Sophie, et ROSIER Laurence, *Le discours rapporté dans tous ses états : actes du colloque international, Bruxelles, 8-11 novembre 2001*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2004

MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 1994

MURAT Michel, et Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, éd. *L'allusion dans la littérature: actes du XXIVe congrès de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF) ; en Sorbonne, novembre 1998*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2000.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2016 [1994]

RIVARA René, *La langue du récit: introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2001

ROSIER Laurence, *Le discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*, Duculot-De Boeck, Coll. « Champs linguistiques », 1998

SARFATI Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2014, [2e édition]

TOMASSONE Roberte, *Grands repères culturels pour une langue : le français*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Les grands repères culturels », 2001.

REVUES ET ARTICLES.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'information grammaticale*, n° 55, p. 38-42, octobre 1992, [en ligne]. Consulté le 20 septembre 2019. URL : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-

[9838_1992_num_55_1_3186](https://doi.org/10.3406/igram.1992.3186)>, DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.1992.3186>,
www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1992_num_55_1_3186

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'information grammaticale*, n° 56, p. 10-15, janvier 1993, [en ligne]. Consulté le 22 septembre 2018. URL : <www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1993_num_56_1_31633>, DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.1993.3163>

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, p. 98-111, mars 1984[en ligne]. Mis en ligne le 02/05/2018, consulté le 3 octobre 2018. URL : <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167>, DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1167>

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Le Fait autonymique : Langage, Langue, Discours – Quelques repères », AUTHIER-REVUZ Jacqueline, DOURY Marianne, REBOUL-TOURÉ Sandrine (sous la dir. de), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-95, [en ligne]. Consulté le 10 septembre 2018. URL : <<http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/actes.htm>>

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots », *Marges linguistiques* n°7 mai 2004, p. 85-99

III) Sur Romain Gary

OUVRAGES.

ANISSIMOV Myriam, *Romain Gary : le caméléon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, [édition revue]

ASSOULINE Pierre (sous la dir.de), *Lectures de Romain Gary*, Paris, Gallimard, Musée des lettres et manuscrits, Le Magazine littéraire, 2010.

BAYARD Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Texte rêve », 1990

BONA Dominique, *Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001

HANGOÛËT Jean-François, AUDI Paul, *Romain Gary*, Paris, L'Herne, coll. « L'Herne », 2005

HANGOÛËT Jean-François, *Romain Gary : à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007

HUSTON Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes sud, 1995

SACOTTE Mireille et GARY Romain, *Légendes du je: récits, romans : Romain Gary Émile Ajar*, éd. établie et présentée par Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009

REVUES ET ARTICLES

ONO-DIT-BIOT Christophe *et alii.*, « Romain Gary : Des “Racines du ciel” à “La Vie devant soi” », Paris, *Le Point*, 3 décembre 2010-20 février 2011

HISTOIRE LITTÉRAIRE.

DARCOS Xavier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Éducation, 2016, [édition 4]

LAGARDE André, MICHARD Laurent, AUDIBERT Raoul, *XXe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas coll. « Lagarde et Michard », 1988, [nouv. éd. mise à jour et augm. 1900-1988], 6e v.

ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES.

CATONNÉ Jean-Marie, « Romain Gary : L'obstination de Gary (1/4) », Entretien effectué par GARRIGOU-LAGRANGE Mathieu, *La Compagnie des auteurs*, [en ligne], France Culture, Émission diffusée le 5 juin 2017, Consulté le 21 août. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-14-obstination-de-gary>

HANGOUËT Jean-François, « Romain Gary : Le don des langues (2/4) », Entretien effectué par GARRIGOU-LAGRANGE Mathieu, *La Compagnie des auteurs*, [en ligne], France Culture, Émission diffusée le 6 juin 2017, Consulté le 28 août 2018 URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/romain-gary-2-le-don-des-langues>

IV) Sur *La Promesse de l'Aube*

OUVRAGES.

ROUMETTE Julien, *Étude sur Romain Gary : La Promesse de l'Aube*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2014

SACOTTE Mireille, *La Promesse de l'aube de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006

V) Sur l'autobiographie

OUVRAGES.

LECARME Jacques et LECARME-TABONE Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U Lettres », 2015 [1997]

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996

REVUES ET ARTICLES.

BRETOS Lydia *et alii.*, « L'écriture de soi », *TDC Textes et documents pour la classe*, n° 884, 15 novembre 2004

VI) Philosophie :

OUVRAGES.

BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012

BORCH-JACOBSEN Mikkel, *Apprendre à philosopher avec Freud*, Paris, Ellipses, coll. « Apprendre à philosopher », 2018.

DHILLY Olivier, *Philosophie : La boîte à outils*, Paris, L'étudiant éditions, coll. « les éditions de l'Opportun », 2019

DURAND Yohann, KLEIN Lisa et MARQUER Éric, *Bled philosophie*, Paris, Hachette éducation, coll. « Hachette », 2010

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990

FOUCAULT Michel, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, [en ligne]. Consulté le 10 mai 2019.
URL : <file:///C:/Users/casie/Downloads/fulltext_stamped.pdf>

FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993

FREUD Sigmund, ASTOR Dorian, et PELLEGRIN Pierre, *Totem et tabou*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2015

FREUD Sigmund et MAISONDIEU Jean, *Mémoire, souvenirs, oublis*. Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2017

FREUD Sigmund, MANNONI Olivier et DUMET Nathalie, *L'amour de transfert : et autres textes sur le transfert et le contre-transfert*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2017

FREUD, Sigmund, MANNONI Olivier et HARRUS-RÉVIDI Gisèle, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2018

FREUD Sigmund, MANNONI Olivier et SMIROU Sébastien, *Sur le rêve*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2016

FREUD Sigmund et WEILL Aline, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2014

FREUD Sigmund, LE LAY Yves, JANKÉLÉVITCH Samuel, HARRUS-Révidi Gisèle, DEBOUT Frédérique, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2015

FREUD Sigmund, « L'inconscient », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1968

FREUD Sigmund, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) », *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1993

KANT Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Nathan, coll. « Les intégrales », 2010

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure, Logique transcendantale, Dialectique transcendantale*, Livre II, chap. 1, 1^{ère} édition, p. 299, [en ligne]. Consulté le 23 avril 2019.
URL : <<http://kant.chez.com/maquette/html/dico/theorique/i.html>>

LUDWIG Pascal *Le langage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2011

MAMIE Benjamin, *Philosophie*, Paris, Ellipses, coll. « Objectif réussite », 2016

MISRAHI, Robert. *Spinoza et le spinozisme*. Paris, A. Colin, coll. « Synthèse, série Philosophie », 2000.

MULLER Catherine, *Freud en un clin d'oeil !*, Paris, First, 2019

NIETZSCHE Friedrich, « Ainsi parlait Zarathoustra », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, traduit par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1903, vol. 9,

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007

PASCAL Blaise, « Pensées », *Œuvres de Blaise Pascal*, Paris, Hachette, coll. « Librairie Hachette »

PASCAL Blaise, *Pensées diverses II*, Paris, éditions de Port-Royal, 1669-1670

PERRIN Florence et ROSENBAUM Alexis, *Citations philosophiques expliquées*, Paris, Eyrolles, coll. « Numilog », 2011

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990

SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre X, traduit par Robert Arnauld D'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993

SARTRE Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE Arlette, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « TEL 1 », 2017, [édition corrigée]

SPINOZA Baruch, *Œuvres de Spinoza*, traduit par SAISSET Émile, Paris, Charpentier, coll. « Bibliothèque nationale de France », 1861, vol. III

SPINOZA Baruch, *Éthique*, Partie III, traduit par PAUTRAT Bernard, Seuil, coll. « Points essais », 1988

WINNICOTT Donald, MONOD Claude *et alii.*, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015

ARTICLES.

AUBOURG Frédéric, « Winnicott et la créativité », *Le Coq-héron*, 2003, n° 173, p. 26, [en ligne]. Consulté le 11 mai 2019. URL : <<https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2003-2-page-21.htm>>, DOI : 10.3917/cohe.173.0021

DESPLAND Jean-Nicolas, « Suggestion, persuasion et transfert à l'aube de la psychanalyse », *Psychothérapies*, 2008, vol. 28, p. 155-164, [en ligne]. Consulté le 10 mai 2019. URL : <<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2008-3-page-155.htm>>, DOI : 10.3917/psys.083.0155, p. 158

VII) Usuels :

CNRTL, [= Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales], [en ligne]. URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/>>

CALAS Frédérique, RITA-CHARBONNEAU Dominique, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2008 [2000]

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Analyses stylistiques : formes et genres*. Paris, Armand Colin, 2005

LE LITTRÉ – Dictionnaire de la langue française, [en ligne]. URL : <<https://www.littre.org/>>

VIII) Autres :

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard », 2005

BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard », 1971

COHEN Albert, *Le livre de ma mère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018

ÉLUARD Paul et RAY Man, *Les mains libres* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2013

Évangile de Jésus-Christ selon Saint-Jean, *Nouveau Testament, La Bible*, [en ligne]. Consulté le 12 mai 2019. URL : <<https://www.aelf.org/bible/Jn/1>>

HUGO Victor, *Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 1981

HUGO Victor, *Hernani*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018

JULIET Charles, VERLET Agnès et JOPECK Sylvie, *Lambeaux*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques du XXe siècle », 2010

ORMESSON d', Jean, *La Douane de mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996

PLATON, *Gorgias*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018

RABELAIS François, *Gargantua*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995

RIMBAUD Arthur, « Lettre du Voyant », à Paul Demeny, 15 mai 1871, [en ligne]. Consulté le 17 janvier 2019. URL : <http://www.artyuioip.fr/artyuioip/Arthur_Rimbaud_-_les_lettres_du_voyant_files/artyuioip10A-Rimbaud-Les%20lettres%20du%20voyant.pdf>

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais n° 76 », 1987

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
PARTIE I ROMAIN GARY : MAÎTRE DE LA MANIPULATION	14
1. ROMAIN GARY : UN ÊTRE POLYMORPHE	14
1.1 Le vertige de l'identité	14
1.1.1 <i>La boulimie identitaire de Romain Gary</i>	15
1.1.2 <i>Le langage garyen créateur d'un univers à part</i>	16
1.1.3 <i>L'humour au service d'une comédie des masques</i>	19
1.2 L'écriture pour supporter l'insupportable	20
1.2.1 <i>L'impossible écriture de soi ou l'écriture d'un autre soi</i>	20
1.2.2 <i>Le rejet d'une sanctification du je</i>	22
1.2.3 <i>L'imaginaire comme refuge</i>	24
1.3 Romain Gary et la féminité : un couple inséparable	25
1.3.1 <i>Une relation charnelle entre Elle et Lui</i>	25
1.3.2 <i>Elle figure salvatrice de Lui : la mère</i>	26
1.3.3 <i>Elle comme l'incarnation de l'idéal pour Lui</i>	27
2. LA PROMESSE DE L'AUBE : L'ART DE L'AMBIGU	29
2.1 Révéler pour faire l'éloge du Elle de majesté	29
2.1.1 <i>La fabrication de la mère par le fils</i>	29
2.1.2 <i>L'amour maternel comme aveuglement sublime</i>	31
2.1.3 <i>La Beauté sacrée de la relation mère-fils</i>	32
2.2 Dire à demi-mot pour mystifier le lien entre mère et fils	34
2.2.1 <i>La marge blanche inspire</i>	35
2.2.2 <i>La réalité allume la flamme du merveilleux</i>	36
2.2.3 <i>Le silence bavarde</i>	37
2.3 Parler pour subjuguier	38
2.3.1 <i>Le portrait de Nina : une mère exceptionnelle</i>	39
2.3.2 <i>Romain Gary : un fascinant causeur</i>	40
2.3.3 <i>Les mots séducteurs : la mise en place d'un jeu de dupe</i>	41
3. LA MISE SOUS ÉCOUTE DES VOIX : LA MÈRE ET LE FILS DANS LES DISCOURS REPRÉSENTÉS	43
3.1 Je parle donc je suis : l'éloquence des discours représentés	43
3.1.1 <i>L'acte de la co-munication</i>	43
3.1.2 <i>La délimitation du champ du discours représenté</i>	45
3.1.3 <i>La force du discours</i>	46
3.2 La trilogie canonique des discours représentés comme gage de la démonstration de la sincérité filiale	48
3.2.1 <i>Le discours direct : la voix entendue</i>	48
3.2.2 <i>Le discours indirect : la voix reformulée</i>	50
3.2.3 <i>Le discours indirect libre : la voix dissoute</i>	52

3.3 La poétique de l'hétérogène : vers une généralisation de la polyphonie	54
3.3.1 <i>L'esthétique de la parole condensée.....</i>	54
3.3.2 <i>L'avènement de la métadiscursivité.....</i>	55
3.3.3 <i>La parole de l'autre comme lieu de construction identitaire</i>	57
PARTIE II LES DISCOURS REPRÉSENTÉS : LA POIX DES MOTS.....	60
1. LE POUVOIR DE VIE DE LA PAROLE SACRÉE.....	60
1.1 La puissance créatrice de la parole	60
1.1.1 <i>La parole de l'inouïe</i>	60
1.1.2 <i>L'enfantement de Romain par la parole</i>	61
1.1.3 <i>La performativité de la parole</i>	63
1.2 L'assurance du lien de filiation par le discours	64
1.2.1 <i>L'alliance entre mère et fils</i>	65
1.2.2 <i>La fusion entre mère et fils</i>	67
1.2.3 <i>L'écho entre mère et fils</i>	68
1.3 La parole messagère de Nina.....	69
1.3.1 <i>La parole jussive.....</i>	69
1.3.2 <i>La parole prophétique</i>	71
1.3.3 <i>La parole incantatoire</i>	73
2. LA REPRÉSENTATION DES ÊTRES PAR LES DISCOURS	75
2.1 La consécration de l'image par la parole.....	75
2.1.1 <i>La tentation de l'hypotypose discursive.....</i>	75
2.1.2 <i>L'allégorie comme transmutation de la parole en image.....</i>	77
2.1.3 <i>La parole médiatrice de la sublimation de l'univers.....</i>	78
2.2 La théâtralisation : la mise en scène du couple	80
2.2.1 <i>L'oralité : les effets de la mise en voix</i>	80
2.2.2 <i>L'importance du geste : l'expression comportementale.....</i>	82
2.2.3 <i>La force de la démonstration : le mouvement de l'ostentation.....</i>	84
2.3 Les anamorphoses de Nina par la voix	86
2.3.1 <i>Nina : figure d'autorité.....</i>	86
2.3.2 <i>Nina : figure dogmatique.....</i>	88
2.3.3 <i>Nina : figure étouffante.....</i>	89
3. L'ILLUSION MISE EN ŒUVRE PAR LES DISCOURS REPRÉSENTÉS.....	91
3.1 La mère : stratège discursive	91
3.1.1 <i>La construction d'un discours argumentatif.....</i>	91
3.1.2 <i>La densité des mots</i>	93
3.1.3 <i>Les mots comme filtre déformant de la réalité.....</i>	94
3.2 Le fils : maître de la décantation des mots.....	96
3.2.1 <i>La force du présupposé.....</i>	96
3.2.2 <i>Le dédoublement du mot par l'ironie</i>	98
3.2.3 <i>Le retour sur les mots</i>	100
3.3 Le face-à-face discursif	101
3.3.1 <i>La douceur violente.....</i>	101
3.3.2 <i>La fausse neutralité.....</i>	103

3.3.3 <i>Le maintien à distance des paroles de la mère</i>	104
PARTIE III LES DISCOURS REPRÉSENTÉS : DE LA CONSTRUCTION DU JE À SA DISSOLUTION	106
1. UN PLAIDOYER À LA FAVEUR DE LA VALEUR DES MOTS	106
1.1 Le dynamisme du discours	106
1.1.1 <i>La parole comme ex-expression</i>	106
1.1.2 <i>La parole comme fédération</i>	108
1.1.3 <i>La parole comme domination</i>	110
1.2 La puissance poétique du discours	112
1.2.1 <i>De la création d'êtres de passion</i>	112
1.2.2 <i>... à la création d'êtres de raison</i>	113
1.2.3 <i>L'émergence d'êtres composites</i>	114
1.3 Le mot vainqueur sur la scène du discours	116
1.3.1 <i>La parole à l'origine de l'exercice du pouvoir</i>	116
1.3.2 <i>La parole comme action-exécution</i>	118
1.3.3 <i>La parole comme représentation de l'idéal transcendantal</i>	120
2. LE DISCOURS DÉVÊTU	122
2.1 L'en-deçà des mots : la révélation par dénégation du complexe d'Œdipe	122
2.1.1 <i>Le discours comme processus de procréation</i>	122
2.1.2 <i>Le discours symptôme du moi malade</i>	123
2.1.3 <i>Le discours guérisseur</i>	125
2.2 L'au-delà des mots : le discours délesté de son poids	126
2.2.1 <i>Le geste plus que la voix</i>	126
2.2.2 <i>Le silence plus que le cri</i>	128
2.2.3 <i>La pensée plus que la parole</i>	129
2.3 Le discours comme seuil	130
2.3.1 <i>Le mot comme passage du concret à l'abstrait</i>	130
2.3.2 <i>Le mot comme passage de la vie à la mort</i>	132
2.3.3 <i>Le mot comme passage du profane au sacré</i>	133
3. L'ÉCRITURE DE SOI À TRAVERS LA PAROLE DE L'AUTRE	136
3.1 Un je ébauché par la parole maternelle	136
3.1.1 <i>Vivre l'instant futur ou ...</i>	136
3.1.2 <i>... se projeter dans le passé</i>	137
3.1.3 <i>... pour vivre dans l'intemporalité de l'inconscient</i>	139
3.2 Un je rétro-projeté par la parole maternelle	140
3.2.1 <i>Une identité narrative perturbée</i>	140
3.2.2 <i>Un moi dévoré</i>	142
3.2.3 <i>Un je-elle : un être déterminé</i>	144
3.3 Un je élevé par la parole maternelle	145
3.3.1 <i>Une représentation du je en trompe-l'œil</i>	145
3.3.2 <i>Le je désenchanté</i>	147
3.3.3 <i>L'écriture du rêve de soi</i>	149
CONCLUSION	152
BIBLIOGRAPHIE	157

TABLE DES MATIÈRES	165
DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT	169
RÉSUMÉ.....	170
MOTS-CLÉS	170

LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS ENTRE MÈRE ET FILS DANS LA *PROMESSE DE L'AUBE* DE ROMAIN GARY

Département LLSH – Lettres, Langues & Sciences Humaines
Laboratoire ALTER – Arts/ Langues Transitions & Relations EA 7504
Parcours Poétiques et Histoire Littéraire

Résumé

Romain Gary ne cesse d'embrumer et de brouiller les pistes. Il veut sans cesse renaître quitte à ne plus se reconnaître. Il se lacère car il lui est impossible d'être lui. Souvent délaissé de son siècle, il est pourtant l'écrivain jamais égalé, le maître absolu de la supercherie, le seul dans l'histoire de la littérature française à avoir obtenu deux fois le prix Goncourt : une première fois avec *Les Racines du Ciel*, sous le nom de Romain Gary et une seconde fois avec *La Vie devant soi*, sous le nom d'Émile Ajar. Sa vie est affaire de pseudo. Il se plaît à organiser un jeu de cache-cache géant tout entier fait de mots où il est à la fois celui qui cherche et celui qui se cache, sans qu'il soit possible d'espérer le trouver. Il rit, détourne, inverse sans arrêt et s'invente mille et une vies parce qu'il a été élevé par un amour maternel qui ne s'est jamais lassé de le pousser hors de lui-même. *La Promesse de l'aube*, que l'on qualifie communément d'autobiographie, est moins le récit de soi qu'un hommage maternel car le je a été grignoté par le elle. La relation filiale s'y exprime dans ce qu'elle a de plus beau et de plus contradictoire, de plus rassurant et de plus effrayant. Elle a besoin de se dire, ou plutôt de s'ex-primer, sinon elle n'existe pas. Les discours soumettent à l'expérience d'être deux, ils permettent une communication, une transmission. Qu'ils associent ou dissocient les êtres entre eux, ils révèlent qu'il est impossible de vivre seul. Toute existence est analogique et ne peut prendre consistance que par rapport à un autre. L'étude des discours entre mère et fils, dans *La Promesse de l'aube*, dessine les contours d'un je bicéphale, perdu s'il n'est pas traversé par le dissemblable, inexistant s'il n'est pas projeté par l'avenir radieux que ne cesse de lui promettre Nina, sa mère. Les discours filiaux ont le pouvoir d'affirmer l'identité perturbée d'un soi toujours fuyant, dont le reflet est celui de l'Autre car le je préfère se grimer et jouer à être, faisant du faux-semblant porté par les mots menteurs, ce qu'il y a de plus honnête.

Mots-clés

Romain Gary (08/05/1914- 02/12/1980) – représentation des discours – relation mère-fils –
La Promesse de l'aube – je-hydre