

ROMAIN GARY

*FRÈRE OCÉAN*

**POUR  
SGANARELLE**

RECHERCHE D'UN PERSONNAGE  
ET D'UN ROMAN

*nrf*

GALLIMARD







*A Eugenia Lacasta de Muñoz, à  
cause du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol*

*et*

*à Peter Ustinov, à cause de Sganarelle.*



## I

*Un état d'absence du personnage et du roman. — La Rivalité avec la Puissance : premiers tâtonnements. — Frère Océan.*

Commençons par Tolstoï, puisque aussi bien il me tombe sous la main. (Je connais depuis longtemps ces états négatifs de la conscience, cette absence de quelque chose ou de quelqu'un, et ce remords qui me gagne dès que je laisse la réalité s'accumuler autour de moi comme un matériau refusé. Chaque contact avec le monde se fait reproche, frustration, provocation et désir : les hommes meurent pour rien, leurs victoires et leurs souffrances, les peuples et les idéologies, tout est gaspillé, tout passe à côté, manque son but, l'Histoire perd sa raison d'être, l'humanité gesticule en vain, la Puissance de la réalité me soumet, triomphe sur tout le front de la Rivalité, s'empare sous mes yeux de la maîtrise ; si je n'enterre pas sans cesse ce fumier aux sources d'une œuvre, il finit par infecter ma conscience au lieu de la féconder. Je n'existe plus : je me dissous. Un demi-homme, cela vous fiche le cafard, disait Cendrars. Je me sens entouré d'une vie latente que j'empêche de naître, d'une sève que je n'aide pas à s'épanouir et à prendre forme. Je n'obéis plus à la vie. Je me sens avorteur et avorté. C'est tout juste si je ne m'accuse pas de génocide. Une névrose, un état d'absence du personnage et du

roman. Et cependant, c'est une présence latente, mais en dehors de moi : je ne parviens pas encore à la saisir, à la concrétiser, à être, je n'arrive pas à sortir de l'esquisse. Mutilé, infirme, incomplet, un poisson hors de l'eau, un romancier sans roman. Au lieu de tirer l'œuvre des limbes, ce sont les limbes qui me tirent, me gagnent, et me font perdre mes contours, le sentiment de ma propre réalité. Une impression de trahir quelqu'un et de me trahir. J'essaie, comme toujours, de tromper ma faim par la lecture. Je viens de relire *Guerre et Paix* et ma frustration augmente : cette œuvre accomplie, victorieuse de la réalité, ne fait que creuser mon désir impérieux de rivaliser moi aussi avec la Puissance, celle du monde authentique. Un besoin dévorant de me diversifier par de nouvelles et multiples identités et de vivre à travers elles une expérience totale de ce qu'il me faut d'abord créer pour pouvoir ensuite le découvrir, sortant ainsi de l'habitude et de la claustrophobie d'un état individuel, de mon petit Royaume du Je. Pour parler le jargon de l'époque, c'est une névrose individualiste : mais on peut en dire autant de toute aspiration à la collectivité, à la totalité, depuis le marxisme jusqu'à l'amour. Avouons : c'est un besoin de jouir de la vie jusqu'à possession totale, d'être *tout*. Voilà pourquoi les romanciers font vivre les objets eux-mêmes avec une telle intensité : pour *les* vivre. Et aussi pourquoi Balzac accumulait sans cesse son bric-à-brac légendaire : c'était encore une façon de créer, une volonté de posséder bien autre chose que des richesses, signes d'un appétit insatiable non de biens de ce monde, mais du monde. Il les aurait bouffés. Ce qu'il faisait d'ailleurs puisqu'il en encombrait son œuvre. C'était un romancier total, mort d'un excès de vocation.

Je note tout de suite ce malentendu qui limite la notion de technique dans l'art, dans le roman, à l'agencement, à la forme : le roman est en lui-même une technique, la forme, le fond, les valeurs, la vérité, la sincérité, la source



d'inspiration, tout est intendance, tout est arsenal, procédé de mainmise, de possession, de Rivalité. Les genres eux-mêmes — littérature, peinture, musique, théâtre, philosophie, cinéma, — ne sont que des arrangements, des mises en œuvre, un choix de moyens et d'artifice, la nature du terrain psychique, et non une différence de but ou d'aspiration, déterminant le choix de l'outil.

La création artistique naît de ce que l'homme n'est pas, de ce qu'est la réalité. Elle est une technique d'assouvissement, illusoire et fugace, d'un désir de maîtrise et d'affirmation que l'œuvre ne fait que pallier, faisant renaître une frustration encore plus grande et un besoin d'authenticité vécue encore plus tyrannique, pouvant aller, par souci de réalisme, jusqu'au refus de la création. Tout art aspire à finir, ce qui est la raison même de sa naissance. Il est un reproche constant, un témoin de l'imperfection de l'être, il scelle notre caractère prématuré, irréalisé. Dès que l'œuvre est accomplie, plus elle est réaliste et plus elle devient irréelle, elle témoigne de son propre échec, elle se fait parodique et dérisoire. Elle souligne l'absence en nous d'une Puissance, d'une liberté authentiques. Si l'œuvre pouvait rêver, elle se verrait réalité. La volonté de changer la réalité est ainsi inhérente à la nature même de l'art. C'est une volonté de placer la source de la Puissance dans l'homme, une chute du désir au niveau du chef-d'œuvre. Tant qu'il y aura art, tant qu'il y aura Roman, cela voudra dire que l'homme n'est pas arrivé, qu'il n'a pas encore eu lieu entièrement : en ce sens, c'est un acte de barbarie, un aveu de préhistoire. On conçoit donc pourquoi l'art dès son premier balbutiement se mit à parler de Dieu et pourquoi il était fatal qu'il cessât d'en parler dès qu'il prit conscience de lui-même. Personne n'est encore parvenu à expliquer le génie — l'habileté, le « réalisme » consistent aujourd'hui à éviter ce terme — ce qui autorise tous les espoirs, sauf sans doute celui d'une explication. La bonne foi la plus élémentaire devrait cependant nous obliger à

reconnaître qu'il s'agit d'une déformation par rapport à ce qui est admis comme le critère de l'être « normal », d'une différence, disons même d'une monstruosité, et à partir de là il est extrêmement curieux qu'on puisse songer à lui adresser des directives et à formuler des exigences à son égard. Quant à l'impulsion créatrice, on ne peut s'empêcher de penser ici à la métaphore première de la vie, à la variété infinie des manifestations qu'elle obtient, depuis le moindre bourgeon jusqu'à *Guerre et Paix*, à la lumière et la chlorophylle, à l'océan originel qui nous a donné naissance, et à la culture, ce nouvel océan ambiant, fraternel et nourricier, où commence à peine une étape de l'évolution qui cherche à faire de l'homme sa propre œuvre. *Frère Océan*. Je tiens peut-être là un titre. *Les Couleurs du Jour*, *les Racines du Ciel*, *la Promesse de l'Aube*, *le Mangeur d'Étoiles*, ...*Frère Océan*. C'est dans la ligne. Et pourtant, je n'ai jamais eu à les chercher, ces titres, il n'y a jamais eu de choix, d'alternative : ils disaient simplement mon nom, ce que je suis, et ils ne pouvaient pas être différents. Ils me désignaient, et ils ne pouvaient donc que désigner ce que je poursuis. *Frère Océan*. Je tiens là peut-être mon déclencheur. Il me faut maintenant trouver le roman, la seule chose qui compte. Tout le reste est littérature.)

## II

*Encore une belle figure spirituelle. — Le transfert d'art : de la beauté de l'œuvre à celle de l'auteur. — « Ce qui n'est pas ». — Le Royaume du Je et la littérature du dépit individualiste. — Roman total et roman totalitaire. — Première rencontre avec Sganarelle.*

Partons donc de Tolstoï, puisque je ne sais littéralement à quel saint me vouer. Et le prophète de Iasnaïa Poliana était toujours prêt à vous montrer le chemin de tous les saluts, en n'y engageant, du reste, que son index.

J'ai lu Lev Nikolaïevitch pour la première fois à l'âge de vingt-six ans, alors que mon œuvre était déjà commencée. Je ne me suis nourri ni de sa technique, ni de sa philosophie et je n'ai pas cherché à l'imiter. Il n'a pas enrichi mon art : il a enrichi ma vie. Et en me rassasiant comme lecteur, il a creusé ma faim comme romancier. Un écrivain ne saurait contracter de dette plus grande.

L'homme lui-même ne m'a jamais séduit. A tort ou à raison, il m'a toujours paru mesquin, méchant, tyrannique et étroit d'esprit jusque dans son libéralisme, égoïste et obsédé par lui-même jusque dans sa générosité, plus proche finalement des personnages de Dostoïevsky que de ceux de sa propre œuvre. Ses exigences et son manque d'indul-

gence envers l'humanité m'ont paru aller contre cet humanisme dont il ne cessait de se réclamer. Son auréole de sainteté, à la fin, avait un éclat fortement aristocratique. J'ai l'impression qu'il lui manquait surtout d'être Dieu, il fallait donc se contenter de sainteté. Il s'agit là d'un phénomène typique de l'aristocratie russe : les tsars les plus autoritaires rêvaient de finir comme *stranniks*, c'est-à-dire comme vagabonds, allant de monastère en monastère sur les routes de la sainte Russie, vivant de pain sec. Il y a déjà dans Tolstoï quelque chose qui sent fortement Raspoutine et Dieu seul sait ce que le *staretz* de l'impératrice serait devenu si l'Histoire avait laissé à sa barbe le temps de blanchir. Je trouve d'ailleurs bouleversante cette contradiction entre les ténèbres et la tourmente d'une âme, et la clarté, la sérénité d'un art, entre les faiblesses de l'homme et la puissance de l'œuvre. Tolstoï m'a confirmé dans mon idée que non seulement il n'y a pas d'identité entre une œuvre et son auteur, mais qu'un abîme parfois les sépare. On écrit ce qu'on est : parfois avec rancune, avec nostalgie d'une autre identité; on écrit, alors, *contre* ce qu'on est, mais ceux qui vous déduisent de votre œuvre ne s'aperçoivent pas de la supercherie, de l'imposture : il nous est difficile de croire qu'un beau poème, un beau roman puissent être l'œuvre d'un beau salaud. On cherche souvent à échapper par la beauté créée à ses laideurs intimes, et l'idéalisme peut être une façon de se fuir. Si les personnages de Tolstoï doivent tout à son génie, ils me semblent devoir fort peu à son authenticité humaine. Je crois qu'ils étaient en partie nés de son besoin de posséder totalement les êtres, mais il se peut que tout art procède de ce besoin tyrannique et enfantin de possession du monde. J'ai trouvé douteuse la découverte tolstoïenne, comme celle de Gandhi, de l'ascétisme et de la « pureté », coïncidant avec le déclin de leurs forces viriles. Et la tentation des romanciers de se faire un piédestal spirituel de leur œuvre, pour tenter d'accéder ainsi à une grandeur, une dimension autre que

celle de la littérature, m'a toujours inspiré, grâce, un peu, à l'ancêtre de Iasnaïa Poliana, une dose de scepticisme et une pointe d'écœurement qui suffiraient à me mettre à l'abri, même si la question se posait.

Ceci dit de l'homme, et on ne peut que se tromper, en voulant passer des jugements définitifs sur soi-même ou les autres, jamais son œuvre ne m'a paru plus imposante qu'aujourd'hui, plus agissante, aussi, par l'influence qu'elle n'exerce pas, si je puis dire, par le rôle qu'elle joue dans la fuite éperdue devant elle et devant ce qu'elle exige du romancier, de tout ce qui cherche à se dérober aux critères qu'elle pose au roman. C'est une véritable débandade de tout ce qui craint à la fois d'être mesuré par le génie et forcé à se mesurer avec la réalité. Car le souci dominant du romancier de cette mi-temps du siècle et de la littérature est de ne pas défier la Puissance — ne parlons même pas de lutte, de victoire — mais uniquement d'éviter la rencontre avec ce que le vieux avait si tranquillement affronté, imbibé, avalé, possédé : la réalité et « la foule horrible des hommes », comme le disait jadis Behaine, ce qui nous donne un roman sans personnage, sans terre, sans action, sans histoire, c'est-à-dire, et peut-être l'aveu est-il là, *sans Histoire*. Roman sans visage, sans chair et sang, sans ces « viscères » qui inspirent, de son propre aveu, une telle horreur à M. Robbe-Grillet, un roman où l'objet inanimé devient « une rêverie du repos » de ces têtes coupées — coupées de la vie, cette trivialité, coupées du corps, des sens, de toute cette « bestialité » viscérale, et coupées de la réalité populaire, cette banalité, en même temps que ce péril mortel. On se réfugie alors dans le roman de l'oubli, dans le roman de la littérature, fait à partir d'elle et pour elle, dans le langage, dans les puzzles, devinettes et jeux littéraires, envie amoureuse de la pierre en tant que non-souffrance, et non-responsabilité, retraite intimiste dans le Royaume du Je, d'où le regard se glisse prudemment vers les abords immédiats de la forteresse-conscience, l'écri-

vain — on n'ose dire le romancier — réduisant au simple rapport de surface à surface ses contacts avec le monde que le regard se borne à frôler, pour tenter de retrouver, par exclusion et abstraction, par « non-voir », quelque virginité perdue de la perception du primate, ou bien encore s'absorbant dans la contemplation et la description de quelques détails magnifiés de telle façon qu'ils vous bouchent l'horizon, et vous ne risquez plus, ainsi, de percevoir le monde où vous vivez dans son « horrible » et menaçante totalité.

Cet effort d'abstraction ou de concentration est une entreprise totalitaire : en réduisant la complexité d'exister à un seul de ses aspects, fût-il essentiel, en enfermant le lecteur et le roman dans une seule situation — que ce soit l'absurde, le « néant », l'« incompréhension », la coupure des rapports de l'homme avec le monde, l'« incommunicabilité », l'aliénation ou le marxisme, — c'est à la fermeture dans la rigueur d'une condition absolue et donc totalitaire que nous sommes ainsi réduits. Car l'homme n'a pas d'aspect essentiel, si ce n'est qu'il est condamné à mourir individuellement, ce qui ne saurait être la préoccupation « essentielle » de ce qui ne meurt pas individuellement avec lui, à commencer par l'humanité et le Roman. La situation humaine est caractérisée par tout ce qu'elle est et nos rapports avec le monde ne sont rien exclusivement. Mais tout, dans le roman individualiste totalitaire du *Procès* à *La Nausée*, à *L'Étranger* et au fantastique de l'aliénation, procède par choix arbitraire d'un rapport élaboré en absolu : c'est la dictature du *Nez* de Gogol coupé du visage et décrétant que l'homme, tout l'homme et tout dans l'homme, c'est lui.

Chaque univers romanesque est arbitraire, l'art est toujours un choix subjectif : mais il est difficile de parler d'univers, romanesque ou non, si on ne parle pas d'un tout, de la complexité et de la totalité du camp de la réalité où se trouvent aussi bien nos ennemis que nos alliés. Je note tout de suite que le roman totalitaire ne reconnaît

à l'homme que des ennemis, auxquels il fait toujours appel pour « collaborer », si je puis dire, à son œuvre, il ne se reconnaît aucun allié. L'art a tous les droits de nous choisir comme il lui plaît, et de nous dépayser, mais la supercherie cesse d'être simplement artistique lorsque le choix délibéré d'un rapport de l'homme avec l'univers prétend nous définir et nous contenir, lorsque cette entreprise de dépaysement prétend nous révéler l'authenticité de notre patrie. Elle devient alors un charlatanisme philosophique qui consiste à élaborer la singularité psychique individuelle de l'auteur en une définition fondamentale de la « situation » humaine. Il ne s'agit plus d'arbitraire dans un but d'art : il s'agit d'art dans un but arbitraire. On traite la réalité comme Picasso : mais on affirme qu'il s'agit encore d'authenticité non artistique et d'un Sens absolu. Le monde est *tout* ce qu'il est : voilà pourquoi le nom de Tolstoï, dès qu'on parle du roman *total*.

Car Tolstoï fut sans aucun doute, et il me semble, plus que Balzac — peut-être parce que ce dernier fut un « parvenu » — le plus grand romancier de tous les temps. Balzac collait parfaitement à la société dans laquelle il avait amoureusement pénétré, comme un naturalisé accepté par une nation tend à l'accepter à son tour sans discriminer, si bien qu'il s'identifiait si complètement avec elle et avec ses valeurs qu'il ne s'élevait pas au-dessus d'elle délibérément dans le roman, la transcendant instinctivement par la nature de son génie plus que par intention de lutte avec la Puissance. Subjectivement encore, en me plaçant uniquement à mon point de vue de rivalité consciente, l'œuvre de Balzac est dans une certaine mesure un partage de la Puissance, — on pourrait presque parler de coexistence pacifique — l'intégration de l'œuvre dans la société et de la société dans l'œuvre établissant ainsi un rapport d'égalité, de coïncidence presque parfaite, et faisant en ce sens de Balzac le premier et peut-être le seul romancier à tenir la gageure de « réalisme socialiste ». La « coexistence pacifique » n'est

du reste que subjective et illusoire : la culture dans laquelle se jette l'œuvre la mobilise et continue le combat. Tolstoï, peut-être parce qu'il fut un aristocrate, fut un romancier autocratique visant *délibérément* à une domination : son œuvre exerce une sorte de souveraineté sereine, de suprématie sur ses éléments, utilisant comme de simples ingrédients, comme des moyens et des armes : l'Histoire, les êtres, les groupes sociaux, les valeurs, les philosophies, lesquels ne sont jamais servis, comme dans le roman totalitaire, mais asservis, annexés, réduits, excluant tout rapport d'égalité, toute coïncidence. La puissance, la perfection, la vie, la beauté de l'univers romanesque créé réduisent ainsi tous les aspects de la réalité, aussi bien les concepts que le monde physique d'où l'œuvre a pris son essor, au rôle *d'accessoires*. La vie, l'Histoire, la philosophie *ne sont plus qu'une technique d'expression du génie, des moyens de création d'un univers romanesque*. On conçoit qu'à la fin de sa vie cette façon de « jouer Dieu » ait mené Tolstoï à la création d'une religion. La réalité n'est plus là qu'un engrais de l'imaginaire, un facteur déterminant dans la contamination de l'imaginaire par l'existence « authentique » dans un but de vraisemblance, c'est-à-dire de réalisme. L'œuvre règne sournoisement par son mensonge romanesque aux allures de réalité, elle possède le monde et se possède totalement hors de toute soumission à ce qui l'a inspiré : c'est en ce sens que je parle ici et que je continuerai à parler d'un roman *total*.

Ce détournement absolu et sans scrupules est non moins apparent chez Proust : toute la recherche du temps perdu est création, à partir de ce qui fut ou ne fut pas perdu, de quelque chose qui ne l'a certainement pas été et ne pouvait donc être « retrouvé » : une œuvre d'art, un univers romanesque hors de toute coïncidence, et où l'authenticité, la « vérité » de ce qui fut perdu joue le même rôle dans ses rapports avec la réalité que le chauffeur Albert lorsqu'il devient Albertine.



Dans un roman total, le personnage ne saurait être fixé dans aucune situation, dans aucune conception idéologique, concentré dans aucune rigueur déterministe exclusive, il ne peut être invité à obéir au Cérémonial d'aucune certitude intronisée, à aucun désespoir : l'œuvre étant son propre but souverain et supérieur, le désespoir n'est concevable que comme une impuissance créatrice, un désespoir devant le Roman ou devant la mort du Roman par quelque destruction physique de l'espèce. Tout arrêt définitif, toute fixation concentrationnaire du personnage dans une situation ou dans une idéologie est inconcevable : s'il n'y avait qu'une situation de l'homme, qu'une idéologie, si l'on pouvait accepter un définitif quelconque, si l'homme pouvait être définitivement *exprimé* dans une philosophie, dans une société, si la situation de l'homme pouvait être définitivement saisie, le roman serait entièrement tenu, asservi, par cette vérité totalitaire, arrêté en elle et par elle, il ne lui resterait plus qu'à se coucher au pied de cette Raison cachée enfin dévoilée, se rouler en boule et mourir. La vérité totalitaire est incompatible avec le roman. La rigueur d'une vérité absolue est la seule chose capable de le tuer. Le roman ne peut pas à la fois servir et être son propre maître. Mais dans l'absence heureuse d'absolu, les vérités et les erreurs, les valeurs vraies et les valeurs fausses ne sont pas un critère de l'authenticité et de la valeur des œuvres d'art : de toutes les valeurs fausses, aberrantes et réactionnaires de Dostoïevsky, il ne reste que l'œuvre de Dostoïevsky, une valeur en soi, et qui agit puissamment, à travers la culture, contre ses propres valeurs « empoisonnées ». Les valeurs « fausses » ou « empoisonnées » ne pourraient agir que si elles dominaient l'œuvre, si le roman ne transcendait pas, ne possédait pas ses propres ingrédients, si le rapport était inversé par médiocrité artistique. *Il est donc dit ici que dans le roman total tout ce qui n'est pas l'œuvre elle-même en tant que valeur en soi n'est jamais délibérément servi mais délibérément utilisé comme élément et technique de création d'un univers romanesque.* Commence

ensuite, à travers la culture, c'est-à-dire, hors de tout passage direct et spécifique, un retour de l'œuvre dans la réalité dont je chercherai tout à l'heure de me représenter le caractère, afin de me stimuler dans la poursuite de mon roman, mais dont je dirai dès maintenant qu'il obtient le changement de toutes les situations remédiables, même lorsque l'œuvre ne les vise pas spécifiquement, lorsqu'elle ne s'en occupe pas, et même lorsque ces situations ne sont pas de son temps mais dans l'avenir, devenant incompatibles avec l'œuvre existante lorsqu'elles se produisent, ce qui nous amènera à examiner la question de ce que Giotto peut accomplir contre la sous-alimentation et les régimes policiers. Que les valeurs « authentiques » soient donc *ensuite*, par le retour de l'œuvre dans la réalité à travers la culture, ou bien authentifiées ou réactivées, ou même créées — il n'est pas d'idéologie qui n'ait pris naissance ailleurs que dans ce fonds fraternel de l'espèce formé par les œuvres individuelles, qui ne s'occupait pas d'idéologie et cessait d'être individuel — ne change rien au fait que le roman total n'utilise les valeurs ou les concepts que dans le seul souci de lui-même. Au départ de l'aventure, le romancier Sganarelle est un Valet au service d'un seul Maître, qui est le Roman. Les valeurs, les idéologies, les situations, les sociétés, les mondes habités, l'Histoire sont utilisés, *exploités* par le romancier à vocation totale selon la nature de son talent et les exigences de l'œuvre qu'il entend accomplir, comme un peintre choisit les couleurs dominantes dans un souci qui n'est pas celui de servir les couleurs, mais uniquement le tableau. S'il y a philosophie, celle-ci frappe par son absence de caractère totalitaire : elle est élaborée *à l'intérieur* de l'œuvre, elle ne domine ni l'ensemble ni même tous les personnages, mais seulement certains d'entre eux, une contre-philosophie apparaît toujours devenant source du conflit, les idées sont beaucoup plus celles des personnages que celles de l'auteur et sont « séparables » de l'œuvre, en ce sens seulement que l'œuvre leur survit.

Je dis bien roman *total* et non totalitaire : c'est cependant le roman totalitaire qui domine l'histoire de la fiction en Occident depuis Kafka. Totalitaire, c'est-à-dire à l'opposé du total : soumission au lieu de maîtrise. Kafka, Céline, Camus, Sartre enferment l'homme et le roman dans une seule situation, une seule vision exclusive. Ils nous clouent dans la fixité absolue et donc autoritaire, irrémédiable, de leur définition sans appel, dans une « condition » sans sortie : Kafka dans l'angoisse de l'incompréhension, Céline dans la merde, Camus dans l'absurde, Sartre dans le néant et tous leurs disciples combinés dans l'aliénation, l'incommunication, ou dans une irréalité littéraire recherchée par névrose obsessionnelle de la réalité historique. La soumission de l'œuvre à une directive philosophique absolue qui exclut ou minimise tout autre rapport de l'homme avec l'univers en tant que source possible d'un « sens » est implacable. Voilà le roman totalitaire et concentrationnaire de nos apôtres de la liberté : l'homme est pris dans un huis clos dont toutes les issues sont soigneusement bouchées. Que Sartre en déduise la nécessité de l'action et du choix, Camus de la révolte, ne change rien à cette situation de l'œuvre : celle d'une définition irrémédiable en elle-même dont on *doit* tirer certaines conséquences, mais que l'on ne peut réfuter, et encore toutes ces conséquences idéologiques sont-elles jouées à l'extérieur du roman lui-même et ne peuvent rien pour lui. Car ce qui caractérise ces conclusions idéologiques tirées d'une vision philosophique totalitaire, c'est que « l'action » recommandée ne peut en aucune façon remédier au caractère absolu de la définition tragique dont on la fait découler. Ce roman nous emprisonne ainsi dans un univers concentrationnaire, derrière les murs de l'Escorial d'une Vérité intronisée et nous impose son Cérémonial implacable. (Notons tout de suite que le roman totalitaire — c'est particulièrement apparent dans la beauté de chaque page de Camus — contredit toujours sa propre définition philosophique : « l'incommunicabilité » est communiquée,

l'absurde n'empêche pas la recherche et la réalisation de la perfection artistique, les objets établissent un rapport entre eux en dehors de l'homme mais dont l'auteur s'aperçoit, les objets « insoumis » devenant soumis à l'œuvre, « l'homme est une passion inutile », mais inspire une idéologie et une action, « l'homme est une bête frappée de catastrophes » mais qui se pose la question « Que peut la littérature? »)

Le roman total ne reconnaît à aucun des rapports de l'homme avec l'univers un caractère essentiel, concentrationnaire et dominant. L'œuvre est là le seul absolu. Tout est intériorisé, possédé, mimé, imité, « bouffé », en quelque sorte : la rivalité avec la Puissance de la réalité va des grands ensembles jusqu'à la notation minime, de l'Histoire à un reflet de soleil sur un brin d'herbe. La création d'un monde se fait ici avec tous les moyens de la création d'un monde. Rien ne peut dominer une telle entreprise, sinon le souci de la victoire artistique. Le monde extérieur ne peut commander que la rivalité. Dès qu'une autre priorité apparaît, c'est la Puissance de la réalité qui commence à dicter ses conditions. Le romancier à vocation totale est un Valet éternel de l'éternel Roman, un Sganarelle aux gages du chef-d'œuvre. Gages qu'il réclame toujours mais qu'il obtient rarement.

Que Kafka ait raison, que la situation de K. dans *Le Procès*, dans laquelle il nous enferme, soit notre situation historique essentielle, ne peut rien contre le fait que cette situation ne saurait nous contenir entièrement parce qu'elle ne rend pas compte de la quasi-totalité des préoccupations et espoirs réalisables des psychismes de la quasi-totalité des hommes. La situation de l'homme dans la vie peut bien être en partie celle d'un infirme, mais l'homme ne peut être totalement situé dans cette infirmité. Les rapports de l'individu et des sociétés avec l'Histoire et l'univers ne peuvent être définis par un seul de ses rapports, comme sous Hitler, lorsqu'on était juif. Pour Kafka, l'homme juif était entièrement contenu dans « Juif ». L'homme n'est



## ROMAIN GARY

### Pour Sganarelle

De décembre 1964 à juin 1965, du Pérou aux Cyclades en passant par Tahiti et la Californie, j'ai vécu une aventure dont je rapporte ici les péripéties intérieures.

En cherchant, au cours de ce périple, à définir les conditions qui me permettraient de créer un personnage bien de ce temps et de m'adonner le plus complètement possible à ma vocation de romancier, j'ai été frappé par l'aspect totalitaire de la fiction en Occident, depuis que Kafka y a fait tache d'encre. Partant de là, j'ai été amené à définir à mon usage personnel un roman *total*, par opposition au roman totalitaire, et qui serait d'une inspiration picaresque, la situation du *picaro* me paraissant typique à la fois du personnage-romancier au sein de la société et du personnage-humanité sur les voies de l'univers avec leurs gîtes d'étape idéologiques et scientifiques de rencontre.

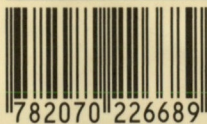
Je ne pouvais manquer, dans ce contexte, d'aborder le problème de la « fin heureuse » du chef-d'œuvre individuel, c'est-à-dire de la culture. J'ai eu ainsi à montrer, par exemple, ce que l'art abstrait accomplit pour l'émancipation des Noirs en Amérique, ou comment Giotto et Mallarmé luttent contre des conditions sociales qui les laissaient indifférents ou qui n'existaient pas de leur temps. Peu à peu, la poursuite d'un roman m'a amené à affronter tout le problème de notre roman, c'est-à-dire de notre réalité. Je tiens à dire qu'il ne s'agit ici ni d'une théorie du roman ni d'une théorie de la culture, mais uniquement de ce qui m'inspire et m'attache si profondément à la vie : c'est une histoire d'amour.

Valet du roman, je suis un Sganarelle aux gages du chef-d'œuvre, gages que je ne toucherai probablement jamais.

Mon souci dominant ayant été la poursuite d'un personnage et d'un roman, je ne pouvais me dispenser de m'empoigner avec quelques « théories » littéraires et philosophiques que les hommes de ma génération ont vu pousser en bordure du chemin. En relisant l'ouvrage, j'ai été surpris et peiné par le caractère modéré et courtois du ton. Je regrette de ne pas avoir su parler de quelques-unes des plus outrecuidantes escroqueries, fumisteries et fourberies intellectuelles de notre époque avec un peu moins de retenue.

*Pour Sganarelle* peut donc être considéré comme une préface à un roman en cours d'élaboration : *Frère Océan*.

R. G.



9 782070 226689

65-X A 22668 ISBN 2-07-022668-9

Extrait de la publication