

Cinéphilie de Romain Gary Entretien avec Jean-François Hangouët

Fabien Dubosson, Université de Berne / Archives
littéraires suisses 

Olivier Sécardin, Université de Hiroshima 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de
la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaïke
Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Fabien Dubosson et Olivier Sécardin, « Cinéphilie de
Romain Gary. Entretien avec Jean-François Hangouët »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 19,
n° 1, 2025, p. 162-185. doi.org/10.51777/relief23701

Cinéphilie de Romain Gary Entretien avec Jean-François Hangouët

FABIEN DUBOSSON, Université de Berne / Archives littéraires suisses

OLIVIER SÉCARDIN, Université de Hiroshima

Résumé

Les preuves abondent de l'amour à la fois spontané et érudit que Romain Gary portait au cinéma, et du respect qu'il éprouvait envers les gens de la profession. Dans ses fictions, il cite scènes et chansons de films, évoque la puissance d'interpellation du cinéma, convoque des figures d'acteurs. Dans ses articles et interviews, il se souvient que le cinéma l'a aidé à mieux comprendre la littérature, commente de grands films populaires, discute art et techniques du septième art. Dans les coulisses, il défend *La Religieuse* de Rivette contre la censure, l'intimité psychique des acteurs contre les dogmes intrusifs de l'Actors Studio, enfin la mémoire de Marilyn Monroe contre certains projets d'éditeurs américains. Comme un poisson dans l'eau, il fréquente acteurs, réalisateurs et scénaristes. Être invité à de nombreuses premières et participer à de nombreux jurys de festivals (Cannes, Avoriaz, Berlin) n'est pas non plus pour lui déplaire. Il fait des caméos, écrit des scénarios, réalise deux films... Convoquer ici ces preuves – notamment à partir des archives – permet à Jean-François Hangouët de caractériser avec la précision de l'érudit les relations de Romain Gary aux œuvres, aux techniques, aux hommes et aux femmes du cinéma ; de comprendre surtout comment une telle cinéphilie est d'abord un partage culturel, esthétique et éthique, autrement dit un acte véritablement créateur.

Fabien Dubosson et Olivier Sécardin (FD et OS) – Vous êtes l'un des spécialistes et promoteurs des recherches sur Romain Gary les plus assidus. Avec le philosophe Paul Audi, vous avez notamment édité L'Affaire homme (2005), recueil de textes rares et d'interviews de Gary, et dirigé le Cahier Romain Gary publié aux Éditions de L'Herne en 2005. En 2007, vous avez publié la biographie critique richement illustrée À la traversée des frontières (2007). La même année, vous avez édité la version complète du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar au Mercure de France. Pouvez-vous nous raconter votre première rencontre avec cet écrivain ?

Jean-François Hangouët (JFH) – C'est il y a plus de quarante ans que j'ai ouvert mon premier roman de Romain Gary, pendant les grandes vacances entre collège excentré et lycée historique de centre-ville. Ma mère l'avait acheté en collection Soleil au supermarché local avec quelques autres livres déstockés pour la famille. Après l'avoir lu mon père me l'a conseillé, et voilà où j'en suis : en train de parler de l'auteur avec vous aujourd'hui. Ce roman, c'était *La Tête coupable* (1968). Je l'ai lu plusieurs fois cet été-là. À la rentrée scolaire j'ai poursuivi la lecture de Romain Gary avec *Gros-Câlin* (1974) et *La Vie devant soi* (1975), deux « Ajar » qui étaient dans la bibliothèque parentale. J'ai aussi commandé *La Danse de Gengis Cohn* (1967), car je tenais à retrouver le héros de *La Tête coupable*. Mais là, impossible de saisir quoi que ce soit de ce roman. Il faut de nombreuses lectures, et laisser opérer la maturation, pour y trouver quelques repères dans l'intrication des histoires, des plans narratifs, des références

culturelles. C'est un livre qu'aujourd'hui je considère comme un chef-d'œuvre intellectuel absolu. Voilà en quelques lignes ma rencontre avec l'œuvre de Romain Gary.

FD et OS – Quels sont aujourd'hui les enjeux de la recherche sur Romain Gary ?

JFH – Je situe l'enjeu principal du côté de la recherche matérielle sur Romain Gary, c'est-à-dire dans l'inventaire de l'œuvre publiée, voire de l'œuvre inédite et, avec lui, dans le rassemblement des livres, des films, des textes courts. La tâche est physiquement complexe : Romain Gary n'a pas écrit que des livres en France. Il a aussi écrit des livres en anglais (au Royaume-Uni et aux États-Unis). Il a aussi écrit des nouvelles et des articles (dans la presse française, européenne, américaine), des préfaces, des notes pour des productions d'autres créateurs (romanciers, musiciens, peintres), des rapports et des mémos de diplomate... Il a écrit en polonais. Il a accordé de très nombreuses interviews, dont beaucoup apportent un éclairage précieux sur l'œuvre qu'il commente ou sur le regard qu'il porte sur la société de son époque. Il a donné des conférences, certaines ont été retranscrites – l'une l'a été seulement en allemand. Il a fait des films, aussi, dont quelques rushes, quelques coupes, quelques bandes-annonces doivent bien attendre quelque part d'être retrouvés. La consultation des catalogues de bibliothèques est très facilitée aujourd'hui, grâce aux outils numériques, et beaucoup d'ouvrages et de périodiques sont eux-mêmes numérisés, à l'échelle de la planète. Malgré cela, j'ai pu le constater, toutes les publications de Romain Gary ne sont pas encore accessibles au moissonnage de telles ressources. Un grand nombre de textes et d'entretiens que j'avais retrouvés à l'époque ont été recueillis dans *L'Affaire homme* et dans le *Cahier Romain Gary* que vous avez évoqués. Aujourd'hui, avec les recherches que j'ai continuées, il y aurait de quoi faire au moins deux ou trois autres recueils en collection « Folio » ou autres. Ces textes m'ont déjà inspiré des titres : *Œuvrer, Un Irrégulier, Les Civilisatrices*... Il faudra que j'en parle aux éditions Gallimard ou à d'autres éditeurs. Cependant, je suis loin encore d'être sûr d'avoir tout référencé. Qu'en est-il, par exemple, de cette nouvelle écrite dans sa jeunesse, dont Romain Gary dit, dans *La Promesse de l'aube* (1960), qu'elle a été vendue aux États-Unis, un peu avant la guerre, pour « la somme fabuleuse de cent cinquante dollars » ? À peu près à l'époque dont il est question dans ce passage du livre, j'ai découvert qu'une de ses nouvelles avait été adaptée en théâtre radiophonique, en France. Mais de publication en Amérique, pas d'autre trace encore que cette mention dans *La Promesse de l'aube*.

Rassembler l'œuvre est crucial, car il s'agit bien de la matière première de l'édition et de la réception, de ce qui est l'essentiel pour l'émotion esthétique et intellectuelle : la création. Mais ce n'est pas la seule profusion des publications de Romain Gary qui rend le travail difficile. C'est aussi le fait que s'y opposent des mouvements de dispersion. Le plus spectaculaire d'entre eux est encore récent, et concerne tout un ensemble de manuscrits et de dactylogrammes relativement tardifs de Gary (couvrant, principalement, les livres signés Gary et Ajar publiés entre 1966 et 1980). Sur la période 2000-2010, un peu avant et un peu après, ces documents étaient consultables par les chercheurs, d'abord à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) où ils étaient en dépôt, puis à l'éphémère Musée des Lettres et des

Manuscrits (MLM). Aujourd'hui, à la suite de ventes aux enchères liées à la liquidation judiciaire de la société Aristophil, laquelle chapeautait ce musée et avait organisé l'acquisition des manuscrits de Gary (et de beaucoup d'autres auteurs, savants et personnalités historiques), ces manuscrits sont dispersés dans des collections privées. Pour les chercheurs en littérature qui s'intéressent à des œuvres spécifiques sur le mode génétique, à ce que les états successifs des manuscrits révèlent de l'inspiration et de la création littéraire, ou aux inédits, à ces brouillons plus ou moins achevés qui n'ont jamais évolué en livres publiés, c'est là une complication redoutable.

FD et OS – Avant d'analyser plus avant les enjeux et modalités de la cinéphilie de Romain Gary, rappelons que celui-ci a récemment bénéficié d'une promotion spectaculaire avec l'adaptation de La Promesse de l'aube par Éric Barbier, seconde adaptation au cinéma du célèbre roman de Gary. Parmi les nombreuses adaptations sur grand écran – souvent à succès – des œuvres de Gary, laquelle retient le plus votre attention ?

JFH – Les adaptations filmiques (que ce soient celles d'œuvres de Romain Gary ou d'œuvres d'autres romanciers) me déçoivent très régulièrement par leur écart, par leur éloignement, par rapport au livre original, et cela dès le scénario. Je suis vaguement conscient qu'il s'agit là sans doute d'une réaction d'ordre psychologique plutôt qu'esthétique, mais il me reste difficile d'entrer dans un film quand je le considère sous l'angle de l'adaptation.

En ce qui concerne les adaptations de romans de Romain Gary, intuitivement, *La Vie devant soi* (Moshe Mizrahi, 1977) me semble devoir figurer parmi les adaptations les plus fidèles, en plus d'être un film excellent, jusque dans sa musique par Philippe Sarde. On comprend qu'il ait reçu plusieurs César en 1978, dont celui de la meilleure actrice pour Simone Signoret. Les épisodes de *Gros-Câlin* (Jean-Pierre Rawson, 1979) sont eux aussi très fidèles aux épisodes du premier roman signé Émile Ajar, et le procédé d'introduire occasionnellement de légères étrangetés dans les décors et les situations est une forme de transposition judicieuse des étrangetés de la langue novatrice du nouveau romancier. Un exemple : c'est dans un bar que Cousin s'entretient avec le Père Joseph, alors que celui-ci, agile dans sa lourde soutane, est tout autant investi sur un second front : sa partie de flipper. Un autre exemple : de grands animaux empaillés, autour du bureau de M. Parisi. Certes, la dimension « mues successives », « observation scientifique », appel à un « bond prodigieux dans l'évolution » du roman est absente du film, ainsi que la métaphore du questionnement de l'émergence d'une nouvelle humanité en Cousin à travers le rapprochement notionnel du reptile et de l'humain. Mais le python, Paris, la solitude, le bouquet de violettes qui traverse la capitale dans la main de Cousin, l'affection qui unit indéfectiblement Cousin et Irénée Dreyfus alors qu'ils se connaissent à peine, sont bien présents, restitués sans caricature, au contraire avec discrétion poétique. Les acteurs Jean Carmet et Véronique Mucret y sont même très émouvants.

Bien sûr, si je fais abstraction de l'œuvre de Gary, il y a toujours d'excellents moments dans les divers films tirés de son œuvre. Me reviennent, en vrac, de très belles trajectoires d'un couple de skieurs dans la neige, sur fond de musique acido-éthérée, dans l'ouverture de

The Ski Bum (Bruce Clark, 1970, à partir de la première version, américaine, 1965, d'*Adieu Gary Cooper* (1969) ; y joue Charlotte Rampling). Il y a les scènes tahitiennes rythmées par le jazz de Benny Goodman dans *Les Faussaires* (Frédéric Blum, 1994) qui adapte *La Tête coupable* en faisant jouer le rôle de Cohn par Gérard Jugnot et en substituant, aux évocations de Gauguin qui sont dans le roman, un biographe américain parti sur les traces du peintre, joué par Jean-Marc Barr. C'est une transposition très intéressante, techniquement, mais lourde de conséquences diégétiques : le scénario ne peut plus vraiment coller au livre. Me reviennent aussi les décors de carton peint (ou de posters photographiques ?) suggestifs des paysages niçois où évoluent les amoureux de *The Man Who Understood Women* (Nunnally Johnson, 1959, adaptation de *The Colors of the Day*, 1953, lui-même traduit des *Couleurs du jour*, 1952). Ils rayonnent d'artificialité, mais pour cela même de charme hollywoodien. Henry Fonda y joue un producteur de cinéma, Leslie Caron son épouse, actrice de renom, et Cesare Danova l'étranger dont elle tombe amoureuse lors d'un tournage. Des journaux à l'époque où ce film était en cours de production (premiers mois de 1959), ainsi que le dossier de presse du film, rapportent quelques propos de Romain Gary (alors en poste diplomatique à Los Angeles). Questionné spécifiquement sur Willie Bauché (le producteur de cinéma dans le film, et dans le roman original), il explique que ce personnage est un produit de son imagination, qu'il n'est ni Orson Welles ni John Huston comme on peut le penser à Hollywood, ni Peter Ustinov, ni Roberto Rossellini, qu'il n'est pas non plus Louis Jouvet, comme on a pu le penser en France, rapporte-t-il. De fait, Romain Gary a signalé à plusieurs reprises qu'il avait écrit *Les Couleurs du jour* avant d'avoir jamais mis les pieds à Hollywood. Voilà qui est vrai, mais qui n'empêche pas de penser qu'il a pu être inspiré par cette sorte de transposition d'Hollywood qu'était déjà dans son adolescence niçoise le studio de la Victorine. En 1931-1932, Rex Ingram y tourne *Baroud*, dont il est l'interprète principal, avec Rosita Garcia en vedette féminine. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary évoque ce couple, me semble-t-il (à quelques détails près, dont la condition est de lire « Rosita » où Gary écrit « Lucita »). J'aime ainsi penser que le trio Bauché-Ann-Rainier des *Couleurs du jour* opère une forme de transposition de cette rencontre de Roman Kacew avec Rex Ingram et Rosita Garcia.

Plusieurs adaptations hollywoodiennes sont le résultat de longs parcours, qui commencent parfois avant même la parution du livre aux États-Unis, par des « major pre-publication deals ». C'est que sont aux manettes les agents des auteurs : en l'occurrence, Irving Lazar qui travailla pour Gary au moins jusqu'au moment de la parution de *La Promesse de l'aube* en 1960, et que Gary égratigne pour d'autres souvenirs dans *La nuit sera calme* (1974), puis Robert Lantz (à partir au moins de 1963), dont Romain Gary parle aussi dans *La nuit sera calme*, mais cette fois avec affection.

On voit ici que les histoires qu'écrit Romain Gary sont recherchées par Hollywood. Sans doute faut-il y voir certes l'effet de la qualité littéraire de ses livres, mais aussi, puisqu'il était sur place, puisqu'il fréquentait ce milieu à de multiples occasions, l'effet de la qualité de la relation qu'il pouvait instaurer quand il rencontrait réalisateurs, producteurs, acteurs, scénaristes, agents. D'après Jean Seberg, qui ne parlait pas seulement des relations hollywoodiennes, mais de la manière dont Romain Gary s'adressait aux autres, en général, il ne se

contentait pas de les rencontrer simplement, mais semblait « vouloir connaître leur vie ». C'est une grande qualité, ajoutait-elle. Dans un milieu comme Hollywood, souvent dépeint comme très artificiel, l'élan empathique de Romain Gary a dû s'attirer beaucoup de sympathies. De fait, les signes chaleureux abondent, dans les correspondances, dans les journaux, dans les souvenirs des acteurs et des réalisateurs.



FIG. 1. Leslie Caron, Henry Fonda et Romain Gary sur le plateau de *The Man Who Understood Women* (Nunnally Johnson, 1959). Photographie inconnu. Droits réservés.

FD et OS – Qu'en est-il des adaptations françaises plus récentes ?

JFH – *La Promesse de l'aube* d'Éric Barbier que vous évoquiez précédemment portait la fidélité comme ambition. Vous avez là un récit autobiographique avec deux personnages centraux, Romain et sa mère, et des thèmes manifestes : l'amour et le courage maternels, la Seconde Guerre mondiale, l'engagement du combattant dans les forces aériennes françaises libres contre le nazisme et l'engagement de l'individu créateur dans la littérature contre l'esprit de défaite. Certains, par reconstitution historique plutôt que par la lettre de l'autobiographie, ajoutent à ces thèmes le fait d'avoir été confronté personnellement, avant-guerre, en France, à la mesquinerie, à l'hostilité, à la violence antisémites. C'est là quelque chose qui a semblé important à Éric Barbier, puisque trois ou quatre passages de son film l'illustrent brutalement. Pourtant, ces passages de manifestations explicitement antisémites ne figurent pas du tout dans la version française de l'autobiographie (et seulement par incidence dans un passage de

la version américaine). Le réalisateur a ici choisi entre deux versions historiques : d'une part une reconstitution biographique edificatrice indubitablement nécessaire qui rappelle que, en tant que Juif, le jeune Roman Kacew a très vraisemblablement dû être visé personnellement, avant la guerre, par des manifestations d'antisémitisme, d'autre part la position autobiographique éthique originelle où l'auteur a choisi de ne rien en dire spécifiquement, et de présenter les faits sous les angles de la bêtise et de la haine.

L'adaptation la plus récente du récit *Chien blanc* (Anaïs Barbeau-Lavallette, 2022) est très puissante esthétiquement et sémantiquement dans sa lutte contre le racisme universel, et Denis Ménochet et Kacey Rohl sont excellents dans les rôles principaux. C'est certainement l'un des meilleurs films réalisés en 2022. Il souffre cependant à mes yeux d'un même type de défaut que *La Promesse de l'aube* : le scénario ajoute des éléments supposés connus de la vie de Romain Gary et de Jean Seberg au contenu du livre, et retire beaucoup de passages et d'événements qui sont dans le récit. Au lieu de la recherche de la fidélité à l'œuvre originale dans les limites temporelles du film, vous avez la recherche de la fidélité à un arrangement composite entre la lettre du texte et les leçons académiques ou biographiques. Voilà qui peut partir d'une bonne intention didactique, mais tout autant détourner le résultat de la densité et de la cohérence de l'œuvre originale.

En dehors des films tirés de la *Promesse de l'aube* par Jules Dassin (1970) et par Éric Barbier (2017), il existe d'excellentes adaptations, en courts voire très courts métrages, de passages de ce livre, sensibles, poétiques, sincères, bouleversantes. Je pense notamment à deux films qui, chacun à leur tour, rappellent qu'à Vilnius, au n° 16 de la rue Grande Pohulanka habitait un certain M. Piekielny : *Promise* (2010), par un trio de réalisateurs danois, et *Hommage à M. Piekielny*, par Loïc Salfati, avec Romas Ramanauskas dans le rôle principal. On peut voir celui-ci dans le [webdocumentaire Romain Gary](#) (2014) de Loïc Salfati. Poignant, sur chacune de ses 80 et quelques secondes ! Voilà qui corrige une négligence du film de Barbier, lequel confine Piekielny à l'oubli, ce qui est un contresens, ainsi qu'une bizarrerie géographique du film de Dassin, qui situe l'action à Cracovie, et non pas dans la Jérusalem du Nord.

Vous aviez aussi raison de rappeler que les transpositions en films (cinéma, télévision, vidéo) d'œuvres de Romain Gary sont très nombreuses. Les films de Gary (*Les oiseaux vont mourir au Pérou*, *Kill*), les films d'après des livres de Gary, les films d'après sa vie (dont *Faux et usage de faux*, de Laurent Heynemann, 1990, adapté de *L'Homme que l'on croyait* de Paul Pavlowitch et de *Vie et mort d'Émile Ajar*, 1981, de Gary), ou au sujet de Romain Gary (il y a d'excellents documentaires, par Variety Moszynski, par Philippe Kohly), tout cela pourrait faire l'objet d'un festival hommage de quelques semaines en trente ou quarante films...

FD et OS – Le cinéma trouve sa place très tôt dans le « roman familial » de Gary. Alors qu'ils vivent encore à Vilnius (donc avant l'exil en France), c'est avec sa mère, Mina Kacew, que Romain Gary découvre le cinéma – la séance de cinéma. Que sait-on de ses premiers rapports au septième art ? Quels films le fils et la mère voient-ils vraisemblablement, dans cette ville à la confluence des cultures balte, yiddish, allemande, polonaise, russe ? Y trouve-t-on des traces dans l'œuvre ultérieure ?

JFH – Roman Kacew a passé sa petite enfance dans le sixième art, plus précisément dans le théâtre. Des biographies de Romain Gary affirment, contre les souvenirs qu’il rapporte à de multiples occasions, que sa mère n’a jamais été actrice au théâtre. Mais si ! Des affiches et des programmes retrouvés en Russie par le chercheur indépendant Alexandre Vassine, ainsi que des passeports, identifient Mina Kacew, son nom de scène, son adresse à Moscou, et attestent ainsi de son activité théâtrale là-bas sur quelque quatre années jusqu’au printemps 1919 (soit : jusqu’aux cinq ans de son fils Roman).

En ce qui concerne le septième art, les souvenirs de Gary semblent remonter à des époques moins précoces, aux alentours de ses douze ans. S’il mentionne très rapidement, dans *La Promesse de l’aube*, qu’il avait vu Mosjoukine dans plusieurs rôles avant de le rencontrer à Vilnius, aux alentours de 1924, il ne décrit guère ensuite que son rôle dans *Michel Strogoff* (Tourjanski), ce qui nous place, au plus tôt, en 1926.

De même, interviewé à la télévision au sujet de *Don Quichotte*, en janvier 1968 (alors qu’il vient lui-même de tourner son premier film, et qu’il doit en être à l’étape du montage), il cite parmi les films qu’il voyait dans son enfance la série des *Doublepatte et Patachon* (*Pat i Patachon*, en Pologne ; dirigé par Lauritzen, et joué par un duo danois précurseur de Laurel et Hardy). Rétrospectivement, il explique que leur *Don Quichotte*, spécifiquement, l’a aidé à entrer dans le roman de Cervantès, difficile par lui-même. Ce film étant sorti en 1926, cette anecdote nous replace de nouveau au plus tôt possible à Varsovie, où le pré-ado Roman Kacew habitait alors avec sa mère. En citant ici *Doublepatte et Patachon*, Gary illustre que le film, œuvre lui-même de culture, est bien souvent un accès au livre, autre œuvre de culture. Ce mouvement naturel aux esprits curieux, il l’avait décrit dans son essai *Pour Sganarelle* (1965), où il assimilait en outre la culture à un océan, plutôt qu’à quelque musée. Un océan qui, dans la vision de Gary, est moins lieu de confusion des niveaux de valeur admis que milieu où l’âme éprise de création circule d’œuvre en œuvre et produit à sa guise.

Je ne réponds pas là tout à fait à votre question. Vous attendiez des échos dans l’œuvre de Gary du multiculturalisme cinématographique d’Europe centrale dans les formes qu’il pouvait prendre entre la Révolution russe et l’arrivée à Nice de Kacew mère et fils... Et je vous réponds avec la place du duo Doublepatte et Patachon dans l’océan culturel. J’ai ainsi sauté de la mention d’un simple film de l’histoire du cinéma (où s’associent certes l’Espagne, le Danemark, Varsovie, la traversée des décennies par la mémoire de Gary), à la caractérisation de l’immensité du monde de la culture telle que pouvait la métaphoriser Gary. Une telle généralisation hyperbolique, conduite sur le dos des cinémas russe révolutionnaire, russe en exil, polonais en transition, allemand expressionniste, yiddish à la Leo-Film, sans considération pour le rôle des salles de diffusion, est certainement de ma part une forme de contournement hâtif de la difficulté de rechercher les films, de les visionner, de relire Gary pour documenter les échos explicites et les proximités causales entre films vus et romans créés. Scientifiquement, c’est ce qu’il faudrait faire pour répondre avec assurance à votre question, puisque Romain Gary, à ma connaissance, ne s’est pas exprimé particulièrement sur le sujet. Cependant, y compris dans la perspective de votre question, l’absence de réponse précise me

semble signaler que le cinéma pour Gary est un milieu général, holistique, plutôt qu'une somme de courants distincts.

FD et OS – Nous venons de l'évoquer : une figure semble centrale dans l'imaginaire « cinéphilique » de Gary : celle de l'acteur russe et star du muet, Ivan Mosjoukine. Dans les premières années de l'exil français, alors qu'il vit à Nice avec sa mère, l'écrivain prétend être le fils de l'acteur admiré ; c'est du moins l'anecdote qu'il relate dans La Promesse de l'aube. Quel rôle joue exactement cette figure « projective » dans l'imaginaire littéraire de Gary ?

JFH – La figure de Mosjoukine, telle qu'elle apparaît dans ses films, est très attachante, à la fois héroïque et tendre, élégante non sans autodérision, intense et proche. Elle donnait envie de le connaître, car un tel rayonnement ne pouvait pas venir de rien. À ce titre, il est significatif qu'à sa mort, en janvier 1939, la presse européenne se soit faite l'écho des propos tenus dans un journal de Vilnius par une certaine Madame Chodzko, qui affirmait qu'Ivan Mosjoukine était son fils, qu'elle n'avait plus revu depuis la Première Guerre mondiale. Ceci ne s'accorde pas avec la biographie qu'ont pu reconstituer les historiens, mais reste significatif de la puissance d'interpellation affective de l'acteur, à travers l'Europe entière durablement ravagée par la Grande Guerre...

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary ne dit pas vraiment qu'il est le fils d'Ivan Mosjoukine. Il le laisse entendre, certes, mais par la grâce d'un effet de découpage des chapitres et des paragraphes qu'on appellerait « montage » dans le cinéma. Un chapitre s'achève sur l'évocation d'un film qui pourrait être *Le Diable blanc* de Volkoff (si celui-ci ne datait pas de l'année 1930) et où l'acteur principal, « en costume noir de Tcherkesse », pourrait être Ivan Mosjoukine (si Hadji Mourad, le héros du film n'était pas, au contraire de ses hommes, en blanc). Le chapitre suivant commence par la visite impressionnante, à Vilnius, d'un homme qui est un étranger pour l'enfant, sinon sur les écrans de cinéma, mais que sa mère et sa gouvernante semblent bien connaître, et qui se révèle être Ivan Mosjoukine.

Dans *La Promesse de l'aube*, Mosjoukine est décrit comme une figure familière et amicale, et je ne vois pas de raisons d'en douter, même si Gary situe la mort de l'acteur après la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il est décédé en janvier 1939. Certaines biographies affirment que ces rencontres entre Romain et Mosjoukine, qu'évoque aussi *La nuit sera calme*, sont des affabulations, et elles se servent de cet argument pour évincer l'acteur des prétendants à la réponse à la question « Qui est le père biologique ? ». Pourtant, la mère de Romain Gary et Ivan Mosjoukine se connaissaient effectivement. Ainsi, le chercheur russe Alexandre Vassine a-t-il retrouvé, dans les archives de l'acteur, des photos qu'il a identifiées comme des portraits de Mina. Ivan Mosjoukine était-il le père biologique de Romain Gary ? Sans doute les sciences génétiques, plutôt que la critique littéraire, l'intuition biographique, la confrontation de portraits photographiques de face et de profil, la comparaison de la couleur des yeux de l'un (vert étincelant, d'après les témoignages) et de l'autre (bleu clair), pourront-elles un jour apporter la réponse. Ce qui transparaît le plus incontestablement, d'après l'œuvre même

de Romain Gary, c'est qu'il souhaitait sincèrement à sa mère, qui devait aimer Ivan Mosjoukine profondément, d'avoir été aimée de lui en retour.



FIG. 2. Ivan Mosjoukine dans le rôle d'Edmund Kean, dans *Kean ou Désordre et génie* (Alexandre Volkoff, 1924). Carte postale dédiée.

FD et OS – Par-delà tout ce qui a pu prendre par la suite valeur de mythe, peut-on vraiment qualifier Gary d'auteur « cinéphile » ? Quelle était sa culture cinématographique ? Quelle place le cinéma avait-il dans sa vie de spectateur ? Y a-t-il des traces (écrites) de ses visionnages de films, par exemple ?

JFH – Les traces de ses visionnages de films sont perlées. Romain Gary ne s'engageait pas, je pense, dans quelque discipline de notes systématiques, de fiches spécifiques, de carnets dédiés. Les commentaires qu'on peut retrouver ne sont pas particulièrement structurés non plus. Ce sont plutôt des mentions très ciblées, ou au contraire très générales, à telle ou telle occasion.

Ainsi par exemple, ayant vu *Journey to the Center of the Earth* (Henry Levin, 1960), il écrit au producteur co-scénariste Charles Brackett pour se plaindre que le sort de l'oie qui accompagne le professeur Lindenbrook est trop cruel, et pour lui présenter un scénario alternatif qui aurait pu sauver la dénommée Gertrude. Cette lettre doit être dans les archives de Charles Brackett, des journaux américains s'en étaient faits l'écho à l'époque. Au détour de ses récits, dans les articles qu'il écrit pour la presse, il explique ici que *Moby Dick* (John Huston, 1956) échoue devant l'ampleur du roman de Melville, là que *Le Vieil homme et la mer* (John Sturges, 1958) est un navet incroyable, là encore qu'il n'a pas aimé la réduction psychologique opérée dans l'adaptation de *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965). Dans un article pour *France-Soir*, en mai 1972, il félicite Jean Yann pour *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* et sa sincérité dans l'indignation. Ce sont des traces écrites, publiées, mais vous voyez, elles ne sont pas structurées au sens que les cinéphiles méthodiques pourraient donner à ce terme. Elles semblent être le produit de sa mémoire, qui ressurgit selon l'inspiration, plutôt que l'objet de notes qu'on prépare, qu'on croise avec les ouvrages de référence, qu'on reparaît pour vérifier ou établir des connexions.

On trouve évidemment d'autres traces de films dans ses écrits, sous la forme de mentions explicites ou de citations visuelles. Dès son deuxième roman, par exemple, *Tulipe*, publié en 1946, un dialogue destiné à mettre l'action en perspective explique que « L'humanité est une patrouille perdue », et qu'« on lui tire dans le dos ». Nous sommes là dans la référence au chef-d'œuvre *Lost Patrol* de John Ford (1934), ce même John Ford qui deviendra un ami pour Romain Gary. Comme citation visuelle, je peux donner l'exemple d'une des dernières scènes du roman *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable* (1975). Isabelle Tréheux a repéré que l'entrée de Laura, baignée de lumière soudaine, et de surprise vitale, dans la pièce sombre où attendait Rainier, était une réécriture graphique de la scène charnière de *Laura* (Otto Preminger, 1944), dans laquelle Laura Hunt rentre dans son salon, où s'était assoupi le lieutenant Mark McPherson, qui enquêtait sur son meurtre.

Gary se disait un grand consommateur de cinéma, qui n'aime pas perdre son temps. Quand un film « lui court », il quitte la salle, raconte-t-il. Des entrefilets et des photos de presse le signale aux premières et autres projections où il est invité : *The Spirit of St. Louis* (Billy Wilder, 1957), *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958), *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962), *Un Château en Suède* (Vadim, 1963), *Le Voleur* (Louis Malle, 1963), *Un monsieur de compagnie* (Philippe de Broca, 1964), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965), *Le Scandale* (Claude Chabrol, 1967), *Doctor Dolittle* (Richard Fleisher, 1967), *Sex Power* (Henri Chapier, 1970)... Et je ne lis pas là toutes mes notes de garyphile, et ma moisson, occasionnelle, n'a rien de méthodique ! Je pense qu'il recevait toutes ces invitations à de multiples titres : en tant qu'écrivain, scénariste, cinéaste, mari de Jean Seberg.

FD et OS – Outre sa consommation de films, la « culture cinéma » de Gary tient aussi à sa fréquentation du milieu professionnel du cinéma, plus ou moins indépendamment de son métier d'écrivain, même s'il semble très difficile de compartimenter ainsi ses engagements.

JFH – Bien sûr, la « culture cinéma » de Romain Gary ne s'est pas construite par la seule consommation plus ou moins disciplinée de films. Elle s'est faite aussi, des années avant même d'avoir tourné son premier film, par la fréquentation, à Hollywood notamment, des acteurs, des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs, des agents. Elle s'est faite aussi par la fréquentation des plateaux de cinéma, où on l'invitait alors, puis où il accompagnait Jean Seberg, en Europe ou aux États-Unis. Nicolas Gessner, par exemple, gardait d'excellents et très tendres souvenirs du tournage d'*Un milliard dans un billard* (1965), comme l'ont raconté Michael Coates-Smith et Garry McGee dans la somme passionnante et très richement documentée consacrée au travail de l'actrice, qui y est très finement analysé, *The Films of Jean Seberg* (2012). Au point, d'ailleurs, que le réalisateur suisse a proposé à Romain Gary, dès 1966, un projet de collaboration, qui ne semble pas avoir abouti, sur le scénario de *La Blonde de Pékin* (1967).

La « culture cinéma » de Romain Gary s'est aussi construite par le travail sur des scénarios, en interaction avec les réalisateurs et les co-scénaristes. À Londres, au début de l'année 1958, il peaufine avec Darryl Zanuck et Patrick Leigh-Fermor le scénario des *Racines du ciel*. Ce n'est pas pour autant que Zanuck conservera toutes les idées de Gary, lequel jugera cruellement le résultat final. Zanuck impliquera de nouveau Gary dans une superproduction : *Le Jour le plus long* (1962), pour des scènes qui ne sont pas dans le livre de Cornelius Rayan telles, semble-t-il, mais ce serait à vérifier, celles où jouent Bourvil, Richard Burton, et Georges Rivière, celui-ci en remplacement de Daniel Gelin qui s'était blessé quelques jours avant le tournage. Pour ces deux travaux pour Zanuck, Romain Gary figure dans les crédits du générique. Ce n'est pas le cas pour d'autres scénarios, aux alentours d'une douzaine estimait-il. La plupart ne sont pas encore identifiés, sinon *Tender is the Night* (Henry King, 1962), comme le racontent *La nuit sera calme* et la correspondance de David Selznick, et *The Horse Soldiers* (1959) et *Seven Women* (1966) de John Ford, comme Gary le mentionne dans *La nuit sera calme*. Il y a aussi des participations à des projets inaboutis, comme un remake de *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) ou l'épique et abandonné *Marco Polo* de Roger Vadim.

Il convient de rappeler que la « culture cinéma » de Romain Gary s'est par ailleurs construite à travers une tout autre activité professionnelle que celles d'écrivain, de scénariste ou de cinéaste. En tant que Consul général de France à Los Angeles, en effet, on le voit organiser la tournée californienne de Simone Signoret et d'Yves Montand au début de l'année 1960. Inviter, avec Simone Signoret, les journalistes américains à une projection d'*Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). Présenter une série de films documentaires sur la peinture à l'occasion de tel festival de l'Université de Californie à Los Angeles en mai 1959. Inviter les acteurs Charles Boyer, Louis Jourdan, Marcel Dialo à telles réceptions... Et on le voit aussi rédiger des mémos sur des productions américaines qui lui semblent aller à l'encontre des intérêts nationaux. C'est ainsi qu'en sont venus à être longtemps censurés en France *The Paths of Glory* de Stanley Kubrick (1957), comme l'a signalé et documenté Laurent Véray (qui a retranscrit la note de Gary), ou *China Gate* de Samuel Fuller (1958), comme Fuller l'a expliqué lui-même à Jean Narboni et Noël Simsolo dans *Il était une fois... Samuel Fuller* (1986).

Alertées sur le fait que l'image de l'armée française présentée dans ces films était défavorable aux intérêts géostratégiques nationaux, les autorités de diffusion ont bloqué ces œuvres. Stanley Kubrick s'est ouvertement plaint dans la presse de ce traitement, non sans mauvaise foi d'ailleurs, prétextant une innocence que son film n'a pas. Samuel Fuller, quant à lui, a très bien compris le dilemme du diplomate créateur, et est devenu à cette occasion un ami de Gary. Fuller aura parlé de l'écrivain-cinéaste-diplomate avec respect, affection et complicité, des années durant, jusque dans ses interviews associées à sa propre adaptation de *White Dog* (1982), film maudit aux États-Unis car jugé trop propice à raviver les tensions interraciales, d'ailleurs son dernier film américain. Et au-delà encore, jusque dans son interview pour le portrait documentaire *Romain Gary* (1987) de Variety Moszynski. Quand le devoir se heurte à la cinéphilie, mais s'attire l'amitié du cinéma...

Le devoir professionnel, c'est aussi mettre en garde les jeunes femmes contre les sirènes d'Hollywood, et assurer le rapatriement des victimes sexuelles des tout-puissants et des intermédiaires. Il en parle dans *La nuit sera calme*.

FD et OS – En analysant ses relations professionnelles et personnelles avec des figures du cinéma américain, quelles influences déterminantes peut-on identifier dans la construction de sa vision artistique et de ses choix thématiques ?

JFH – L'influence venant du cinéma la plus déterminante sur Romain Gary est certainement celle de Jean Seberg. Non seulement sur sa vie privée, puisqu'ils se rencontrent à la fin de l'année 1959, ont un fils, Alexandre Diego, se marient, se séparent en septembre 1968 (Clint Eastwood ayant laissé croire à Jean Seberg qu'il voulait l'épouser), divorcent au début des années 1970, s'aiment toujours, envisagent des projets artistiques en commun (dont certains se réalisent : le film *Kill*). Mais aussi sur la création de Gary. Jean Seberg inspire en effet à l'auteur des traits de beauté physique, sensible, morale ou intellectuelle de personnages de ses histoires, telles l'héroïne des *Mangeurs d'étoiles* (1966), Jess dans son scénario *Millions of Dollars* qui donnera *Adieu Gary Cooper*, ou Lottie Smith dans la pièce de théâtre inédite *A Night in the Life of Harry Smithovitch* (vers 1970). Elle apporte de sa présence attentive, engagée et lumineuse aux récits *La nuit sera calme* (1974) et *Chien blanc* (1970), à la toute fin, également, du roman *La Danse de Gengis Cohn* (1967). Il tourne deux films avec elle, et en aura envisagé d'autres.

L'intelligence de Jean Seberg était très supérieure, pour le dire bien simplement. En témoignent ses interviews, les textes qu'elle publie dès la fin des années 1950, la somme de ses rôles de composition. Je pense que la vivacité de cette intelligence, adjointe à sa jeunesse, à ses élans, à sa confiance dans les autres, a conduit Romain Gary, par osmose ou par observation, à modifier les traits symboliques qui lui servaient, dans son œuvre, à ancrer l'histoire racontée dans ce qu'il tenait à dire de l'humanité, à exprimer sa version de l'humanisme. En effet, dans les œuvres qui précèdent sa rencontre avec Jean Seberg, il avait tendance à considérer l'humanité comme une très vieille personne (l'expression est dans *Tulipe*, 1946), jusque dans *La Promesse de l'aube* où il la documente à travers le visage attentionné mais tiré, ridé,

rongé de sa mère. Par la suite, la figuration allégorique de l'humanité se fait beaucoup plus jeune, beaucoup plus prolixe. Beaucoup plus sexualisée, aussi, comme peuvent l'être les figures de Lily dans *La Danse de Gengis Cohn*, d'Adriana dans le film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, de Teresina dans *Les Enchanteurs* (1973), de Lila dans *Les Cerfs-volants* (1980). Bien sûr, à tout cela, Gary insuffle du problématique, du tragique : car la condition humaine l'est, problématique, tragique.



FIG. 3. Programme japonais (édité par la société Toho, 19 octobre 1968) du film *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (Universal Productions France, 1968), p. 23 : Jean Seberg, Maurice Ronet, Romain Gary, Jean-Pierre Kalfon et l'équipe du film sur la plage de Mazagón (Andalousie), octobre 1967.

FD et OS – Alors que Jean Seberg était une icône de la Nouvelle Vague, Romain Gary s'est-il exprimé d'une quelconque façon sur cette école ? Y a-t-il des correspondances ou des rencontres documentées entre Gary et des figures clés de la Nouvelle Vague ?

JFH – Il a consacré aux cinéastes de *La Nouvelle Vague* un assez long article, « The Foamy Edge of the Wave », dans le magazine *Show*, aux États-Unis, en avril 1964. Cet article a été traduit dans le *Cahier Romain Gary* que vous avez cité tout à l'heure. C'est l'une des premières synthèses à paraître là-bas sur ce renouveau du cinéma français. Il s'y montre gentiment critique de l'obsession de certains des jeunes cinéastes pour la technique et pour la pure forme photographique, voire pour l'autonomie emphatique et absconse du verbe critique. Ces propos poussèrent certains à réagir de manière épidermique : ainsi le journaliste Axel Madsen, s'en faisant l'écho dans *Les Cahiers du cinéma*, des mois plus tard, en décembre 1965, jugeait que cet article « frisait l'injure ». Mais Gary fait aussi remarquer dans son article-essai que les cinéastes de la Nouvelle Vague viennent pour beaucoup de l'écriture, en tant que critiques de films, et leur reconnaît ainsi au moins deux talents. Et il y souligne surtout, et loue, l'énergie des jeunes cinéastes, leur engagement dans la création, leur enthousiasme pour ce jeune art qu'est le cinéma, la leçon qu'ils donnent à tous en s'emparant de moyens de création médités à partir des chefs-d'œuvre du cinéma mondial plutôt qu'appris méthodiquement. Sans doute s'est-il senti encouragé lui-même par l'exemple des jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague pour se lancer lui aussi, à son tour, dans la réalisation, sans grands complexes, ayant au contraire une réelle expérience des scénarios, des tournages, des acteurs, des réalisateurs.

En avril 1966, il a été signataire du « Manifeste des 1789 », qui demandait au ministre de l'Information Alain Peyrefitte de revenir sur sa décision d'interdire *La Religieuse* de Jacques Rivette, puisqu'elle était contraire à deux avis successifs de la Commission de contrôle. Un an plus tard, l'une des conditions que Gary a posées pour accepter le rôle de conseiller du nouveau ministre de l'Information Georges Gorse était – raconte-t-il – que le film soit enfin autorisé. Ce qu'il fut, très vite, ce printemps-là, aux plus de 18 ans.

En retour, les *Cahiers du Cinéma*, dans les rares commentaires qu'ils peuvent consacrer à Romain Gary, sont assez durs envers ses films et ses propos. Il faut dire que Gary, du point de vue social, au-delà de ses livres, est très associé, dans l'imaginaire collectif, à Malraux, et à de Gaulle. Qui plus est, les esprits politisés sont bien échauffés quand sort en France *Les oiseaux vont mourir au Pérou* : le 19 juin 1968, c'est-à-dire en Mai 68, et dans le sillage houleux de la lutte pour la réintégration d'Henri Langlois à la tête de la Cinémathèque, que Malraux avait limogé en février. Voilà qui n'est guère propice à l'appréciation objective du premier film.

Où Romain Gary et la Nouvelle Vague se retrouvent assurément, quand ils semblent séparés par ce qui sépare la sagesse éclairée de l'impétuosité sincère, c'est dans leur amour pour John Ford. Il est intéressant de lire en parallèle quelques pages consacrées à l'accueil en France de John Ford en juillet 1966 : celles de Romain Gary dans *La nuit sera calme* qui rend hommage au dévouement de ces « jeunes fanas cinéphiles » qui ont non seulement célébré

le réalisateur mais qui ont veillé sur sa santé déclinante, celles de Bertrand Tavernier dans *Amis américains* (1993) qui se rappelle l'investissement de Gary dans cette visite. À propos de l'amitié que ressentait Gary pour John Ford, que certains caricaturent comme une manière pour Gary de se faire valoir, elle devait être très réelle. Elle est effectivement sensible non seulement dans les pages émouvantes que lui consacre Gary dans *La nuit sera calme*, mais aussi dans les images de la télévision française, depuis des années en ligne sur le site de l'INA, qui montrent, c'est assez rare pour être significatif, un Romain Gary enthousiaste, rayonnant, heureux d'être aux côtés de John Ford lors de sa visite en France, et de jouer l'interprète pour les questions-réponses entre le réalisateur américain et les journalistes parisiens.

FD et OS – Le cinéma français semble à la fois présent et marginal dans les références de Gary – qu'en est-il réellement ? On sait son admiration pour Jean Gabin et Louis Jouvet. Ce dernier jouera d'ailleurs un rôle intéressant dans l'imprégnation cinématographique de l'œuvre littéraire. Dans Les Bas-Fonds de Jean Renoir (1936) – adaptation d'une pièce fameuse de Gorki –, Jouvet incarne le personnage énigmatique du « Baron ». Or, vous qualifiez cette figure de « point de départ pour l'imaginaire de Romain Gary », et elle revient en effet dans les romans, sous différents avatars. Comment expliquer cet emprunt, et cette insistance ? Y a-t-il d'autres exemples de telles reprises ?

JFH – À l'image du Baron, vous trouvez effectivement quelques figures plus ou moins récurrentes à travers l'œuvre de Gary qui ne sont pas de simples homonymes, qui ne sont pas non plus exactement le même personnage. Ce sont Cohn (Gengis ou Mathieu), dans trois ou quatre romans, Jacques Rainier (dans trois ou quatre autres œuvres, dont le film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*), Ignatz Mahler (à trois reprises), Tulipe (dans deux œuvres) ... Mais ceux-ci, à la différence du Baron, ne me semblent pas avoir été suggérés par le cinéma.

Impeccablement habillé, conservant des papiers et des photos qui lui confèrent de multiples identités concurrentes, le Baron de Gary, au fil de ses avatars dans les romans, peut prendre part à l'action, aux dialogues. Mais dans ses apparitions les moins conventionnelles, il reste anonyme et mutique, le visage impassible, à l'ombre d'un sourire près. Personne ne sait qui il est. Personne ne sait non plus ce qu'il pense de ce qui se passe autour de lui. Apparaissant comme un mystère lui-même dans l'histoire, il invite à questionner le sens de la présence et de la condition humaines en général. Romain Gary a expliqué dans *La nuit sera calme* qu'il voulait que le Baron reste un personnage « ouvert sur la dérision et sur l'amour ». Une telle ouverture est cruciale pour qui s'appelle aussi Ajar, « entrouvert » en anglais. Le Baron est pour lui, très certainement, une manière d'introduire une étrangeté sensible dans le récit, par laquelle remettre en cause non pas la cohérence de l'action diégétique, ni la puissance d'entraînement du récit, mais les associations interprétatives toutes faites que nous insufflons tous, à des degrés divers, dans notre réception des figures perçues comme symboliques.

Des traits de ce Baron viennent manifestement du ci-devant Baron de la pièce *Les Bas-Fonds* de Gorki (1902), échoué parmi les marginaux bien défavorisés : le passé trouble,

les papiers qu'il peut produire, l'absence de nom au-delà du titre de noblesse, son questionnement tout à la fois de l'histoire personnelle et de la fatalité. J'imagine que Roman Kacew connaissait la pièce. Et dans l'adaptation fameuse par Jean Renoir, les traits que prend le Baron sont ceux que leur donne un éblouissant Louis Jouvet, tout à la fois nostalgique et ironique. J'imagine que Roman Kacew avait vu le film. Les coïncidences seraient trop grandes, sinon. En tout cas, c'est un bon point de départ pour entrer dans l'imaginaire garyen, et explorer ce qu'il ajoute et apporte à ce qu'il a reçu de la culture.

Ceci dit, le cinéma français reste globalement plus discret dans l'œuvre de Romain Gary que le cinéma américain. C'est effectivement sans doute parce qu'il s'est trouvé moins d'occasions pour Gary de fréquenter personnellement ceux qui faisaient le cinéma. Mais il a tout de même rencontré des personnalités comme Ivan Mosjoukine et Julien Duvivier, avant la guerre, et travaillé à un projet, inabouti, avec Marcel Carné au printemps 1949. Il travaille aussi avec Louis Jouvet, pour sa pièce *Tulipe*. Il rencontre François Périer en 1962, à l'occasion de sa pièce *Johnnie Cœur* (1961), ainsi d'ailleurs que Jean-Pierre Kalfon, pressenti dans le rôle principal, mais retenu par d'autres engagements, qui reviendra cependant dans le film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*. Jean Gabin, dans le cœur des Français, Pépél dans *Les Bas-Fonds* de Renoir, est aussi bien sûr dans le cœur de livres de Gary, *L'Angoisse du roi Salomon* (1979), notamment. Je ne sais pas si les deux hommes se connaissaient, mais Marlène Dietrich fréquentait le couple Romain Gary – Lesley Blanch en France, comme se le rappelle Paul Pavlowitch dans *Tous Immortels* (2023).

Et par ailleurs, Romain Gary est membre du jury du Festival de Cannes, en 1962, où il y rencontre François Truffaut, qui était un inconditionnel de Jean Seberg. Dans la foulée, il écrit au réalisateur pour lui suggérer d'adapter *Éducation européenne*, le premier roman qu'il a publié (1945), auquel il vient de donner sa forme définitive (1961). Un projet sans suite, apparemment. Romain Gary est aussi du Festival d'Avoriaz, édition 1974, présidé par Sylvia Monfort. Alors qu'il vient d'achever le manuscrit de *Gros-Câlin*, il y voit *SSSSSnake* (Bernard Kowalski, 1973) parmi les films en compétition, coïncidence ophidienne. Gary est membre, aussi, du jury de la Berlinale 1979, mais là, du point de vue de votre question, nous sommes hors-champ : non plus en France, mais en Allemagne.

D'autres liens avec le cinéma français : Romain Gary rencontre Costa-Gavras bien avant que celui-ci adapte *Clair de femme* (1979), lors du tournage d'*Échappement libre* (Jean Becker, 1964), où Costa-Gavras assistait à la réalisation, et où Jean Seberg jouait le rôle principal. Il y fait d'ailleurs une courte figuration. Ainsi que dans *La Route de Corinthe* (Claude Chabrol, 1967). Et, paraît-il – mais comment vérifier ? – dans *Pourquoi ?* (Anouk Bernard, 1977) et, bien avant tout cela, dans *Nitchevo* (Jacques de Baroncelli, 1936), qui fut le dernier film où joua Mosjoukine.

On le voit, finalement, Romain Gary était aussi un cinéphile français, porté à la rencontre des personnes qui contribuaient à l'histoire française du cinéma.



FIG. 4. John Ford, Romain Gary et le micro de la journaliste de la Première chaîne, juillet 1966.
www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caf97508310/john-ford-a-paris (copie d'écran).

FD et OS – Alors qu’il est Consul général de France à Los Angeles, entre 1956 et 1961, Gary côtoie à peu près tous les grands noms d’Hollywood – cinéastes, scénaristes, acteurs, producteurs. On sait qu’il participe aussi à l’écriture de certains scénarios. Quels sont alors ses rapports au monde du cinéma, quelle vision en a-t-il ? Comment perçoit-il, en particulier, l’industrie du film, ses contraintes financières et idéologiques ? Pouvez-vous nous dire quelques mots de cette expérience ?

JFH – Oui, assurément, à Los Angeles, Romain Gary côtoie tous les grands noms d’Hollywood, ou presque, plus ou moins occasionnellement, plus ou moins formellement, plus ou moins amicalement, plus ou moins amoureuxment. Des producteurs et des réalisateurs : Buddy Adler, Walter Wanger, Jack Warner, Bill Goetz, Cecil B. DeMille, Howard Hawks, John Frankenheimer, Darryl Zanuck, John Huston, Billy Wilder, Edward Lewis, Alan Jay Lerner, Peter Ustinov, Samuel Fuller... Des acteurs : Groucho Marx, Gary Cooper, Richard Burton, Conrad Veidt, Danny Kaye, Paul Newman, Fred Astaire... Des actrices : Lynne Baggett, Veronica Lake, Marilyn Monroe, Ava Gardner, Rosalind Russell, Miiko Taka, Sophia Loren, Olivia de Havilland, Claudette Colbert, Lauren Bacall, Leslie Caron, Ginger Rogers, Valerie French, Cyd Charisse... Des coupures de presse, et des souvenirs, souvent chaleureux, des uns et des autres l’attestent.

Vous évoquez les contraintes financières et idéologiques de l’industrie américaine du film : la puissance des syndicats, des tycoons et des moguls, les cercles sociaux configurés et reconfigurés sans cesse par la cote de « bankabilité » des réalisateurs et des acteurs, le monnayage sexuel des rêves des jeunes aspirantes actrices, tel qu’a pu le raconter, quinze ans

après sa triste expérience avec Harry Cohn, en 1969, l'actrice anglaise Valerie French, que connaissait Romain Gary... On peut y ajouter le maccarthysme ambiant, et le Code Hays pour la production des films américains. Romain Gary évoque ces contraintes dans *La nuit sera calme*, comme autant de règles de fait acceptées, incompréhensiblement sur un plan intellectuel tant elles ne rassurent vraiment personne, sinon vaguement en tant que codes tout faits, tant elles sont artificielles, absurdes, contraires à l'épanouissement des psychés, causes de névroses offertes aux bons soins de légions de psychanalystes, voire de charlatans et de profiteurs de toute sorte. Il y oppose des exemples de bon sens salubre, et de couples de stars bien solides dans l'amour équilibrant, tels Rod La Rocque et Vilma Banky, John Ford et Mary Ford, ou Katharine Hepburn et Spencer Tracy. Toutes ces « contraintes » apparemment spécifiques à Hollywood relèvent de ce que Romain Gary appelle plus généralement « la Puissance », dans son essai *Pour Sganarelle*. Toutes les raisons que l'on se trouve pour s'y résigner, les accepter, voire les justifier avec empressement, relevant quant à elles de la « plus grande puissance spirituelle de tous les temps, la Connerie » (*Chien blanc*, 1970).

Une autre des contraintes propres du cinéma, imposée aux acteurs, résidait, pour Romain Gary, dans le dogmatisme qu'il rencontrait parfois chez les promoteurs des techniques de l'Actors Studio. La plongée en soi-même, dans son expérience, pour conférer des traits sensibles aux personnages de l'histoire à raconter était pour lui un mouvement contraire à la création, puisqu'il ressentait pour sa part cette création comme une aventure, comme l'opportunité de pouvoir vivre d'autres vies à travers celles des personnages. Lorsqu'à ce dogmatisme professionnel s'adjoignaient des dérives malsaines, des tentatives de prise d'ascendant sur la vedette, des emprunts aveugles de sommes d'argent considérables, les réactions de Gary sont cinglantes. Je pense ici aux quelques lignes qu'il consacre, vers le début de *Chien blanc* (1970), à ce « professeur » d'art dramatique dont il montre qu'il a quelques qualités qu'on prête généralement aux charlatans. Il n'en donne pas le nom, mais c'est bien là le portrait de Paton Price : coach de plusieurs acteurs d'Hollywood (dont Roger Smith, Dan Reed, Robert Conrad et Jean Seberg), aux pratiques andragogiques psychologiquement dévastatrices (d'après les biographes de Smith et de Reed), proche de Jean Seberg (au point de lui emprunter des dizaines de milliers de dollars pour s'acheter des terres).

FD et OS – Est-ce que cette expérience américaine a marqué ses goûts cinématographiques ? Affirme-t-il alors des préférences esthétiques pour certains films ? Hollywood a-t-il laissé son empreinte dans l'œuvre ?

JFH – Plusieurs récits de Romain Gary évoquent, sur le mode du témoignage, le monde du cinéma qu'il a connu à Hollywood à travers rencontres, collaborations, réceptions, visites de plateaux de tournage, visites de dresseurs spécialisés. Ce sont notamment *Chien blanc* (1970), *La nuit sera calme* et *Le Sens de ma vie* (2014). Ce dernier est une transcription posthume d'entretiens télévisés réalisés par Radio Canada au début de l'année 1980, dans lesquels Gary revient sur de nombreux souvenirs qu'il avait exposés dans *La nuit sera calme*. Il y a donc bien, à plusieurs reprises au fil de l'œuvre, une certaine forme d'empreinte d'Hollywood, dans les

deux périodes qu'il en a connues, celle où il était Consul général de France à Los Angeles (1956-1960), puis celle où il accompagnait Jean Seberg sur les tournages après son retour professionnel aux États-Unis, c'est-à-dire à partir de 1963 et le film *Lilith* (Robert Rossen, 1964).

Il y a de l'élégance dans la manière dont Romain Gary évoque les personnalités d'Hollywood. Les anecdotes qu'il rapporte, sans jalousie ni hagiographie, en font des personnes attachantes. Leur profession et leur gloire se trouvent être, dans son regard, des attributs, plutôt que les raisons d'être de l'attention qu'on peut leur accorder. Il s'exprime là une forme particulière de cinéphilie, inspirée par la fréquentation de ceux qui se trouvent être acteurs de l'industrie cinématographique, plutôt que par la nécessité de mettre de l'ordre dans ses impressions et dans ses connaissances cinématographiques. Il y a de l'élégance aussi dans la manière dont Gary cette fois s'abstient d'évoquer des personnalités d'Hollywood. Au début des années 1970, une maison d'édition américaine lui a proposé d'écrire un hommage à Marilyn Monroe, en accompagnement d'un recueil d'une centaine de photos de l'actrice. Il refusa, par délicatesse, comme refusa ensuite la journaliste féministe Gloria Steinem, sollicitée à son tour. Pour la petite histoire, Norman Mailer, lui, accepta sans hésitation, et produisit sans vergogne ce genre de travail qui ne sert en rien le sujet, qui ne cherche pas à s'en approcher, et qui le traite au contraire dans le sens des intérêts propres de son auteur (*Marilyn: A Biography*, 1973). Romain Gary aurait dû accepter.

Au sujet des films américains en général, Romain Gary disait particulièrement y apprécier les seconds rôles, qu'il trouvait en général excellents. Il l'a répété à plusieurs reprises, sans donner d'exemples particuliers.

À la dernière page de son récit *La nuit sera calme*, Romain Gary évoque un rêve récurrent, à propos de la mort : un sentier de montagne qu'il gravit avec son chien Sandy. Il en décrit l'impression visuelle en termes très précis de cinéma : « Technicolor, film Paramount 1930 ». Voilà une esthétique cinématographique toute américaine qui a dû le marquer profondément, pour qu'elle puisse l'aider à envisager sereinement le mot « fin », dans cette page ultime très travaillée de son livre.

FD et OS – Gary, on le sait, a été aussi cinéaste. Il a fait tourner sa femme Jean Seberg dans ses deux films, Les oiseaux vont mourir au Pérou (1968), une adaptation de l'une de ses nouvelles, et Kill (1972). Ils ont été des échecs critiques et commerciaux. En quelques mots, quelle est l'histoire de ces deux films ? Et que disent-ils d'un Gary « cinéphile » ? Quelles passerelles maintiennent-ils avec son travail d'écrivain, d'une part, et avec sa cinéphilie de l'autre ? Quelles influences y reconnaît-on ?

JFH – Voilà beaucoup de questions importantes, et sur le plan de la création en général, et sur le plan de la cinéphilie non seulement consignatrice (l'analyse de films), non seulement sociale (la fréquentation des milieux du cinéma), non seulement imaginative (l'écriture de scénario), mais créative jusque dans l'épanouissement par la réalisation. Les réponses me viennent en vrac, je suis désolé.

Kill est un film d'action. C'est une co-production européenne ; le scénario et les dialogues (en anglais) sont de Romain Gary, ainsi que la direction. *Kill* est l'histoire de Brad Killian, ex-agent de quelque Bureau des Narcotiques. Impatient de l'évidente inefficacité des polices du monde contre la drogue, conscient des compromissions de sa hiérarchie, il s'est fait justicier indépendant. C'est-à-dire qu'il traque et exécute, un à un, les plus grands barons de la drogue, au revolver. C'est l'occasion pour le réalisateur de mettre le cinéma en abîme, car Killian filme ses exécutions, et on le voit se projeter et se reprojeter ces images documentaires, qu'il analyse et qu'il propose à l'édification enthousiaste du garçonnet qui l'aide au Pakistan, Ahmed, son tout jeune « lieutenant ». Celui-ci apprécie particulièrement le moment où la pellicule se rembobine et montre les morts se relever – comme l'appréciera plus tard Momo, dans la salle de montage de Nadine, dans le roman *La Vie devant soi*, d'Émile Ajar. Le film à l'envers ressuscite les héros morts, ce qui rend de l'espoir à Momo. Ahmed quant à lui semble cependant se réjouir de pouvoir une nouvelle fois voir buter les ordures, tout simplement. Ce lien Ahmed-Momo me fait penser à un autre lien film-roman : des paysages et des situations de *Kill* se retrouvent dans *Les Têtes de Stéphanie*, que Romain Gary publiera deux fois en 1974, d'abord sous le pseudonyme de Shatan Bogat, puis en y associant son nom.

Brad Killian (joué par Stephen Boyd) entraîne dans sa lutte Emily l'épouse d'Allan, un policier « pourri », et puis, finalement, ce policier lui-même (Jean Seberg et James Mason). Ils sont trois, et une dizaine des plus grands barons de la drogue sont réunis pour une concertation stratégique : la liquidation finale se passe à la mitraillette. Les corps sont montrés se contorsionnant au ralenti, un peu comme dans la dernière scène de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), dont Gary et Seberg avaient assisté à la première parisienne, au Moulin Rouge, le 20 janvier 1968. Mais Gary poursuit par une innovation : Allan Hamilton est touché par un tir (venant du Baron, Baron parmi les barons). Mourant, il assimile par hallucination ces corps valants aux Pakistanais en costumes traditionnel ou militaire que le spectateur avait vus dans diverses scènes du film s'essayer aux trampolines installés en attractions locales ici et là. Ce n'est pas sans donner au film une certaine unité dans l'insolite.

Non seulement dans son finale, mais aussi dans son prégénérique, *Kill* inclut une citation filmique. Ce chauffeur-tueur en livrée, qui porte ses gants coincés à portée de main dans une épaulette, est la reprise graphique du chauffeur-homme de main que jouait Jean-Pierre Kalfon dans le premier film de Romain Gary, *Les oiseaux vont mourir au Pérou*. Il sera évoqué à son tour, littérairement cette fois, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*.

Le film est assurément créatif pour lui-même, et non sans rapport avec la création littéraire. Romain Gary disait s'être « cassé la gueule » avec ce film, pour avoir « transigé » avec la production : sans doute lui a-t-on imposé de trop composer avec les attentes théoriques associées à ce genre de film d'action. Toujours est-il que *Kill*, depuis des décennies, est régulièrement distribué en cassettes vidéo, en DVD, en Blu-Ray, et diffusé sur des chaînes de télévision ici et là en Europe, et en streaming. La bande originale a été plusieurs fois éditée en LP et en CD, les morceaux sont très variés, et excellents. C'est d'ailleurs pour Gary l'occasion d'écrire les paroles d'une chanson, celle du générique : « Kill'em all » – enfin, autant que

possible. Le film, en fait, est assez violent. On n'a pas trop envie de devenir baron de la drogue...

Si le scénario de *Kill* est en anglais, celui des *oiseaux vont mourir au Pérou*, le premier film de Gary, est en français. Il adapte à la fois une nouvelle de Gary du même nom, et l'une des trames du roman *La Danse de Gengis Cohn*. En quelques mots : dans des décors épurés, une femme d'une beauté extraordinaire que tout le monde aime et désire s'est dégoûtée de son corps qui échoue à lui faire pleinement ressentir physiquement leur amour. Elle est parvenue à convaincre ceux qui l'aiment qu'elle préfère mourir plutôt que de ne jamais parvenir à la pleine jouissance physique. Sur un plan symbolique, Romain Gary ayant invité par ailleurs à voir en Adriana une figuration de l'humanité (dans *La nuit sera calme*), on peut voir dans son aspiration à en finir une analyse du nihilisme, qui se retourne contre l'humanité, ou dans l'impuissance relative de ses amants une allégorie de l'humanisme, qui peine à faire accéder la condition humaine à ce qui lui semble pourtant naturellement promis.

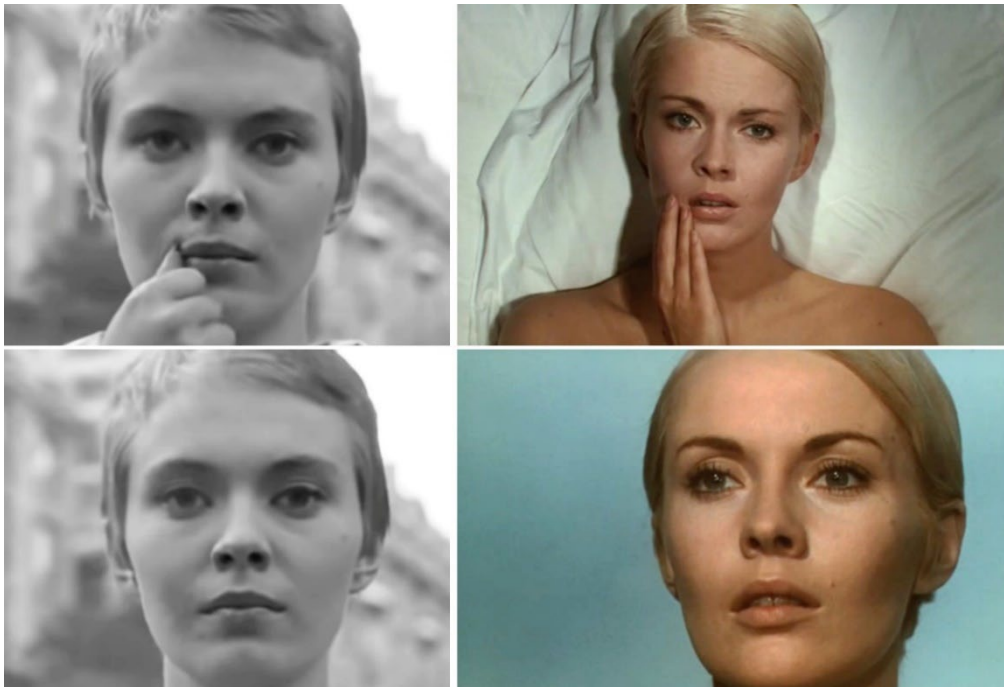


FIG. 5. Jean Seberg dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)
et dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (Romain Gary, 1968).

« C'est un film littéraire, il y a une place pour ça », expliquait Jean Seberg dans ses interviews quand il était question de ce film, rétrospectivement. Lors du tournage, confiante, heureuse, elle se disait « épatée » par le sens visuel du réalisateur, et l'a répété quand elle a vu les premiers rushes. Le film prêt, elle l'a montré, avec enthousiasme, à ses collègues d'Hollywood, alors qu'elle tournait *Paint Your Wagon* (Joshua Logan, 1969). Tout cela est documenté par des articles de presse de l'époque. Une légende, lancée tardivement par Paton Price, dans les interviews conduites par David Richards en préparation du livre *Played Out*

(1981), veut pourtant que Jean Seberg se soit enfuie d'une projection quelconque où elle aurait découvert le film achevé et le rôle qu'elle y jouait. Tant qu'à faire, on situe ça aujourd'hui en ouverture du Festival de Cannes 1968 (qui fut autrement problématique, au point d'être très vite annulé !), ou à Hollywood. Comme si Jean Seberg avait été décérébrée au point de jouer sans avoir lu le scénario, ni sans avoir rien compris à son rôle ni à l'histoire ! Comme si Romain Gary n'était pas un créateur à la conquête d'imaginaires, mais un exhibitionniste pervers ! Il y avait de la malice dans ce témoignage de Paton Price, par ailleurs jaloux de la relation Gary-Seberg, et certainement amer d'avoir reconnu son portrait peu flatteur dans *Chien blanc*. Peut-être aussi était-il vraiment convaincu que la clé du jeu d'acteur était de rester soi-même, au point de croire que Jean Seberg en était restée à elle-même dans le film, et d'interpréter ses faits et gestes en conséquence. Si elle a fui un jour, ce devait être de telles manifestations d'absurdité, de tels piétinements des conquêtes de son travail, de telles impasses logiques, artistiques et humaines. Tout montre au contraire la fierté de Jean Seberg d'avoir accompli dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou* un excellent travail d'actrice, manifeste jusque dans son empressement à déclarer vouloir rejouer dans un ou deux ou trois nouveaux films de Romain Gary.

Comme dans *Kill*, Romain Gary se révèle être, dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, un auteur cinéphile, à travers notamment des citations. Il fait ainsi prononcer à Fernande (jouée par Danielle Darrieux), tenancière d'une maison de plaisir, prostituée elle-même, des mots qui auraient, lors des procès de l'épuration, été suggérés par Henri Jeanson à Arletty : « Française de cœur, oui... pour le reste, tu sais... c'est international. ». Et il place dans la bouche d'Adriana une question : « Qu'est-ce que c'est – un chagrin d'amour ? », qui reprend celle de Patricia, à la fin d'*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) : « Qu'est-ce que c'est – dégueulasse ? ». Il inclut aussi des citations filmiques : l'éclat sur le couteau dans la main d'Alejo quand il se prépare au duel avec Jack, l'homme à tout faire de Fernande dans le film, est l'éclat du couteau dans la main du brigand chinois qui, dans le prologue de *China Gate* de Samuel Fuller, s'apprête à attaquer le garçonnet vagabond. Lorsque Rainier saisit Adriana dans les vagues et la ramène sur la plage, on revoit des plans des *Amants du Tage* (Henri Verneuil, 1955). Ce sont deux citations filmiques parmi d'autres. En dehors du film, dans des interviews de promotion, il compare Jean Seberg à un Stradivarius, pour dire l'actrice d'exception, comme on dit l'instrument d'exception. Là aussi Gary se montre cinéphile, reprenant ce qu'avaient dit critiques et réalisateurs de Danielle Darrieux.

Au sujet de la réception du film, je me permets de rectifier un point important de votre question : *Les oiseaux vont mourir au Pérou* n'a pas rencontré les échecs critiques et commerciaux que colporte une légende égarée. Cela aussi, c'est un mauvais cliché, négligent. En effet, Jérôme Chauvelot, dès 1998, a attiré l'attention sur le fait que les statistiques de fréquentation des films telle que mesurée et publiée par *Le Film français* révèlent au contraire un succès certain du film. C'est même un des vingt films les plus vus en France en 1968. Il a été diffusé dans plus de vingt pays. Les biographes, les universitaires, les journalistes, la chronologie de la Pléiade qui écrivent ou qui laissent entendre que ce fut un four généralisent l'impression que peuvent laisser trois ou quatre coupures de presse de l'époque de grands

journaux nationaux facilement accessibles, et le fait que le film a été interdit aux moins de 18 ans en France, et de 16 ans aux États-Unis. Aux États-Unis, d'ailleurs, du point de vue de la transition du Code Hays au système de classification de la Motion Picture Association of America instauré à l'automne 1968, *Birds in Peru* est un film historique : il fit partie des tout premiers films à être classés X, et fut même le premier d'entre eux à sortir en salle, le 6 novembre 1968 à New York. Mais revenons à l'accueil critique du film : ce sont des dizaines voire des centaines d'articles qu'a suscités le film à travers le monde. Si la majorité de ces critiques trouvent des défauts dans telle ou telle composante du film (le jeu de tel acteur, tels dialogues, tel symbolisme, tel plan, telle incohérence scénaristique, etc.), seule une minorité le disqualifie en bloc. Et pour une autre minorité de critiques, c'est un excellent film. Il y a même des inconditionnelles, telle Jan Dawson, rédactrice du *Monthly Film Bulletin* du British Film Institute, et organisatrice de plusieurs ciné-festivals dans le monde. En 1968, dans sa critique dédiée, elle comparait (favorablement) le film à une tragédie de Racine. Et, s'exprimant en 1971, elle citait *Birds in Peru* comme l'un des dix meilleurs films jamais réalisés depuis l'invention du cinéma.

À la différence de *Kill, Les oiseaux vont mourir au Pérou* n'a encore jamais été diffusé en cassette vidéo, DVD, Blu-ray ou streaming. La très belle musique du film n'existe guère que dans des supports de démonstration que le compositeur américain Kenton Coe avait réalisés à ses frais. Le télécinéma en circule ici et là sur internet, dans une version italienne, mais ce n'est rien d'officiel, et en qualité très médiocre. Il n'en subsiste que quelques copies dans des cinémathèques (en Suède, Israël et Russie, mais pas à la Cinémathèque française). Il paraît que les masters originaux sont dans les collections d'Universal, à Rome, ce qui autorise tous les espoirs. J'ai retrouvé aux États-Unis et fait numériser une copie d'exploitation de la version américaine (en français, sous-titres en anglais par Romain Gary lui-même) ; elle sert à quelques rétrospectives et festivals, ce qui n'est pas si mal. Au moins ne peut-on plus totalement regretter, comme on l'a exprimé pendant quelque quarante ans, que le film ait complètement disparu.

À mon sens, cette forme d'aboutissement de la cinéphilie créative de Romain Gary mérite une plus large diffusion, en tant qu'œuvre de cinéma, en tant qu'œuvre de Romain Gary, et en tant qu'hommage au travail accompli par ceux qui se sont engagés dans l'aventure. Pierre Brasseur, Jean-Pierre Kalfon, Danielle Darrieux, non sans fierté, avaient aimé jouer dans ce film et pour ce film, qui leur avait donné l'occasion de renouveler leur répertoire. Miguel Buades, aujourd'hui peintre plasticien de renommée internationale, y jouait son premier film. Jean Seberg défendait *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, jugeant qu'elle avait réussi là à composer un des meilleurs rôles de sa carrière. Oui, le travail de ces acteurs mérite d'être connu. Quant à Romain Gary, c'était, disait-il quelques mois après la mort de Jean Seberg, quelques mois avant son suicide, une des œuvres dont il était le plus fier.

Bibliographie sélective de Jean-François Hangouët

Ouvrages

- Hangouët Jean-François, *Romain Gary à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2007.
- *Picaros et pédoncules. Romain Gary et l'en-avant de l'humanité selon Pierre Teilhard de Chardin*, Genève, Droz, 2019.

Volumes collectifs

- AUDI Paul et HANGOUËT Jean-François (dir.), *Cahier Romain Gary*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005.
- ABDELJAOUAD Firyel, HANGOUËT Jean-François et LABOURET Denis (dir.), *Signé Ajar*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004.
- HANGOUËT Jean-François (dir.), *Le Plaid*, bulletin de l'association Les Mille Gary, 14 n°s, 1997-2006.

Articles

- HANGOUËT Jean-François, « Gary géographe », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 169-185
- « L'œuvre qui palpite. Le rayonnement du monde chez Paul Pavlowitch », dans Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret (dir.), *Signé Ajar. Actes de la première Journée d'études Romain Gary* (en Sorbonne, 6 mars 2004), Jaignes, La Chasse au Snark, 2004, p. 171-223.
- « Burn, baby, burn », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 193-204. doi.org/10.3406/litts.2007.2050
- « La fraternité à l'œuvre », *La Revue des Lettres modernes*, n° 2117-2121, 2010, p. 73-91.
- « Le tour de la citation », *Europe*, vol. XCII, n° 1022-1023, 2014, p. 171-182.
- « Les ailes brisées de son premier film », *Le Magazine littéraire*, mars 2017, p. 83-84.
- « Romain Gary, voix romanesque de la phénoménologie de l'évolution », dans Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Champion, 2018, p. 137-150.
- « Deux humanismes : André Malraux et Romain Gary », *Literatūra*, vol. 64, n° 4, 2022, p. 25-48. doi.org/10.15388/Litera.2022.64.4.2
- « Deux cinémas : *Espoir* (Sierra de Teruel, 1939) d'André Malraux et *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (1968) de Romain Gary », *Literatūra*, vol. 64, n° 4, 2022, p. 49-69. doi.org/10.15388/Litera.2022.64.4.3
- « Aux sources du soufisme des *Racines du ciel* et de *La Vie devant soi*, Émile Dermenghem », dans Yves Baudelle et Julien Roumette (dir.), *Romain Gary ou le roman total*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 103-120.

Éditions

- GARY Romain, *L'Affaire homme*, éd. Paul Audi et Jean-François Hangouët, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
- *L'Orage*, éd. Paul Audi et Jean-François Hangouët, Paris, Éditions de L'Herne, 2005.
- (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, éd. Jean-François Hangouët, Paris, Mercure de France, 2007.