



**HAL**  
open science

# L'angoisse identitaire garyenne dans Pseudo et Vie et mort d'Émile Ajar

Juliette Leleu

► **To cite this version:**

Juliette Leleu. L'angoisse identitaire garyenne dans Pseudo et Vie et mort d'Émile Ajar. Littératures. 2022. dumas-03729161

**HAL Id: dumas-03729161**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03729161>**

Submitted on 20 Jul 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université de Lille 3- Faculté des Humanités- Département de Lettres Modernes

Master 1 Études Littéraires

*Mémoire de Recherche*

Juliette LELEU

# L'angoisse identitaire garyenne dans *Pseudo* et *Vie et mort d'Émile Ajar*



Sous la direction de M. Yves Baudelle – Professeur à l'Université de Lille 3

*À ma mère.*

## **Liste des abréviations utilisées**

**PS** : Émile Ajar, *Pseudo* [1976], Paris, Mercure de France, « Folio » [2004], N°3984, 2017.

**VMEA** : Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar* [1981], Paris, Gallimard, 2019.

## Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier Monsieur Yves Baudelle d'avoir supervisé ce premier travail de recherche et de m'avoir plongée dans cet univers si riche.

Je remercie Laure Letourneau pour nos discussions passionnées autour de Romain Gary et ses conseils, toujours avisés.

Sur le plan personnel, je dédicace ce mémoire à ma mère, qui m'a donné le goût de lire. Je ne la remercierai jamais assez de m'avoir mis *La Promesse de l'aube* entre les mains, livre salvateur qui m'a fait découvrir Romain Gary et qui a été le début de mon immense admiration pour son œuvre, ou devrais-je plutôt dire ses œuvres. Merci de m'avoir épaulée tout au long de cette recherche.

Je souhaite également remercier ma grand-mère pour sa participation active et attentive dans le processus de relecture.

Je remercie enfin mon compagnon qui m'a soutenue pendant toute la durée de cette réflexion et qui a su m'apporter sa sagesse lors des moments de doute.

## Introduction

« Reflet, miroirs, ombres, jumeaux ou sosies, les figures dédoublées ou redoublées sont innombrables au fil des siècles »<sup>1</sup> note Cécile Kovacshazy, et cela plus particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle avec la littérature fantastique et les *Märchen* d'E.T.A. Hoffmann, ou encore avec « Le Horla » de Maupassant. Les figures du dédoublement peuvent se manifester de plusieurs manières dans les textes de fiction :

[...] un personnage [peut ainsi rencontrer] un autre personnage qui lui est en tout point identique, ou bien une partie du personnage, ombre ou reflet, se détache de lui, ou bien encore le récit comprend deux ou plusieurs personnages similaires mais seul le lecteur constate leur identité<sup>2</sup>.

Le récit du double symbolise donc de manière générale une séparation<sup>3</sup>, une mutilation de l'être unique devenu multiple. Dans la continuité du double dit « romantique »<sup>4</sup>, le XX<sup>e</sup> siècle voit lui aussi émerger une littérature consacrée à la thématique du double. Toutefois, cette littérature se voit purgée de son aspect purement fantastique pour être ramenée à une « esthétique réaliste où le double s'intériorise dans la psyché »<sup>5</sup>. La manifestation de la figure du double peut en effet relever du psychisme de l'individu qui se trouve fracturé, morcelé et qui indique donc une maladie. Il en va ainsi pour le personnage principal du roman *Le Double* de Dostoïevski, M. Goliadkine, qui fait face à son double parfait, un autre M. Goliadkine qui le remplace progressivement dans tous les domaines comme celui du travail et de l'amour. Le double *maléfique* de Goliadkine ira jusqu'à investir et parasiter totalement la parole du véritable Goliadkine. Néanmoins, au fil du roman et grâce aux différentes attitudes des personnages

---

<sup>1</sup> Cécile Kovacshazy, *Simplement double, Le personnage double, une obsession du roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Classique Garnier, 2012, p. 19-20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>3</sup> Nous pensons notamment à la nouvelle « Le Nez » de Nikolaï Gogol parue en 1836, qui met en scène le personnage de Kovaliov. Ce dernier constate à son réveil que son nez a disparu et qu'il vit une vie autonome. Nous avons donc en quelque sorte un dédoublement, qui relève plutôt d'un morcellement, même s'il ne concerne pas l'intégralité de la personne de Kovaliov.

<sup>4</sup> Cécile Kovacshazy, *op. cit.*, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

secondaires, le lecteur comprend que Goliadkine *voit* et *entend* des choses dont il est le seul témoin : le double de M. Goliadkine n'existe pas concrètement puisqu'il n'est en fait qu'une manifestation de l'état psychique du véritable M. Goliadkine. C'est précisément ce diagnostic qui est posé à la fin du roman car M. Goliadkine est emmené par son psychiatre pour être interné dans un asile. Or, la maladie mentale s'ancre dans le réel et éloigne donc une conception fantastique et fantasmée du double. La naissance de la psychanalyse et notamment les travaux de Freud sur l'*Unheimlichkeit* vont être déterminants dans l'interprétation des textes littéraires qui mettent en scène des personnages doubles. De cette manière, ces derniers

[...] quittent un moment la sphère de la littérature pour pénétrer celle de la médecine et de la psychopathologie. Le double ne ferait plus recette dans la prose ; il serait alors temps de lui reconnaître des attributs « véritables », comme on le fait *a posteriori* dans un discours nécrologique.<sup>6</sup>

Cependant, nous ne nous focaliserons pas sur le double comme figure médicale, mais bien comme figure scripturale puisque le double ne représente pas uniquement un personnage de fiction. En effet, le double peut parfois être un *dérivé*, à l'intérieur d'une fiction, de la figure de l'auteur. Le XX<sup>e</sup> siècle va permettre un renouveau de cette figure du double notamment à cause « [des] expériences de l'inhumanité, de la cruauté et de la démesure »<sup>7</sup> qui vont parcourir le siècle. Ce dernier « marque une rupture colossale dans les consciences européennes »<sup>8</sup> puisqu'il est synonyme d'atrocité et d'annihilation de l'humanité avec les différents conflits mondiaux et la montée de l'individualisme. Cette rupture dans la civilisation va donc faire éclore une littérature tourmentée et plus personnelle qui traduit une incapacité des personnages à comprendre le monde qui les entoure. Sans parler d'autobiographie, les personnages de fiction vont de ce fait être fortement marqués par les épisodes du XX<sup>e</sup> siècle qui sont très souvent subis

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>7</sup> Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 136.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 133.

par leurs auteurs respectifs. Le personnage de Ferdinand Bardamu<sup>9</sup>, par exemple, est un personnage fictif inspiré par la vie de Louis-Ferdinand Destouches, dissimulé derrière le pseudonyme de Céline. Des épisodes phares du *Voyage* mettent en scène des éléments de la vie de Céline comme ses années de médecine dans la banlieue parisienne. Néanmoins, le *Voyage* n'est pas une autobiographie bien que nous puissions faire des liens entre Bardamu et Céline, car ce double est romancé, imaginé, remanié pour les besoins de la fiction.

Il existe donc une corrélation, un lien inextricable entre fiction et réalité, qui est alimenté par les différents traumatismes du siècle et qui va permettre une (con-)fusion plus grande entre le narrateur personnage et l'auteur. Les personnages doubles, si nous osons le jeu de mots, se multiplient donc dans l'espace de la fiction pour exprimer « la réaction d'individus qui se sentent menacés jusque dans leur existence de tous les jours et absolument désarmés face à un péril qui s'est infiltré au cœur même du réel et de l'humanité de l'homme [...] »<sup>10</sup>. L'absurdité de ce monde nouveau ne permet pas aux hommes de la combattre « par la Raison »<sup>11</sup> et la littérature devient un des moyens clés pour se défendre.

Nous voyons alors émerger plusieurs mouvements littéraires comme l'absurde qui conduit « à l'angoisse, au désespoir, à la négation, autrement dit au *nihilisme* »<sup>12</sup> ou encore au grotesque, sentiment proche de l'absurde, qui se distingue par son volet d'espoir et de « *détachement* »<sup>13</sup>. De ces deux positionnements, nous retenons surtout une volonté de l'homme de changer le monde qui l'entoure (même si cela aboutit parfois à la mort du personnage comme dernier cri de révolte) pour « accoucher d'un nouveau système de sens »<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> Protagoniste principal des œuvres : *Voyage au bout de la nuit* [1932] ou encore *Mort à Crédit* [1936].

<sup>10</sup> Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, Essai d'anthropologie littéraire, op. cit.*, p. 136.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.



Ainsi, les romans du XX<sup>e</sup> siècle se construisent dans la projection de ce nouveau système de sens, puisque l'ancien monde ne le porte plus. Pour accoucher de ce système, il est nécessaire de mêler les registres et les sensibilités car tout ne peut pas se concevoir en termes purement binaires avec d'un côté le mal et de l'autre le bien. Le monde est devenu « drôle », c'est-à-dire qu'il est à la fois la source d'un rire franc et d'un sentiment d'étrangeté et d'angoisse. Rabelais déjà l'évoquait dans son *Gargantua*, le « rire est le propre de l'homme » et Rémi Astruc reprend ce terme cette fois pour souligner qu'à l'homme du XX<sup>e</sup>, « [p]rivé de mécanismes de défense, il [ne] reste [qu'] une seule chose [...] : le rire »<sup>15</sup>.

L'auteur du *Vin des Morts*, a bien compris la mécanique ambiguë du rire et joue avec cette notion. Ce premier texte romanesque de Roman Kacew est inspiré des grandes figures littéraires de son temps, comme Céline et Jarry par exemple, et mêle parfaitement ce rire bouffon et ce rire d'angoisse, témoin plus profond d'un « malaise dans la civilisation »<sup>16</sup>. Premier manuscrit de celui qui deviendra officiellement en 1935 Romain Gary, *Le Vin des morts* est un condensé de personnages hauts en couleur qui déjà préfigurent une angoisse de l'existence et un désir de fuite hors de soi-même. Cette fuite, Romain Gary va la concrétiser par la création d'une figure auctoriale donnée comme vrai : Émile Ajar, issu d'un dédoublement identitaire bien particulier.

Il est nécessaire pour comprendre le projet de « recommencement »<sup>17</sup> de Romain Gary de revenir à ses origines. Romain Gary, né Roman Kacew à Wilno en 1914, arrive à Nice en 1927 après une enfance rythmée par les exodes et la pauvreté. Orphelin de père, Romain vit depuis son plus jeune âge en vase clos avec sa mère, Nina, qui élève son fils dans une francophilie à toute épreuve. Après une scolarité en droit, Romain Gary effectue son service

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>16</sup> Voir plus précisément les travaux de Sigmund Freud.

<sup>17</sup> Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1980, p. 29. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées en fin de citation, par les initiales « VMEA », suivies de la pagination.

militaire, mais il est le seul de sa promotion à ne pas être promu en raison de sa naturalisation trop récente – et aussi probablement à cause de « l’antisémitisme de l’Armée, pas mort depuis Dreyfus »<sup>18</sup>.

« Simple soldat »<sup>19</sup>, il est mobilisé en 1940 mais reste loin du champ de bataille dont il rêve. Désireux d’agir, Romain Gary ne se décourage pas et est le premier à « [p]artir là où le combat continue, là où la liberté n’est pas un trésor perdu »<sup>20</sup>. Il rejoint ainsi la France Libre et prend part aux combats en tant que navigateur dans les bombardiers. En parallèle du front, il écrit son premier roman *Éducation Européenne* publié en 1945 qui obtient par la suite le « Grand Prix des Critiques »<sup>21</sup>. C’est le commencement de la carrière de Gary, celle d’un écrivain, mais aussi celle, par la suite d’un diplomate, qui servira avec ferveur les idées du Général de Gaulle à travers le monde <sup>22</sup>.

Écrivain prolifique et lauréat du Prix Goncourt en 1956<sup>23</sup>, Romain Gary finit pourtant par lasser le public et devient un « auteur classé, catalogué, acquis »<sup>24</sup>, prétendument incapable de se renouveler. Toutefois, Romain Gary a joué tout au long de sa carrière avec des pseudonymes, pour tenter ce renouvellement : Shatan Bogat, Françoise Lovat<sup>25</sup>, Fosco Sinibaldi<sup>26</sup>, John Markham Beach<sup>27</sup> sont autant de pseudonymes que de tentatives pour sortir de ce *soi* qui ne suffit plus. Ces multiples tentatives ne permettent cependant pas à l’écrivain de se donner pleinement satisfaction. Romain Gary imagine alors la figure d’Émile Ajar et écrit sous ce pseudonyme quatre romans<sup>28</sup>. L’affaire Ajar n’est pas qu’une simple affaire de

---

<sup>18</sup> Dominique Bona, *Romain Gary* [1987], Paris, Mercure de France, « Folio », N°3530, 2001, p. 65.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>22</sup> Gary a notamment été en poste à Sofia, à Berne et aussi à Los Angeles. Au sujet de ces années américaines, Kerwin Spire a écrit un très beau texte, issu à la fois d’une documentation précise et de la fiction.

<sup>23</sup> Le Prix Goncourt est décerné à Gary pour *Les racines du ciel*.

<sup>24</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 17.

<sup>25</sup> Respectivement l’auteur de *Direct Fly to Allah* et la traductrice du roman, en français, *Les têtes de Stéphanie*.

<sup>26</sup> Auteur de *L’homme à la colombe*.

<sup>27</sup> Traducteur de *La promesse de l’aube* en anglais.

<sup>28</sup> *Gros-câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *L’Angoisse du roi Salomon*.

pseudonyme puisqu'elle traduit une scission identitaire, et un dédoublement profond de l'être garyen : « [Gary s'est] toujours été un autre »<sup>29</sup>. La figure d'AJar répond tout d'abord à un désir de « roman total »<sup>30</sup>, théorie exposée par Romain Gary dans son ouvrage *Pour Sganarelle*, qui aligne l'auteur au même rang de création littéraire que le personnage. AJar est donc en premier lieu une marionnette aux mains de Gary, pour s'affranchir du statut de l'auteur et de la « gueule »<sup>31</sup> accolée à son nom. Mais la création va lentement prendre le dessus sur le créateur, et AJar va commencer à vivre une vie autonome, tel le double de M. Goliadkine. Cette vie autonome est permise par l'incarnation d'AJar en la personne de Paul Pavlowitch, petit-neveu de Gary. Son désir de voir incarner « brièvement, en chair et en os »<sup>32</sup> sa créature se transforme néanmoins en cauchemar. Pavlowitch dans son ouvrage *L'homme que l'on croyait* révèle avoir outrepassé les ordres de Gary, en procurant des informations biographiques à la presse ainsi qu'une photo de lui. La machine s'emballe, les journalistes trouvent rapidement le lien de parenté avec Romain Gary et essayent de lui coller les romans d'AJar sur le dos. De démentis en démentis, Gary se voit contraint de réagir et écrit *Pseudo* en 1976, un texte qui fait de Paul Pavlowitch un fou et de Gary un Tonton Macoute, personnage totalement antipathique. Les soupçons sont définitivement écartés, notamment à cause de la violence du texte. Les chemins des deux auteurs, Gary et AJar, se séparent. À l'aube du 30 novembre 1980, Romain Gary se donne la mort dans son appartement Rue du Bac, et laisse derrière lui un texte posthume *Vie et mort d'Émile AJar* qui sera publié en 1981 par les Éditions Gallimard. Dans ce court texte, Romain Gary révèle être le véritable auteur caché derrière la figure d'Émile AJar et explique les raisons qui l'ont poussé à « recommencer, revivre, être un autre »<sup>33</sup> : la nostalgie d'abord, mais surtout l'angoisse – inavouée – de vieillir, de mourir, de n'être finalement plus.

---

<sup>29</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 30.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>32</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 32.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 29.

Toute l'œuvre de Romain Gary est marquée par ce désir d'échapper à une identité fixe, mais *Pseudo* et *Vie et mort d'Émile Ajar* sont peut-être les deux textes les plus renversants par rapport au processus de création et de révélation. La fiction « Ajar » transcrit un dédoublement, une séparation de l'identité en deux parties bien distinctes, qui s'est à la fois réalisée sur le papier puisque les œuvres d'Ajar, particulièrement *Gros-câlin*, se distinguent des œuvres de Gary, et dans la vraie vie puisqu'en donnant *corps* à Ajar, Gary l'a fait advenir réellement dans le monde.

Si *Pseudo* est un « roman de l'angoisse » mettant en scène un « Paul Pavlowitch “ autobiographique ” »<sup>34</sup>, il n'en reste pas moins un des romans les plus révélateurs pour comprendre le « je » garyen. *Vie et mort d'Émile Ajar*, quant à lui, porte au jour l'ambition de Gary de se *recommencer* et montre la réussite d'un projet pensé et abouti.

De nombreux chercheurs se sont déjà penchés sur la question identitaire garyenne en prenant aussi bien en considération les œuvres de Gary que ses nombreuses vies littéraires et sociales pour tenter de percer les fondements de son identité. Des études ont notamment montré l'importance d'Ajar par rapport à l'acceptation de la judéité garyenne, jusque-là refoulée<sup>35</sup> ou en tout cas moins présente dans ses œuvres. Nous serons amenée à parler de la judéité pour montrer spécifiquement l'ambivalence du rire, toutefois nous ne l'aborderons pas dans ce travail comme une *identité* à part entière, étudié ainsi par Paul Audi et Jean-Pierre Martin<sup>36</sup>. De notre côté, nous nous inscrirons dans la lignée des études menées sur l'identité garyenne et ses

---

<sup>34</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 33.

<sup>35</sup> Dans *La Nuit sera calme*, Gary confie à François Bondy : « Je suis catholique techniquement. Aux yeux de ma mère, cela faisait partie de la France, des papiers d'identité français. » (p. 197). Il réitère plusieurs fois ce fait, en expliquant que Jésus était pour lui l'idéal de « féminité, [de] pitié, [de] douceur, [de] pardon, [de] tolérance, [de] maternité, [et de] respect des faibles ». Il semble ainsi occulter totalement son identité juive, qui va pourtant se faire de plus en plus présente dans les romans d'Ajar, notamment avec *La Vie devant soi* et *L'Angoisse du roi Salomon*.

<sup>36</sup> Paul Audi et Jean-Pierre Martin, « Gary, entre appartenance et identité », *Littératures : Romain Gary l'ombre de l'histoire*, n°56, 2007, pp. 109-127 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/litts.2007.2044>, consulté le 10/11/2021.

multiplications (ou fractionnements selon le point de vue choisi), en essayant d'apporter d'autres axes de lecture afin d'enrichir notre perception de l'œuvre de l'auteur.

Séducteur et affabulateur né, Gary a écrit plusieurs autobiographies-romancées<sup>37</sup>, mais aucune d'entre elles n'a raconté sa vie avec autant de vérité que *Pseudo* qui est pourtant une fiction. Ainsi, la *peausité* immanente aux textes de Romain Gary nous amène à nous poser la question suivante : De quelle manière Romain Gary réussit-il à s'engouffrer dans le « jeu » permis par la création littéraire pour révéler un « je », faussé par la figure auctoriale d'Ajax, plus vrai que les autres ?

Dans une première partie, nous nous interrogerons sur la dimension ludique de *Pseudo* et de *Vie et mort d'Émile Ajax*. En effet, Romain Gary permet aux lecteurs de s'amuser avec ses textes, en semant des indices et en les révélant par la suite dans son texte posthume. La dimension du « jeu » a donc une importance dans la réception et la lecture de ces deux œuvres, d'autant plus qu'elles se voient connotées d'une double dimension. Le « jeu » se livre en effet à plusieurs niveaux puisque les deux textes, comme nous le verrons, s'adressent à la fois à un lecteur anthume et à un lecteur posthume de Gary. Ce « jeu » continue dans la tonalité même des deux textes puisque l'amusement provoque le rire. Toutefois, ce rire n'est pas seulement un rire bouffon, primitif car il est une réaction mécanique à l'angoisse, à la peur d'être « incarné »<sup>38</sup>. Ce rire double serait donc ce qui permet à Gary de s'exprimer avec le plus de vérité car il permet de dissimuler à première vue aux lecteurs son angoisse, c'est ce que nous tenterons de montrer dans notre deuxième partie. Enfin, nous montrerons que ce « jeu » est surtout synonyme d'*espace* créateur et libérateur qui permet de traiter le « je » de Gary dans toute son ampleur, sans passer par la catégorie autobiographique, qui collerait encore une fois à la peau de notre auteur.

---

<sup>37</sup> *La Promesse de l'aube* et *La Nuit sera calme*.

<sup>38</sup> Émile Ajax, *Pseudo* [1976], Paris, Mercure de France, « Folio » [2004], N°3984, 2017, p. 81. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées en fin de citation, par les initiales « PS », suivies de la pagination.

## 1. Un jeu sur le destinataire

*Pseudo* et *Vie et mort d'Émile Ajar* s'éloignent des autres textes de Gary par leurs adresses directes aux lecteurs. Ces derniers sont en effet la cible des deux textes. Convaincre le lecteur est nécessaire dans *Pseudo*, puisque le but final est d'écarter les soupçons qui feraient de Gary le père d'Émile Ajar. Or, le lecteur a ici une place capitale car Ajar est une mystification. Par ses réflexions et sa compréhension, le lecteur peut alors soit propager le canular soit le révéler au grand jour. *Pseudo* s'inscrit dans un entredeux qui donne au lecteur le pouvoir de décider de la tournure de la mystification car il lui donne des indices.

*Pseudo* raconte l'histoire d'un Paul Pavlowitch, « gueule »<sup>39</sup> officielle d'Émile Ajar, totalement fou. Le narrateur explique ses déboires dans les différents services de psychiatrie ainsi que les traitements mis en place – comme l'écriture. Mais il s'attache également à dépeindre son « Tonton Macoute », avatar de Romain Gary. Bien plus que le récit d'un *pseudo* schizophrène, *Pseudo* met en scène la dualité entre ce fils sans père et ce père qui ne veut pas de fils. Il montre la haine viscérale d'un Pavlowitch/Ajar qui revendique son indépendance vis-à-vis d'un « écrivain notoire »<sup>40</sup>.

Pourtant, aux différentes relectures de ce texte, il est évident que le narrateur se joue de son lecteur en soulignant volontairement des ressemblances mineures entre le travail d'Ajar et celui de Gary :

D'ailleurs, il avait déjà trouvé dans un des bouquins des traces de son influence littéraire. Dans un de mes deux livres, il y avait un paquet de gauloises bleues. Dans un des siens aussi. Il avait utilisé les mots « python », « éléphant », et moi aussi. Les mots « Ah nom de Dieu » et « friandises », et moi aussi. J'emploie dans mes deux bouquins les mots « ouf », « littérature », et lui aussi. Nous utilisons les mêmes lettres de l'alphabet<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 16.

<sup>40</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 19.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 143.

Les remarques faites par le narrateur de *Pseudo* semblent dérisoires puisqu'il est très probable que de nombreux autres romans utilisent ces mêmes mots. Toutefois, les relever précisément implique un jeu : se moquer des détracteurs qui feraient de Gary Ajar mais aussi se moquer de leurs méthodes comparatistes. Ces indices participent ainsi à la dimension ludique du roman puisqu'ils permettent de mettre en place un dialogue entre les lecteurs d'Ajar et ceux de Gary. Par ailleurs, le « jeu » est un moyen de prolonger, par-delà l'écriture, le dialogue entre l'auteur et ses lecteurs car selon la réaction obtenue après publication, l'auteur pourra observer l'efficacité de son ouvrage.

*Vie et mort d'Émile Ajar* a un fonctionnement similaire, outre le fait que l'auteur n'existe plus au moment de sa parution. Il ne faut plus convaincre, mais persuader que Gary était bien derrière Ajar- et cela avec de nombreuses preuves. C'est donc l'objet livre en lui-même qui fait office de testament en transmettant les dernières paroles de Romain Gary, et qui est une clé pour comprendre l'affaire Ajar. *Vie et mort d'Émile Ajar* s'adresse par ailleurs directement à un public posthume, et cela est notifié dès la première page : « [...] je m'explique ici devant la postérité<sup>42</sup>. » Cette postérité ne définit pas uniquement l'après relatif à la sortie du texte, mais concerne bien le futur dans son ensemble.

Nous voyons donc s'établir un dialogue avec les lecteurs à plusieurs échelles, caractérisé par des marqueurs temporels tournés à la fois vers le présent qui inclut Gary, et vers un futur où il n'existe plus. Cette ambiguïté permet également de souligner l'importance des éditeurs qui vont avoir un rôle à jouer sur la réception des textes littéraires, en prenant par exemple part à la manipulation des lecteurs. Le déploiement du « jeu » littéraire, et du « jeu » de la supercherie Gary/Ajar se déploie donc bien dans le temps et s'élabore, après la mort de l'auteur, grâce aux différentes éditions postérieures.

---

<sup>42</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 15.

## 1.1. Le lecteur *anthume*

« [D]ès l'automne 1975 »<sup>43</sup>, Ajar est incarné par un proche de Gary, afin de « déjouer les soupçons de ceux qui flairent en lui une figure de carton-pâte »<sup>44</sup>. Gary choisit, pour ce grand rôle, son cousin Paul Pavlowitch, ou plus exactement son petit-neveu, pour devenir le temps de la supercherie Émile Ajar. Son allure folle, métèque, correspond parfaitement à l'image que Gary veut donner d'Ajar. Les directives données à Pavlowitch sont simples : être l'homme de paille discret, qui ne s'écarte pas du *mythe*, de la légende déjà donnée à son personnage. Et cela en dépit de la forte personnalité de Pavlowitch et de son « verbe généreux et lyrique »<sup>45</sup>. La contribution de Jean-François Hangouët dans *Signé Ajar*<sup>46</sup> souligne d'ailleurs l'intérêt littéraire des œuvres de Pavlowitch qui ont été trop peu étudiées et reléguées derrière « un écran de fumée »<sup>47</sup> au profit de l'affaire Ajar. Nous comprenons donc qu'avec la personnalité de Pavlowitch, l'affaire ne pouvait que s'éloigner du plan originel de Gary. C'est au cours d'une interview avec Simone Gallimard et Yvonne Baby que Pavlowitch dote Ajar de nouvelles informations qu'il tire de sa propre vie : « un passé d'émigré russo-polonais, [...] qui a grandi sur la Côte d'Azur, [...], près d'une mère sublime et fatiguée »<sup>48</sup>, portrait qui n'est pas sans nous rappeler celui de Gary dans *La Promesse de l'aube*.

Un journaliste du *Point*, Jacques Bouzerand, remonte grâce à ces indications le parcours d'Ajar et finit par débusquer Pavlowitch. Le mythe Ajar n'est plus, Paul Pavlowitch existe bien. Le problème majeur est qu'en débusquant Pavlowitch, les journalistes ont tôt fait de le

---

<sup>43</sup> Dominique Bona, *Romain Gary, op. cit.*, p. 369.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>46</sup> Jean-François Hangouët, « L'œuvre qui palpite : le rayonnement du monde chez Paul Pavlowitch », dans Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët, Denis Labouret [Directeurs de publication], *Signé Ajar*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004.

<sup>47</sup> Bianca Chatillon, « Signé Ajar », *Acta fabula*, vol. 7, n° 1, Printemps 2006 [en ligne], disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/acta/document1258.php>, consulté le 15/04/2022.

<sup>48</sup> Dominique Bona, *Romain Gary, op. cit.*, p. 379.



rapprocher de son oncle écrivain Romain Gary. Ce même Gary qui recommence une *nouvelle vie* et qui ne veut donc pas voir se finir l’aventure aussi rapidement. *Pseudo*, publié en 1976, est doté d’une violence sans précédent en comparaison des autres Ajar. Cette œuvre répond à la logique d’angoisse d’être découvert par Gary, qui a « “ vomir ” [comme] écrira justement Mathieu Galey »<sup>49</sup> sur le papier cette peur. Après le succès de *La Vie devant soi*, les éditeurs du Mercure de France ne sont pas « sans hésiter sur l’opportunité de publier ce nouveau texte »<sup>50</sup> qui ne « servira[it] pas la carrière de l’auteur »<sup>51</sup>. En effet, *Pseudo* pousse à l’extrême la « désagrégation définitive : à la fois de la structure, du contenu et de la forme »<sup>52</sup> et montre au public un auteur-narrateur dérangé, paranoïaque, violent, angoissé.

L’œuvre est finalement publiée – notamment grâce à l’intervention de Gary lui-même – et le public découvre une nouvelle facette de l’écrivain. *Pseudo* étant construit à la manière du *Journal d’un fou* de Gogol<sup>53</sup>, il est complexe de croire à l’intégralité des propos du narrateur mais malgré son apparence décousue et folle, ce texte est marqué par une forte dimension autobiographique. Cette dernière « est rendue à travers deux types de renvoi : d’abord par des allusions aux faux détails biographiques déjà donnés à la presse et, ensuite, par le truchement d’une série de références intertextuelles relatives [aux autres Ajar] *Gros-câlin* et à *La Vie devant soi* »<sup>54</sup>.

C’est dans cette même perspective que nous nous proposons d’étudier le jeu de révélations mis en place par le narrateur Ajar, avant de donner sa véritable identité. Une fois

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Francesca Lorandini, « “ On est toujours piégé dans un je. ” Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, n°97, Automne 2011, pp. 25–44 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.7202/1009127ar>, consulté le 18/10/2021.

<sup>53</sup> Nikolaï Gogol, *Le Journal d’un fou* [1835], Paris, Gallimard, « Folio » [1998], N°3145, 2000.

<sup>54</sup> Francesca Lorandini, « “ On est toujours piégé dans un je. ” Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, *op. cit.*

cette dernière confirmée par le narrateur, le texte peut alors prendre une tournure autobiographique, et nous tenterons de montrer l'importance du *pseudo* pacte autobiographique qui semble se développer dans le texte, notamment grâce aux travaux de Philippe Lejeune. Nous nous focaliserons ainsi sur les lecteurs anthumes de Gary.

### 1.1.1. Ajar, un narrateur mystérieux

Qui est Émile Ajar ? Aujourd'hui, nous le savons, Ajar n'est pas une personne réelle mais une création sortie de l'esprit de Romain Gary. En aucun cas, l'« existence [d'Ajar] n'est attestée par l'état civil et vérifiable »<sup>55</sup>. Avant l'incarnation d'Ajar en Pavlowitch, Gary a pourtant pris soin d'élaborer une biographie à son auteur, afin de lui donner une certaine consistance, une « légende »<sup>56</sup>. Le narrateur insiste ici sur les différents portraits qui ont circulés dans la presse avant la sortie de *Pseudo* :

- Vous avez déjà une légende, Ajar.
- Quelle légende ?
- Un certain mystère, un côté hors-la-loi, peut-être terroriste, mauvais coucheur, salaud, maquereau. Vous avez une légende, il faut la préserver<sup>57</sup>.

Le narrateur se sert ainsi de l'« épitexte »<sup>58</sup>, à l'origine donné par Gary pour le premier roman d'Ajar, authentifié par des personnes réelles (nous y revenons par la suite) et finalement propagé par la presse, afin de prouver l'existence concrète de ce nouvel auteur. Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gary revient notamment sur le rôle de Pierre Michaut quant à la distribution du manuscrit de *Gros-câlin* ainsi que sur les premiers traits d'Ajar :

---

<sup>55</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1996, p. 23.

<sup>56</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 134.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, « Point Essais », 2002, p. 9.

Le manuscrit arrivait du Brésil, par les soins de mon ami Pierre Michaut. L'auteur était un jeune errant qu'il avait rencontré à Rio ; ayant eu maille à partir avec la justice, il ne pouvait remettre les pieds en France<sup>59</sup>.

Dès lors, l'éloignement géographique de l'auteur et son côté voyou ne sont que des prétextes pour servir à la mythologie ajarienne. Mais nous pouvons également y voir une certaine volonté d'évitement des éditeurs, qui ne pourront pas rencontrer cet auteur inaccessible, aussi intéressant soit-il. Le *mythe* Ajar se déploie et prend des proportions considérables à cause de l'intervention de la presse, et Gary n'empêche en rien le développement de ce portrait :

J'apprenais bientôt par les journaux qu'Émile Ajar était en réalité Hamil Raja, terroriste libanais. Qu'il était un médecin marron, avorteur, criminel de droit commun ou Michel Cournot lui-même<sup>60</sup>.

Les journalistes ont donc étayé la première biographie d'Ajar établie par Gary, en multipliant des étiquettes plutôt négatives voire inquiétantes. Ajar apparaît plus comme un grand criminel qu'un écrivain, ce qui contribue à sa légende. Le fantasme autour de l'identité du mystérieux Ajar a donc été, certes, voulu et propagé par son créateur mais ce jeu lui a finalement échappé, grossi à l'extrême par l'opinion publique.

Si l'identité d'Ajar n'était pas encore bien fixée dans l'œuvre littéraire, *Pseudo* deviendra le texte de référence pour approcher au plus près de l'identité de l'auteur. Dans un premier temps, il faut noter que le « je » du narrateur n'est pas directement explicité, même si, dès le début du texte, le lecteur trouve la mention de « la défense Ajar »<sup>61</sup>. Le « je » est donc d'abord associé indirectement au nom d'Ajar. Cette identification est confirmée dans la suite du texte par l'usage d'une épigraphe, le dossier médical du narrateur, qui le « [dispense] de

---

<sup>59</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>61</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 11.

faire lui-même les présentations »<sup>62</sup>. Ces épigraphes se distinguent dans le corps du texte grâce à l'utilisation de l'italique. Dans l'incipit, nous trouvons ainsi :

*Écrit sous le pseudonyme d'AJAR, AJAR voulant dire laissé ouvert en anglais, aveu d'une vulnérabilité masochiste sans doute délibérément cultivée comme source féconde d'inspiration littéraire*<sup>63</sup>.

Le lecteur se trouve donc bien en présence du je du nom d'auteur, écrit sur la couverture. Non seulement, cette ligne du dossier médical précise que le « je » est bien le « je » d'AJAR consultant son dossier. De plus, il explicite également la dimension pseudonymique du nom d'auteur. Pourtant, le je du narrateur personnage n'est pas précisé. Même si le lecteur sait désormais qu'AJAR n'est qu'un pseudonyme, il ne sait pas, dans le texte, quel est le vrai nom de l'auteur.

Le narrateur ménage donc un certain effet de suspense, puisqu'il tarde à se nommer au sein du texte. Ce retardement s'inscrit bien dans une dimension ludique car le narrateur se sert du dossier médical pour interagir avec le lecteur, et s'attache à des éléments biographiques, connus de tous en ce qui concerne le personnage d'AJAR, comme par exemple le refus du prix Goncourt :

« [...] *A refusé le prix Goncourt pour échapper aux poursuites.* » J'ai refusé le prix Goncourt en 1975 parce que j'ai été pris de panique. Ils avaient percé mon système de défense, pénétré à l'intérieur, j'étais affolé par la publicité qui me tirait de toutes mes cachettes et par les recherches de mes investigateurs à l'hôpital de Cahors. J'avais peur pour ma mère, qui était morte de sclérose cérébrale et dont je m'étais servi pour le personnage de Madame Rosa du livre. [...] J'ai donc refusé le prix, mais ça n'a fait qu'aggraver ma visibilité. On a dit que j'étais publicitaire<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Yves Baudelle, « Le nom de l'auteur dans son texte (autobiographie et autofiction) », *Études françaises*, Volume 56, n° 3, 2020, pp. 57-83 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/1075544ar>, consulté le 20/11/2021.

<sup>63</sup> Émile AJAR, *PS*, p. 16.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 17.

Nous voyons également apparaître une référence à « Madame Rosa », personnage du livre précédant *Pseudo, La Vie devant soi*. Cette référence est déjà la deuxième occurrence pour ce roman, puisque nous pouvions trouver mention précise de l'ouvrage à la page 12 de notre édition. L'épigraphe que constitue le dossier médical est donc un support majeur pour instaurer une dynamique presque orale entre le texte, le narrateur et les lecteurs. Le narrateur, bien identifié par le lecteur comme étant l'auteur Émile Ajar, continue le jeu intertextuel en faisant référence à son tout premier texte, *Gros-câlin*. Nous avons la mécanique inverse par rapport à la référence à *La vie devant soi*, puisqu'on trouve d'abord :

*Fait toujours des nœuds inextricables lorsqu'il essaye de délayer ses souliers, qu'il déchire ou coupe ensuite rageusement pour se libérer*<sup>65</sup>.

Il existe donc dans un premier temps une analogie de forme entre les lacets et le python nommé « Gros-câlin » qui a tendance à s'enrouler et à faire des nœuds autour de son propriétaire. Cet animal de compagnie est si particulier qu'un lecteur d'Ajar peut d'emblée repérer cette référence indirecte. Dans la suite du texte, toujours grâce à l'épigraphe du dossier médical, la référence à *Gros-câlin* est plus directe :

*S'est imaginé à plusieurs reprises être un python afin d'échapper à son caractère humain et se soustraire ainsi aux responsabilités, obligations et culpabilités qu'il comporte. A tiré de son état de python un roman, Gros-Câlin, s'utilisant ainsi lui-même, conséquence d'une longue pratique de la masturbation*<sup>66</sup>.

Par son utilisation de l'intertextualité, le narrateur Ajar donne ainsi au lecteur une confirmation de son identité. Ce « critère [...] "titrologique" »<sup>67</sup>, est donc un moyen tout aussi efficace pour « restaurer la présence du nom d'auteur »<sup>68</sup> et ainsi acter qu'Ajar est bien l'auteur des deux romans *Gros-câlin* et *La Vie devant soi*, auxquels les lecteurs peuvent se référer

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>67</sup> Yves Baudelle, « Le nom de l'auteur dans son texte (autobiographie et autofiction) », *Études françaises*, op. cit.

<sup>68</sup> *Ibid.*

concrètement. Néanmoins, le narrateur ne donne toujours pas de nom au lecteur pour permettre de l'identifier derrière le pseudonyme.

Ce jeu de cache-cache, doublé de l'intertextualité, renforce le mystère autour de l'identité derrière le « je » ajarien. Comment révéler alors ce nom dans le texte ? L'épigraphe n'a pas permis de révéler le nom derrière le pseudonyme mais uniquement sur le nom d'auteur, il ne serait donc pas cohérent de le voir apparaître de cette manière.

De plus, Yves Baudelle souligne que

[l]’épigraphie a [...] quelque chose de laborieux. Aussi l’autobiographe, comme le romancier, préfère-t-il l’oral à l’écrit, la profération du nom propre par un locuteur intradiégétique offrant toute la souplesse des modalités discursives dans les genres narratifs. De cette délégation énonciative aux personnages, la formule la plus commode est assurément l’apostrophe, dont les exemples appliqués au nom d’auteur sont innombrables<sup>69</sup>.

Le narrateur utilise donc cette nouvelle stratégie, l’apostrophe, qui va permettre de diversifier le jeu avec le lecteur. Il faut attendre la vingt-deuxième page pour trouver le nom de Pavlowitch, au détour d’une conversation avec un commissaire de police, suite à l’arrestation du narrateur qui raconte sa vie « dans la rue Clémenceau, le jour du marché »<sup>70</sup> :

- Mais qu’est-ce que j’ai fait, monsieur le commissaire ? Je racontais ma vie, c’est tout.
- Elle est dégueulasse, votre vie, Pavlowitch<sup>71</sup>.

Il est essentiel de souligner que celui qui révèle le véritable nom de l’auteur est un représentant de la loi, et donc de l’État. C’est pour cela que l’identité civile apparaît enfin car elle est reconnue par les instances administratives.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 22.

<sup>71</sup> *Ibid.*

Par ailleurs, c'est encore par le biais d'un dialogue avec le commissaire dit « Paternel » que Pavlowitch révèle cette fois, en son nom propre, son identité :

- Écoutez, Pahlevi, ça suffit vos trucs contestataires. Les provocations gauchistes, on n'en veut pas ici. Cahors est une ville tranquille. Allez faire ça chez les dingues à Paris, Pahlevi.
- C'est Pavlowitch, ce n'est pas Pahlevi, lui dis-je avec beaucoup de dignité. Pahlevi Reza, c'est le Shah d'Iran. C'est pas moi.  
[...]
- C'est Pavlowitch ! hurlais-je faiblement, car je ne suis pas tellement sûr moi-même à force d'être ici et là, de me faire tuer, de me faire torturer et de me faire fusiller. N'insinuez pas ! C'est Pavlowitch, c'est pas Pahlevi ! Pahlevi, c'est le Shah d'Iran et le Shah d'Iran c'est pas moi !<sup>72</sup>

Grâce à une confusion onomastique entre Pavlowitch et Pahlevi, le « je » présenté comme celui d'AJAR reconnaît donc bien, de vive-voix puisqu'on est dans un dialogue, qu'il se nomme Pavlowitch. Il semble d'ailleurs y être contraint, l'adverbe « faiblement » témoignant ainsi d'une défense toute relative de la part de Pavlowitch.

Cela contraste totalement avec l'attitude de l'hôpital qui semble jouer le jeu d'AJAR en lui permettant de se fuir soi-même et de ne pas assumer son « je », d'où les paroles du Dr Christiansen : « Publiez. C'est thérapeutique. Prenez un pseudonyme<sup>73</sup>. »

En somme, il est égal que Pavlowitch écrive avec son vrai nom, puisqu'AJAR est son nom d'auteur, reconnu pour ses deux précédents romans. En effet,

[l]e nom de l'auteur n'est rien d'autre que celui imprimé sur la couverture – qu'il s'agisse d'un nom de plume ou pas. C'est pourquoi, comme l'avait dès l'origine affirmé Lejeune, prévenant « une objection » selon lui « facile à écarter », « le pseudonyme est un nom d'auteur », au sens où « l'auteur » est « un nom de personne, identique, assumant une suite de textes publiés différents »<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>74</sup> Yves Baudelle, « Le nom de l'auteur dans son texte (autobiographie et autofiction) », *Études françaises*, *op. cit.*

### 1.1.2. Semblance du pacte

Si le lecteur pouvait encore avoir des doutes sur l'existence d'AJAR en tant que « *personne réelle* »<sup>75</sup>, il voit finalement apparaître une corrélation entre *Pseudo* et l'épître qui l'entoure, à savoir les entretiens, les photos, la publicité faite autour de la révélation identitaire d'AJAR. L'incarnation de ce personnage fictif en une personne réelle change donc totalement la perception de l'œuvre ainsi que sa réception. En effet, Paul Pavlowitch existe bel et bien sur un registre d'état civil et plus de personnes peuvent témoigner de son existence réelle- sa femme Annie, mais aussi les anciens camarades de sa promotion à Toulouse. De plus, il possède sa propre biographie, dont il donnera quelques bribes à Simone Gallimard et Yvonne Baby.

Même si « le lecteur [n'avait pas été] vérifier »<sup>76</sup> l'existence formelle d'AJAR dans les registres d'état civil et même si le « pseudonyme est un nom d'*auteur* »<sup>77</sup>, il est ici, de fait, plus rassurant pour le lecteur d'observer que le texte s'appuie bien sur la réalité. Il existe donc bien un « je » commun qui définit à la fois l'« identité de l'*auteur*, du *narrateur* et du *personnage* ». On trouve ainsi Émile AJAR (Auteur)= AJAR/Pavlowitch (Narrateur)= AJAR/Pavlowitch (Personnage).

De cette manière, *Pseudo* peut être vu comme une *autobiographie*. En effet, selon la définition de ce genre donnée par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, l'autobiographie est un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>78</sup>. Dans le cas de *Pseudo*, nous avons bien un récit rétrospectif, puisque

---

<sup>75</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 23.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>78</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.



Ajar/Pavlowitch nous raconte plusieurs épisodes de sa vie, sans pour autant s’astreindre à suivre une « chronologie »<sup>79</sup> rigoureuse. D’autre part, le récit se concentre bien sur la vie individuelle d’Ajar/Pavlowitch et se focalise d’autant plus sur l’histoire de sa personnalité puisque cette dernière est au centre de la narration.

Pour Philippe Lejeune il existe plusieurs types de contrat, de pacte, qui peuvent se mettre en place au sein des productions littéraires. Le pacte est une marque d’engagement de l’auteur envers ses lecteurs. Nous trouvons par exemple le pacte romanesque, ou encore le pacte autobiographique, mais nous pouvons également trouver un « non-pacte », c’est-à-dire un pacte qui n’est pas clairement explicité par l’auteur.

Nous nous proposons d’observer de plus près le tableau à double entrée<sup>80</sup> de Lejeune afin d’analyser plus précisément dans quel type de pacte nous nous trouvons avec *Pseudo* :

Nom du Personnage→ Pacte ↓	≠nom de l’auteur	= 0	= nom de l’auteur
Romanesque	1a <u>ROMAN</u>	2a <u>ROMAN</u>	
= 0	1b <u>ROMAN</u>	2b Indéterminé	3a <u>AUTOBIO.</u>
Autobiographique		2c <u>AUTOBIO.</u>	3b <u>AUTOBIO</u>

Nous avons noté que l’équation A=N=P est bien réalisée avec *Pseudo*. Ainsi nous pouvons nous orienter vers la troisième colonne.

<sup>79</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 20.

<sup>80</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 28.

Elena Cuasante Fernandez, en reprenant la classification de Philippe Lejeune, explique : « la coïncidence onomastique entre auteur et personnage est automatiquement interprétée comme un signe évident de non fiction<sup>81</sup> ». Il semble donc, à l'époque des travaux de Lejeune, impossible de voir apparaître un pacte romanesque dans le cas où le nom de l'auteur est le même que celui du personnage.

Philippe Lejeune est par la suite revenu sur ses cases « aveugles »<sup>82</sup>, indéterminables dans un premier temps, car il était conscient des limites de sa théorie. Néanmoins, nous prendrons véritablement appui sur ce travail initial pour situer *Pseudo*, paru dans les mêmes années que l'analyse de Philippe Lejeune.

*Pseudo* s'ouvre brutalement et le lecteur est directement introduit dans l'histoire. Ni avis au lecteur, ni dialogue avec ce dernier ne sont présents, le pacte autobiographique n'est donc pas réalisé. Au contraire des *Confessions* de Rousseau, l'auteur ne développe pas ce lien avec le lecteur qui lui permet de s'engager à dire *toute la vérité et rien que la vérité*. Comme le pacte de *Pseudo* n'est pas explicité, nous nous situons plutôt du côté de la case 3a :

3. *Nom du personnage*= *nom de l'auteur*. Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du *mensonge* (qui est une catégorie " autobiographique ") et non de la fiction. On peut distinguer deux cas :

a) Pacte= 0 (entendons par pacte le pacte du titre ou le pacte liminaire) : le lecteur constate l'identité auteur-narrateur-personnage quoiqu'elle ne fasse l'objet d'aucune déclaration solennelle.

[...] Au demeurant, ce nom lui-même peut être donné en clair, ou dans la mesure où il s'agit presque toujours d'un nom d'auteur, impliqué par l'attribution que se fait le narrateur des ouvrages de l'auteur<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Elena Cuasante Fernandez, « Du pacte autobiographique au mode de lecture : entre fiction et non fiction », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n°16, 2005, pp. 21-31 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://core.ac.uk/reader/161353010>, consulté le 14/04/2022.

<sup>82</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 31.

<sup>83</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 30-31.

De surcroît, Marie-Chantal Killeen tient à souligner « le rôle essentiel qui échoit au lecteur au sein de ce dispositif [car] il est tenu de souscrire au pacte, sans quoi l'autobiographie demeure nulle et non avenue. Non pas qu'il faille croire le narrateur sur parole, tant s'en faut. »<sup>84</sup>

Cette « dynamique »<sup>85</sup> qui lie étroitement l'auteur et le lecteur va par ailleurs influencer l'écriture. En effet, le lecteur attend de lire le style particulier de l'auteur, soit, ce qui l'a attiré lors de la lecture des premiers romans. La difficulté soulevée par Marie-Chantal Killeen est celle du langage « Ajar », reconnaissable pour ses « ellipses, raccourcis, et dérapages de sens »<sup>86</sup>, qui doit réussir à « [emporter] l'adhésion des lecteurs, du moins de les convaincre de lire son texte comme une autobiographie, si peu fiable soit-elle. »<sup>87</sup>. Pour réussir à allier l'Ajar au pacte autobiographique, Gary met en place un Pavlowitch « schizophrène » capable de « produire le genre d'anacoluthes »<sup>88</sup> attendues, mais aussi d'effectuer un brouillage énonciatif. Si Pavlowitch est fou, Gary peut se permettre des imprécisions chronologiques et des remaniements narratifs. Le lecteur a donc une place très importante dans la lecture de ce texte, car il doit croire un narrateur fou et en même temps adhérer au pacte autobiographique.

L'analyse du « je » d'Ajar/Pavlowitch permet donc de mettre en place, en apparence, un pacte autobiographique qui s'ancre à la fois dans la fiction et le réel. Ainsi, le narrateur joue avec le lecteur, en retardant la venue de son nom dans le texte, et en le remplaçant par des références intertextuelles évidentes. Ce jeu de cache-cache n'en est donc pas véritablement un puisque dès le départ, l'identité est assumée par le critère *titrologique*. La corrélation identitaire entre auteur, narrateur et personnage qui permet de fonder l'autobiographie, selon Lejeune, est

---

<sup>84</sup> Marie-Chantal Killeen, « Romain Gary et l'art de la ventriloquie : le pacte autobiographique dans *Pseudo* », *The Romanic Review*, vol. 100, n°3, 2009, p. 350.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>86</sup> David Bellos, « Petit histoire de l'incorrection à l'usage des Ajaristes », *Signé Ajar, op. cit.*, p. 44.

<sup>87</sup> Marie-Chantal Killeen, « Romain Gary et l'art de la ventriloquie : le pacte autobiographique dans *Pseudo* », *The Romanic Review, op. cit.*, p. 351

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 352.

en elle-même respectée. Nous avons donc pu voir s'établir un pacte non assumé par l'auteur et auquel le lecteur peut décider de croire ou non. *Pseudo* semble de ce fait s'inscrire comme une autobiographie car le texte réussit la prouesse de respecter la particularité de l'AJAR et de reprendre les données biographiques de l'auteur connues de tous.

## 1.2. Le lecteur *posthume*

L'apparence textuelle de *Pseudo* a donc grandement influé sur sa réception lors de sa publication. Si à l'époque les lecteurs pouvaient se poser la question de la véracité de ce texte, il est aujourd'hui impossible de passer outre notre connaissance de la supercherie AJAR pour le comprendre et l'appréhender. La dimension ludique prend ainsi tout son sens puisque le lectorat possède tous les indices permettant de révéler la figure de Gary derrière l'écriture d'AJAR. Un dialogue va de cette manière s'instaurer entre les lecteurs posthumes de Gary qui a semé tout au long de sa carrière littéraire des indices conduisant à la révélation. Avec *Pseudo*, le lecteur devient un enquêteur à la recherche de sens, tandis qu'avec *Vie et mort d'Émile AJAR*, il se voit confirmer ses hypothèses de lecture. Le jeu est pourtant loin d'être aisé et fluide pour l'énonciataire car *Pseudo* prend la forme du journal d'un Paul Pavlowitch fou et schizophrène. La parole est donc fortement contrite par ce double-sens qui cache le mensonge et connote nécessairement le fait de croire ou non aux paroles d'un être aliéné. Toutefois, chez Gary, de même que chez AJAR, « le faux [est souvent] plus vrai que le vrai »<sup>89</sup>. Le lecteur devra donc prendre garde et étudier méticuleusement les différentes pistes qui lui seront données.

Avant même de s'intéresser au texte littéraire, le lecteur fait face à l'objet livre. Ce dernier est en lui-même une source de références pour celui qui veut lire le texte. Le livre va

---

<sup>89</sup> Sylvie Rosiensi-Pellerin cite ici les commentaires figurant sur la quatrième de couverture du roman de Georges Perec *Un cabinet d'amateur* dans son ouvrage *Peregrinations ludiques : études de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref, « Théoria », 1995, p. 79.

ainsi être découvert par le biais du paratexte éditorial. Sylvie Rosiensi-Pellerin tente de montrer que ce paratexte peut « contribuer à cet “ art du texte ” que Perec décrit comme pouvant “ se fonder sur le jeu entre le prévisible et l’imprévisible, entre l’attente et la déception, la connivence et la surprise ” »<sup>90</sup>.

Nous nous intéresserons dans un premier temps à l’expérience ludique relative au péri-texte- de nature éditoriale, qui pourrait donc grandement participer, ou non, à la réception et la compréhension du texte pour les lecteurs. Puis, nous analyserons la portée testamentaire de l’écriture garyenne, qui s’adresse directement à un lecteur *posthume* et prolonge donc le jeu par-delà une temporalité classique.

### 1.2.1. De la pertinence du péri-texte

Dans son ouvrage *La Figure de l’auteur*, Maurice Couturier qualifie la page de titre d’« espace absolument stratégique »<sup>91</sup>. En effet, cet espace permet d’englober divers éléments comme le nom d’auteur, le titre de l’œuvre, l’éditeur, ainsi qu’une éventuelle illustration. Par conséquent, la page de titre se révèle essentielle pour délivrer des premières informations aux lecteurs. Ces informations se développent autour ou hors du texte strictement littéraire et font partie de ce que Genette appelle le *paratexte*. Par ailleurs, Genette distingue deux types de paratexte : le « péri-texte » et l’« épitexte »<sup>92</sup>. Nous nous intéresserons ici plus spécifiquement au péri-texte, relié directement à l’objet littéraire.

Dans le cas de notre étude, nous avons choisi de travailler avec l’édition Folio de *Pseudo*, à savoir le format poche des éditions Gallimard. En ce qui concerne l’éditeur, nous avons une première remarque qui permet d’appréhender la réception de l’œuvre.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>91</sup> Maurice Couturier, *La Figure de l’auteur*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1995, p. 32.

<sup>92</sup> Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, « Point Essais », 2002, pp. 9-10.

En effet, Romain Gary était publié directement chez Gallimard. Or, lorsque Gary écrit ses textes sous le pseudonyme d’Ajar, il est publié au Mercure de France, filiale de Gallimard encore existante. Il y avait donc une séparation des deux œuvres avec deux éditeurs différents. Il reste cependant une proximité que l’on ne peut nier puisque le Mercure fait partie de Gallimard. Néanmoins, nous tenions à soulever cette distinction, inhérente aux deux figures auctoriales. Nous aurions donc pu encore apercevoir aujourd’hui ce clivage éditorial. Or, ce n’est plus le cas puisque Gary et Ajar sont à présent publiés aux éditions de format poche de Gallimard, à savoir la collection Folio. Cela nous permet de faire un premier constat : il n’y a plus de scission éditoriale entre Ajar et Gary, les deux auteurs étant réunis par la maison mère par le biais d’une édition de poche commune.

Le péri-texte de manière générale est très important car il permet de donner un avant-goût aux lecteurs et de les renseigner sur le texte qu’ils vont lire. Dans la continuité de Genette, Sylvie Rosiensi-Pellerin reprend cette notion de péri-texte en la scindant en deux parties avec d’un côté les péri-textes « *stables* »<sup>93</sup> et de l’autre les péri-textes « *variables*, c’est-à-dire ceux dont le contenu peut se trouver légèrement modifié ou complètement changé selon l’édition, ou qui encore peuvent être amenés à disparaître complètement »<sup>94</sup>.

Nous nous sommes donc intéressée au péri-texte variable de *Pseudo*, puisqu’il a changé d’édition et de format en rejoignant la collection Folio. Ce changement a d’ailleurs profondément marqué le péri-texte éditorial que représente la couverture. Toutefois, prendre en compte le péri-texte remet

[...] non seulement [en question] les frontières du texte, mais aussi le statut du péri-texte éditorial et son rapport au texte. Une telle poétique du texte soulève par ailleurs d’autres questions : si la lecture comme *jeu*, dans le sens perecquien du terme, commence avec le premier coup d’œil du livre sur

---

<sup>93</sup> Sylvie Rosiensi-Pellerin, *Peregrinations ludiques : études de quelques mécanismes du jeu dans l’œuvre romanesque de Georges Perec*, op. cit., p. 72.

<sup>94</sup> *Ibid.*

l'étagère d'une librairie ou d'une bibliothèque, un changement de mise en forme (une nouvelle édition par exemple), ne risque-t-il pas de modifier ou de handicaper la lecture, c'est-à-dire de fausser le jeu et donc de porter préjudice au texte ?<sup>95</sup>

L'interrogation que se pose Sylvie Rosienski-Pellerin est tout à fait intéressante dans notre perspective du texte ajarien vu comme ludique et dialoguant avec son lecteur. Rappelons-le, *Pseudo* a été écrit pour démentir la paternité de Gary, un lien entre l'édition- et donc son péri-texte- et le texte même devait donc apparaître pour réfuter cette assimilation. À la publication du texte *Vie et mort d'Émile Ajar* en 1981, les lecteurs, critiques et éditeurs étaient désormais avertis qu'Émile Ajar est en fait Romain Gary, dissimulé derrière Pavlowitch. Le doute n'est donc plus permis, ni pour les lecteurs de 1981, ni pour nous, lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle. Pour autant, le dernier texte que nous laisse Gary révèle une volonté profonde du changement de soi et insiste sur cette dimension de recommencement :

J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans, depuis la soudaine célébrité qui était venue à un jeune aviateur avec *Éducation Européenne* [...] <sup>96</sup>.

Il souligne à de nombreuses reprises la « “ gueule qu'on lui a faite ” »<sup>97</sup>, en reprenant les mots de Gombrowicz. Ce témoignage, laissé à titre posthume, aurait donc pu, et dû, être pris en compte par les éditeurs car la « fringale de vie »<sup>98</sup>, à savoir la multiplicité de Romain Gary n'est pas anodine pour comprendre la venue au monde d'Ajar. Or, les éditeurs n'ont pas respecté ce souhait de séparer la « gueule » de Gary et celle d'Ajar comme en témoigne l'édition choisie de *Pseudo* :

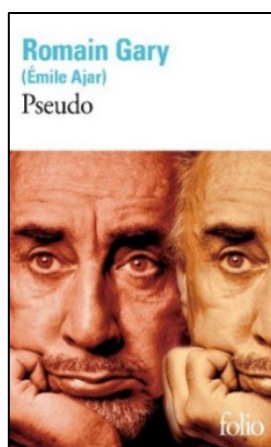
---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>96</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 28.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 29.



L'illustration choisie pour la couverture révèle d'emblée le choix éditorial qui est de rattacher les œuvres d'Ajar à celles de Gary. Elle vient par ailleurs diminuer la dimension ludique du texte puisqu'elle montre de manière très concrète l'auteur. En effet, nous faisons face à une photographie d'un Gary dédoublé aux couleurs psychédéliques- le rouge et l'orange. Le dédoublement fait écho à la figure d'Ajar<sup>99</sup> tandis que les couleurs renvoient à l'histoire de Pavlowitch qui, dans *Pseudo*, est totalement fou. Le périphrase éditorial ne joue donc pas le jeu de *Pseudo* puisqu'il donne directement à voir les indices qui permettront au lecteur de remonter le fil du texte.

Cette édition pose « la question [...] de “ démasquer ” cet auteur, comme on voulait jadis démasquer Ajar »<sup>100</sup> en montrant deux Romain Gary qui sont à la fois *mêmes* (posture identique) et *autres* (colorimétrie différente). En outre, si nous regardons de plus près les autres textes de Gary et d'Ajar publiés en Folio, l'usage d'une photographie de l'auteur est réservé aux textes qui ont un caractère *autobiographique* (voir **Annexe 1**) et implique donc, pour des lecteurs coutumiers de cette édition, qu'ils lisent un texte sensiblement autobiographique de Romain Gary.

---

<sup>99</sup> Les romans qui traitent du double sont souvent l'occasion de voir apparaître un parallélisme, un jeu de miroirs sur les couvertures. Nous pensons notamment à la couverture du roman de Dostoïevski, *Le Double*, édité chez Gallimard dans la collection « Futuropolis », qui reprend ce même type de visuel.

<sup>100</sup> Laurie Laufer, « L'éloge du masque, ou de l'art de ruser avec la mort », *Romain Gary*, Paris, Éditions de l'Herne, « L'Herne », 2005, p. 38.



L'autre fait remarquable de cette édition est la mention de l'identité de Romain Gary sur la couverture. Au premier regard, le nom d'auteur « Romain Gary » semble primer le pseudonyme d'AJar. Nous aurions tout aussi bien pu trouver la mention d'auteur sous cette forme : *Émile Ajar (Romain Gary)*. Autrement, nous aurions pu avoir uniquement la mention du nom d'Émile Ajar (sans parler de Gary) ce qui aurait permis de distinguer plus nettement les deux figures auctoriales et leurs écrits.

Ce choix éditorial rejoint cette volonté de « synthèse unifiante »<sup>101</sup> évoquée dans l'introduction de *Signé Ajar* : « On relit toute l'œuvre de Gary dans son unité – non sans raisons, mais au risque d'effacer la singularité de la veine ajarienne, au risque de faire du texte-Ajar, dans sa spécificité, le laissé-pour-compte de la réunification...<sup>102</sup> ». Ajar est oublié, relégué derrière des parenthèses. Ces dernières permettent de minimiser l'existence réelle d'AJar, et de redonner à ce nom sa place de pseudonyme et par là même d'identité auctoriale fictive. L'éditeur a donc fait le choix d'insister sur le nom de Romain Gary et fait l'impasse sur le projet originel de l'auteur en raison de l'éloignement temporel et d'une révélation acquise pour le public.

Pour des textes plus anciens, Maurice Couturier se demande si « la page de titre, et toutes les circonstances politiques, économiques, morales ou culturelles qui ont accompagné la publication de ces romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, [doivent] être prises en compte par le lecteur contemporain »<sup>103</sup>. Cette interrogation est légitime dans le cas d'AJar, bien qu'elle se place à un niveau nettement plus contemporain. La première édition (voir **Annexe 2**) présente des caractéristiques particulières mais évoque avant tout une couverture neutre sur le plan strict du texte : seul le nom d'auteur (AJar), le titre du livre (*Pseudo*) et la maison d'édition (Mercure de

---

<sup>101</sup> Firyél Abdeljaouad, Denis Labouret, « Les trente ans d'Émile Ajar » dans *Signé Ajar*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, *op. cit.*, p. 34.

France) y figurent. Ces éléments s'inscrivent bien sûr dans la temporalité de la mystification puisque *Pseudo* est le troisième texte d'AJar, reconnu publiquement comme un auteur à part entière et publié par le Mercure. Les choix du péri-texte sont donc en accord avec la méconnaissance du Mercure à propos de la véritable identité d'AJar : ils mettent en avant uniquement AJar et l'objet livre.

Si la connaissance de la supercherie d'AJar est aujourd'hui à la portée de tous, nous pouvons néanmoins supposer que des lecteurs néophytes de l'œuvre ajarienne ne fasse pas le rapprochement avec Gary. Et inversement, nous pouvons supposer que des lecteurs de Gary ne fassent pas le lien avec les œuvres d'AJar – tant elles sont singulières. La dimension ludique pourrait donc à nouveau reprendre toute son ampleur, si et seulement si, l'édition faisait le choix d'une couverture plus neutre et moins symptomatique de cette refonte de l'œuvre ajarienne « dans le grand œuvre garyen »<sup>104</sup>. Le péri-texte a donc un rôle majeur dans la réception de l'œuvre ajarienne. Il est alors nécessaire de le reconsidérer, « pour renouer avec l'étonnement des premiers lecteurs »<sup>105</sup> et ainsi redonner sa place au jeu et au dialogue temporel.

### 1.2.2. L'écriture testamentaire

Ce dialogue temporel est par ailleurs tout à fait conscient et assumé par Romain Gary, tout particulièrement dans le texte *Vie et mort d'Émile AJar* :

J'ai donc pleinement conscience que ces pages paraîtront sans doute dérisoires au moment de leur publication, car, que je le veuille ou non, puisque je m'explique ici devant la postérité, je présume forcément que celle-ci accordera encore quelque importance à mes œuvres et, parmi celles-ci, aux quatre romans que j'ai écrits sous le pseudonyme d'Émile AJar<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Firyél Abdeljaouad, Denis Labouret, « Les trente ans d'Émile AJar », *Signé AJar*, op. cit., p. 17.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>106</sup> Romain Gary, *VMEA*, pp. 15-16.

Tout d'abord, Romain Gary part du présupposé que ses œuvres seront encore lues et reconnues par le public, au moment de la publication du texte en 1981. Nous pouvons peut-être également envisager la « postérité » comme une perspective qui s'établirait bien au-delà de la publication du texte, et qui pourrait désigner des lecteurs encore plus éloignés de l'affaire Ajar. Gary ne révèle pas directement qu'il est l'auteur des romans signés Ajar ce qui permet ainsi de recontextualiser la lecture de cette œuvre, au regard de toute la production garyenne ainsi que de ménager un effet de suspense. Ce court texte, d'à peine trente pages, raconte la version de Gary sur l'affaire Ajar – après que *Pseudo* eut donné la *version* de Pavlowitch/Ajar sur cette même affaire.

*Vie et mort d'Émile Ajar* s'apparente à un « livre-testament »<sup>107</sup>, pratique que l'on retrouve à plusieurs reprises dans d'autres textes, par exemple *La Promesse de l'aube* ou encore *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, comme nous le fait remarquer Pierre Bayard. Ce dernier effectue par ailleurs un parallèle très complet avec *La Promesse de l'aube*. En effet, la stratégie déployée par Nina à la fin de ce roman est analogue à la démarche de Romain Gary dans son texte posthume puisque le texte a été publié après son suicide, là où Nina faisait parvenir ses lettres à son fils par l'intermédiaire d'une amie après son décès. Bayard nomme ce principe « écriture testamentaire »<sup>108</sup>, cette dernière actualisant ainsi la parole d'un ancien vivant, qui se manifeste à nouveau pour établir un lien avec ceux qui sont encore là.

Gary s'adresse donc au lecteur par le biais d'une énonciation qui prend l'apparence d'une lettre, et qui appelle par conséquent, une potentielle réponse, une réaction de la part du lecteur. D'une part, il faut noter que l'usage de la correspondance en lui-même fait apparaître de forts « décalage[s] temporel[s] »<sup>109</sup>, entre sa production et sa réception, ce qui implique

---

<sup>107</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le texte rêve », 1990, p. 107.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 108.

nécessairement que le présent du destinataire ne corresponde pas à celui du destinataire. Gary, tout comme Nina, pousse à outrance ce phénomène de décalage temporel en utilisant une voix *d'outre-tombe* pour s'adresser à son lecteur.

D'autre part, le lecteur ne pourra pas délivrer une réponse en retour, puisque Gary n'existe plus. Il existe donc un écart communicatif, qui n'est normalement pas instauré par « l'espace traditionnel de la conversation »<sup>110</sup>. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), une conversation correspond à un « [é]change de propos [...] entre deux ou plusieurs personnes »<sup>111</sup>. Or, si de l'autre côté de la chaîne conversationnelle le référent n'existe plus que sous une forme fantomatique, il ne peut plus prendre part à la conversation. C'est en ce sens que ce texte se rapproche d'un « pur *acte* »<sup>112</sup>, ce qui rejoint précisément la définition d'écriture dite testamentaire « jusque dans le sens étymologique, puisque *testari* et *testis* désignent un acte qui se situe entre la vie et la mort »<sup>113</sup>.

Habituellement, la dimension testamentaire est empreinte d'une certaine solennité car elle représente la dernière trace écrite laissée par le mort. L'écriture testamentaire peut parfois être moteur du ludique - on pourra trouver, au détour d'une phrase, un bon mot, un *witz* destiné à faire sourire le lecteur. Mais là n'est pas la caractéristique principale du texte. Gary va néanmoins donner une place majeure à cette dimension ludique dans son texte, n'hésitant pas à donner une tournure comique aux événements et préférant ainsi le rire à l'angoisse.

Ainsi, il explique : « Je ne veux pas me livrer à une exégèse de mon œuvre : des jours et des jours après ma mort, j'ai d'autres chats à fouetter<sup>114</sup>. » Cette formule relève du jeu et

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>111</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL], « Conversation » [en ligne], *Portail Lexical : Lexicographie*, disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/conversation>, consulté le 10/05/2022.

<sup>112</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>113</sup> Maria Letizia Cravetto, « Au-delà de l'exclusion : l'écriture testamentaire », *Annuaire de l'EHESS*, 2003, p. 785.

<sup>114</sup> Romain Gary, *VMEA*, pp. 39-40.

marque également de manière plus prononcée le décalage entre le texte- publié et lu, et l'au-delà dans lequel se trouve l'auteur.

Gary donne ainsi une place à sa vie après sa mort. Nous voyons clairement apparaître ici l'ambiguïté temporelle du texte, car Gary, au moment de la publication, n'était déjà plus de ce monde. Il se place donc, lorsqu'il rédige le texte, dans le contexte temporel de la publication et de la réception du texte et souligne avec humour sa volonté de *passer outre* l'analyse de son œuvre. Cette « *place du mort* »<sup>115</sup> revient à plusieurs reprises dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, jusqu'à devenir un véritable fantasme réalisé comme nous pouvons l'observer *infra* :

On imagine ma joie profonde. La plus douce de toute ma vie d'écrivain.  
J'assistais à quelque chose qui, en littérature, n'intervient en général qu'à titre posthume, lorsque, l'auteur n'étant plus là et ne gênant plus personne, on peut lui rendre son dû<sup>116</sup>.

Gary expérimente ainsi la reconnaissance du public d'Ajar, sien sans être sien. La gloire littéraire d'Ajar rejaillit sur lui, qui par ailleurs écrit toujours des romans en son nom (pas moins de six) mais que les critiques boudent. Les qualités littéraires d'Ajar sont pourtant bien celles de Romain Gary, et cela en dépit des commentaires négatifs des spécialistes à l'encontre de ses propres écrits. Avec une pointe d'ironie, Gary soulève le rôle du public qui a une tendance à reconnaître les écrivains à titre posthume. Il pousse même le vice, avec un élan que l'on peut qualifier de *jusqu'au-boutiste*, en inversant la tendance et se reconnaissant comme l'écrivain véritable d'Ajar, également à titre posthume.

Plus qu'un simple fantasme, c'est une vocation vouée à l'échec à cause de la matérialité de l'existence :

Mon rêve, que je n'ai jamais pu réaliser pour des raisons économiques, était d'écrire tout mon saoul et de ne rien publier de mon vivant<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 107.

<sup>116</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 19.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 26.

Nous voyons bien apparaître ce désir d'être un écrivain qui ne laisse de trace que dans une existence où il n'est pas, et qui donc s'apparente précisément au type de texte que représente *Vie et mort d'Émile Ajar*. La position du « je » de Gary « complique [ainsi] le dispositif linguistique en cause »<sup>118</sup> car il se situe dans un non-lieu, impossible à atteindre.

Pierre Bayard complète son propos en insistant sur la situation *ubuesque* mise en place dans le texte :

Il n'y a en effet pas davantage de *je* ou de *moi* pour produire une formule comme celle-là (puisque Gary est mort) que de nom propre en position d'attribut pour suivre le verbe *être* (Ajar est un être imaginaire) : un *je* fantomatique vient ainsi réclamer ses droits sur un personnage qui n'existe pas<sup>119</sup>.

Ce « *je* fantomatique » c'est celui du mort qui vient hanter les vivants, ou du moins ici le texte, le *dibbuk*, figure si chère à Romain Gary. Nous retrouvons particulièrement ce *dibbuk* dans le roman *La Danse de Gengis Cohn*<sup>120</sup> roman écrit en 1967, soit sept ans avant l'apparition d'Ajar. Ce roman préfigure en quelque sorte l'avènement d'Ajar et nous pouvons aisément remplacer les différents acteurs de la manière suivante : Schatz est alors Romain Gary, possédé par Cohn/Ajar. En outre, Paul Pavlowitch dans son roman *L'homme que l'on croyait* (qui est cette fois la version du vrai Pavlowitch sur l'affaire Ajar) relève également cette similitude :

Ajar, ce personnage en chair et en os, comme un lapin sorti du chapeau-claque d'un charlatan en révolution, allait devenir encombrant, puis carrément finir dans la peau du *dibbuk* personnel de Romain. L'image d'Ajar se mit apparemment à vivre pour son compte. Ce fut au détriment de Romain dont elle se nourrissait. Il y eut entre Romain et moi, un curieux échange de balle.

---

<sup>118</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>120</sup> Gengis Cohn, le personnage éponyme, est un comique juif qui se retrouve dans la conscience de son persécuteur, Schatz, un ancien nazi. Fort de son nouveau statut *fantomatique*, Gengis prend un grand plaisir à se manifester par le biais de la parole, ou même de l'apparition physique, pour tourmenter Schatz- seule personne à le voir. Le roman se complique de plus en plus, de sorte que les personnages ne savent plus qui de l'un possède l'autre et ceci jusqu'à la révélation. Schatz et Gengis ne sont en fait que les produits du subconscient de Gary qui s'est évanoui lors de sa visite des camps.

Nous renvoyons au livre de Pierre Bayard qui étudie la complexité linguistique du phénomène.

L'auteur, un instant, ne fut plus ni lui ni moi. Puis Ajar me quitta discrètement pour l'essentiel. Il s'agrippait sournoisement à son père dénaturé, pour finir par se blottir sur son dos comme le singe de Burroughs<sup>121</sup>.

Ajar serait donc la première étape d'une *dibbukisation* plus profonde de Romain Gary. Comme dans *La Danse de Gengis Cohn*, Ajar (Cohn) prend possession de Gary (Schatz) et le dépossède de sa voix pour en créer une autre. En effet, nous voyons apparaître dans les romans de Gary, écrits pendant la période Ajar, des incursions du discours typiquement ajarien, ce qui va progressivement amener à une confusion, une « impropriété du discours de la pensée »<sup>122</sup>.

L'identification du « je » est donc complexe et fait advenir un « [ê]tre intermédiaire, un « entre lieu », un *métis* »<sup>123</sup> soit un mélange des deux identités pour former un tout « condamné »<sup>124</sup> par avance. Le texte *Vie et mort d'Émile Ajar* serait en effet, avant tout, la révélation de la mort officielle d'Ajar, mais serait également un témoignage de la mort plus ancienne de Gary, comme l'explique Laurie Laufer :

Après tout, Gary n'aurait été dans le geste d'écrire que pour brouiller les pistes non pas de sa vie, mais de sa mort même. Mort déjà depuis longtemps.... Qu'importe que Gary fût Ajar : Gary était mort depuis longtemps déjà et c'est cela qu'il nous cachait dans ce style humoristique, baroque, excessif dont il usait parfaitement. « Je me suis bien amusé, merci » – est ce qu'il lance au lecteur abusé, médusé peut-être, au terme de *Vie et Mort d'Emile Ajar*<sup>125</sup>.

La notion de *postérité* est donc bien inscrite profondément dans l'écriture de Romain Gary. Cette dernière entretient un rapport étroit avec le futur, de par la forme des textes, mais également dans ses adresses au lecteur. La voix d'outre-tombe dialogue avec le lecteur posthume de l'auteur et permet d'établir une sorte de pont entre *Pseudo* et *Vie et mort*

---

<sup>121</sup> Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1990, p. 65.

<sup>122</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>123</sup> Laure Laufer, « L'éloge du masque, ou de l'art de ruser avec la mort », *Romain Gary*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>124</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 33.

<sup>125</sup> Laure Laufer, « L'éloge du masque, ou de l'art de ruser avec la mort », *Romain Gary*, *op. cit.*, p. 40.

d'*Émile Ajar*. Les deux œuvres ne s'inscrivent pas uniquement dans un contexte fixe, mais bien en corrélation et évoluent selon la perception et la participation du lecteur.

En définitive, Romain Gary fait « coup double en jouant sur deux contextes bien distincts, l'un simulé et l'autre réel, qui opposeraient les lecteurs contemporains aux lecteurs futurs »<sup>126</sup>. Nous avons ainsi pu voir qu'un dialogue se noue entre les différents acteurs, Gary jouant sur de multiples tableaux et multipliant les références pour un lecteur futur, tout en s'inscrivant également dans un contexte qui lui est anthume, en respectant notamment l'épitexte et le contexte dans lequel il écrit.

À travers les « jeux » mis en place et notamment grâce à la place réservée au lecteur en tant qu'enquêteur, Gary instaure une définition de son propre « je ». Chercheur de sens et de références, le lecteur se voit confier la tâche de *lire* correctement le texte afin d'effectuer les bons parallèles, en étant guidé par la voix d'outre-tombe de Gary, venu aider et éclairer un public retors à sa propre œuvre.

Si l'on peut d'abord penser que l'auteur se cache et se dissimule totalement, le lecteur avisé se rend néanmoins bien compte qu'il existe des références intertextuelles très claires aux œuvres d'Ajar, mais aussi à celles de Gary. La présence de Tonton Macoute, sur laquelle nous reviendrons, est une des raisons que l'on pourrait évoquer quant à l'intertextualité garyenne. Or, plusieurs passages reprennent des textes de Gary sans les citer explicitement comme par exemple *Le Vin des morts* repris à deux endroits. Le bon lecteur, comme le fait d'ailleurs remarquer Gary dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, est celui qui saisit ces références et sait voir derrière Ajar, l'ombre de Gary. Ainsi, l'auteur joue avec et se joue de ses lecteurs, en leur tendant des pièges, notamment en accentuant la problématique du « *qui parle ?* ». La

---

<sup>126</sup> Marie-Chantal Killeen s'appuie ici sur les travaux d'Astrid Poier-Bernhard, « Romain Gary et l'art de la ventriloquie : le pacte autobiographique dans *Pseudo* », *The Romanic Review*, *op. cit.*, p. 356.



voix serait donc l'indice essentiel pour comprendre « toute la conception garyenne de la littérature comme simulation »<sup>127</sup>.

Identifier le locuteur amène le lecteur à analyser en substance ce qui est dit par le narrateur et percevoir ainsi que cette voix est masquée, travestie<sup>128</sup> et donc déguisée. C'est ce déguisement, cette fois de la parole, que nous nous proposons désormais d'analyser.

## 2. L'humour pour faire passer la pilule

« Vous avez vraiment le sens de l'humour<sup>129</sup>. »

C'est de cette manière que Simone Gallimard, l'éditrice d'AJAR, interprète « les extravagances des agissements et de l'écriture d'Alex »<sup>130</sup> lors de leur entretien à Copenhague. Rappelons-le, Paul ne se fait appeler Paul qu'en cas de « péril »<sup>131</sup>, « signe convenu »<sup>132</sup> avec sa femme Annie/Alyette/*et al.*, elle aussi déformée, dédoublée par la perception du narrateur. Pavlowitch, lui, est principalement appelé Alex par Tonton Macoute, même si d'autres prénoms sont utilisés<sup>133</sup>. Ce *sens de l'humour*, qui prête à rire ou du moins à esquisser un sourire, le lecteur le retrouve tout au long de la confession débridée que représente *Pseudo*. L'humour serait d'ailleurs une des différences fondamentales entre le corpus AJAR et le corpus Gary, comme l'indique Michel Tournier dans son article « Émile AJAR ou La vie derrière soi » :

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 345-346.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 346, nous reprenons ici les termes de Marie-Chantal Killeen en les modifiant.

<sup>129</sup> Émile AJAR, *PS*, p. 75.

<sup>130</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/AJAR, analyse sémiotique » (Travail de thèse dirigé par Denise Jardon), Université de Laval, 2000, p. 285 [en ligne], disponible à l'adresse : [https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ54024&op=pdf&app=Library&is\\_thesis=1&oclc\\_number=1017534440](https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ54024&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=1017534440), consulté le 15/05/2022.

<sup>131</sup> Émile AJAR, *PS*, p. 90.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Tonton Macoute appelle notamment Pavlowitch par les prénoms Fernand (p. 41), mais aussi « Paul, enfin, Alex... Émile » (p. 199). En résumé, Tonton Macoute ne sait pas quel prénom il doit utiliser, et change au gré des humeurs de Pavlowitch.

Émile Ajar restera l'avatar final et éblouissant d'une carrière littéraire qui semblait forte et de vaste horizon, mais à laquelle manquait l'épaisseur et l'humour qu'il nous apporte pour notre joie et notre émotion<sup>134</sup>.

Pourtant, l'humour était déjà bien présent dans les œuvres de Gary, mais c'est un humour plus solaire, plus idéaliste, qui appelle de ses vœux un meilleur avenir et qui, surtout, croit en l'homme. Chez Ajar, l'humour est drôle, double, à la fois bouffon et poisseux, épais. L'idéalisme est mort, impossible. L'homme n'est bon qu'à faire *pseudo-pseudo* dans un monde non moins *pseudo*. C'est pourquoi l'humour est le meilleur moyen pour *faire passer la pilule*, pour avaler ce monde catastrophique, ou pour du moins tenter de le rendre plus supportable. En outre, Christian Morin remarque qu'à chaque type d'humour son « type donné de narrateur »<sup>135</sup>. En effet,

[ces] types ou attitudes, pour être saisis, doivent faire l'objet d'un parcours figuratif qui définira l'être du narrateur-acteur comme « naïf », « inventif », « idéaliste », « chimérique », etc. D'une manière ou d'une autre, s'établira une dualité entre la réalité mise en place par le texte et celle que décrit ce narrateur, dualité qui pourra être saisie différemment selon ces types d'acteur<sup>136</sup>.

*Pseudo*, tout comme les autres romans d'Ajar<sup>137</sup>, met en scène un narrateur-acteur type, ici, le fou. Le fou est une personne qui « présente des troubles du comportement ou de l'esprit dénotant ou semblant dénoter une altération pathologique des facultés mentales »<sup>138</sup>. Pavlowitch semble donc bien correspondre au type du « fou ».

Cependant, le lecteur ne sait si Pavlowitch est totalement aliéné, notamment par la prise de ses médicaments, ou s'il est juste extrêmement lucide. D'un autre côté, il est important de considérer la richesse du sème « fou » car ce personnage caractérise historiquement le bouffon,

---

<sup>134</sup> Christian Morin cite l'article de Tournier, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 7.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Par exemple, Momo dans *La Vie devant soi* est un narrateur totalement naïf.

<sup>138</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL], « Fou », *Portail Lexical : Lexicographie*, disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/fou>, consulté le 30/05/2022.

attaché à un personnage important comme un roi ou un prince. Ce type de fou a, quant à lui, pour travail principal de faire rire le spectateur, c'est un « amuseur professionnel »<sup>139</sup>. Il dispose ainsi, en apparence, d'une grande liberté et peut critiquer la société en renversant provisoirement l'ordre établi afin de provoquer le rire.

Néanmoins, ce rire se veut être à double tranchant, puisque sa liberté est, comme le signale Tatjana Silec, « institutionnalis[é] : [le fou est] un homme qui, tout en étant proche du pouvoir, était condamné à la solitude et à l'opprobre par la société, qui contrebalançait ainsi par une faiblesse structurelle les privilèges extraordinaires dont il disposait »<sup>140</sup>.

En somme, le fou « malade » ne contrôle pas sa parole alors que le fou « institutionnel » la contrôle dans l'optique de faire rire. Nous verrons d'abord en quoi le narrateur devient une incarnation du *fou* dans ses différents aspects. Puis, nous nous pencherons sur les armes à disposition du fou pour faire rire, et plus spécifiquement sur sa voix, vulgaire et drôle mais surtout porteuse de vérité angoissante.

## 2.1. Le fou

Dès l'incipit, le lecteur est averti sur la situation du narrateur : « Ce fut d'abord l'hôpital de Cahors, ensuite plusieurs séjours à la clinique psychiatrique du docteur Christianssen, à Copenhague<sup>141</sup> ». Le lecteur se trouve ainsi immergé dans le milieu hospitalier. Nous voyons apparaître une gradation dans la fréquentation des établissements, et donc, par conséquent, des troubles pour lesquels le narrateur se fait traiter. En effet, la mention de « l'hôpital de Cahors » n'indique pas précisément ce pour quoi le narrateur malade est interné. Il existe donc un doute

---

<sup>139</sup> Tatjana Silec, « Le Fou du roi : un hors-la-loi d'un genre particulier », *Camenucae*, n°2, Juin 2008 [en ligne], p. 1, disponible à l'adresse : [https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/tatiana\\_silec.pdf](https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/tatiana_silec.pdf), consulté le 29/05/2022.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 11.

sur la question de l'état du narrateur. Néanmoins, ce doute est rapidement balayé puisqu'on trouve la mention de « clinique psychiatrique ». Cette mention explicite guide les lecteurs sur la saisie du statut singulier du narrateur, qui est bel et bien fou au sens pathologique du terme.

Si dans un premier temps, Pavlowitch répond à l'idée que le lecteur se fait d'un névrosé voire d'un schizophrène, il se révèle être tout à fait conscient et lucide à propos du monde qui l'entoure. Son délire est par ailleurs tout à fait accepté par la société, compatissante et prête à accepter l'existence de ces fous, tant qu'ils sont soignés et qu'ils ne perturbent pas l'ordre public établi. Pavlowitch préfère donc vivre éloigné de ce monde qui ne veut rien voir. Et cela quitte à vivre au sein des fous, puisque la société normale serait dans un déni plus fou encore que la folie pathologique.

### **2.1.1. La folie comme maladie**

Le constat de la pathologie de Pavlowitch ne semble au départ pas pouvoir être remis en doute par le lecteur. En effet, l'isotopie médicale se développe tout au long de l'ouvrage, et a une présence toute particulière au début du texte afin de convaincre le lecteur de la folie de Pavlowitch. Pour essayer de circonscrire la maladie, nous nous proposons ici de distinguer l'isotopie en deux catégories. Tout d'abord la catégorie des symptômes, qui permet donc d'identifier de quoi le narrateur souffre. Puis la catégorie des traitements, médicamenteux ou non, qui parcourent tout le texte et qui semblent être une solution pour guérir le narrateur.

#### **2.1.1.1. Symptômes**

Si Paul Pavlowitch est interné à Copenhague, on l'a compris, c'est en raison de ses problèmes psychiatriques. En s'attachant uniquement au texte, nous avons tenté de relever les différents symptômes qui caractérisent l'état mental du narrateur, ou plus généralement sa santé.

La chronologie bancale et bousculée, probablement à cause de cette même folie, ne permet pas de retracer un itinéraire précis de la maladie de Pavlowitch. Nous avons toutefois pu noter que la maladie semble se déclarer dans les jeunes années du narrateur :

J'ai eu pour la première fois des hallucinations à l'âge de seize ans. Je m'étais soudain vu cerné par des vagues hurlantes de réalité et agressé par elle de tous les côtés. J'étais très jeune, je ne connaissais rien à la psychiatrie, et quand je voyais sur mon écran les images du Vietnam, les gosses aux ventres gonflés par la mort qui crevaient en Afrique ou les cadavres militaires qui me sautaient dessus, je croyais sincèrement que j'étais dingue et que j'avais des hallucinations<sup>142</sup>.

En tout premier lieu, le narrateur fait mention de ses « hallucinations ». Ces dernières ont un statut ambivalent, car elles peuvent avoir un effet tout à fait négatif ou plus modéré. Nous pouvons trouver des hallucinations pathologiques mais également des hallucinations qui se rapprochent plutôt de l'illusion, d'un trouble passager des sens. Le narrateur semble plutôt affecté par la première catégorie.

Toutefois, les délires de Pavlowitch ont un statut particulier. En effet, ils ne sont pas la conséquence d'une manifestation psychique anormale puisqu'ils relèvent de la « réalité ». Mais, cette réalité est instaurée par le biais d'un « écran », c'est-à-dire une télévision, qui diffuse des images sanglantes et violentes, insurmontables pour le narrateur. Réelle retransmission ou fiction de la télévision prise pour vraie ? Là se trouve le problème des hallucinations à caractère pathologique, puisque le fou ne peut plus distinguer *la* réalité de *sa* réalité. C'est un marginal dont la parole ne peut plus être le support de la vérité car il est aliéné, différent des autres. Néanmoins, le « fou » peut-être repéré grâce à un diagnostic posé par les autorités compétentes, ici les médecins de la clinique dont le Docteur Christianssen, en charge du dossier Pavlowitch/Ajar :

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 15.

J'ignore à quel moment ont commencé les « signes cliniques » d'appartenance, mes « symptômes » comme ils disent. Je ne sais plus de quel massacre précis il s'agissait, mais je m'étais soudain senti entouré d'index pointeurs, en proie à une visibilité inouïe. C'est lui, saisissez-le. Je me découvrais planétaire, d'une responsabilité illimitée. C'est d'ailleurs pourquoi les psychiatres m'ont déclaré irresponsable. À partir du moment où vous vous sentez un persécuteur d'un bout du monde à l'autre, vous êtes diagnostiqué comme un persécuté<sup>143</sup>.

Pavlowitch est donc bien malade, puisque les médecins évoquent des « symptômes » et des « signes cliniques ». Nous voyons d'ailleurs apparaître un discours totalement névrosé avec des incursions discursives qui semblent provenir d'autres personnes (« C'est lui, saisissez-le. »). Le délire est total, *illimité* et nous voyons progressivement apparaître toutes les caractéristiques de la schizophrénie. En outre, c'est par le biais de comportements anormaux que l'on peut repérer le fou dans la société. Ce sont d'ailleurs les journaux qui exhibent la folie du narrateur, en le surnommant « [le] maniaque-du-Causse »<sup>144</sup>.

Ce surnom va autoriser un jugement sur toutes les actions et paroles de Pavlowitch qui seront désormais considérées comme relevant du délire maniaque, comme lorsque Tonton Macoute réagit au raisonnement de Pavlowitch à propos de la paternité de son deuxième livre : « – Mais qu'est-ce que c'est que cette connerie maniaque ? »<sup>145</sup>

Présent en tant qu'adjectif, puis nominalisé pour définir le narrateur, « maniaque » vient à l'origine du mot latin *mania*, synonyme de folie. Les crises dites maniaques sont reconnues

*par la présentation souvent inadaptée (logorrhée, jeux de mots, fuite des idées), le comportement inhabituel de la personne (hypersexualité, dépenses inconsidérées, décisions incongrues), les symptômes psychiques (tachypsychie, hypersyntonie à l'environnement, euphorie), moteurs*

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>145</sup> *Ibid.*

(hyperactivité), somatiques (sensation de chaleur, réduction du temps de sommeil sans sensation de fatigue).<sup>146</sup>

Parmi les comportements inadaptés de Pavlowitch, nous remarquons notamment les rires qui se manifestent à plusieurs reprises dans des situations impropres comme dans l'exemple suivant : « Ici, j'éclate d'un rire maniaque – hi ! hi ! hi – <sup>147</sup> ». Cette vocalisation en [i], Éric Smadja l'analyse comme propre aux enfants, et serait « [inhérente] au plaisir de la dérision associant plaisir de la maîtrise et plaisir pervers »<sup>148</sup>.

Il existe donc un rapport étroit entre le fou, comme dément, et l'enfant, car ils représentent « des stades intermédiaires du développement humain, stades dans lesquels la parole n'est pas maîtrisée »<sup>149</sup>. Une des « fissures schizoïdes »<sup>150</sup> de Paul Pavlowitch serait donc celle d'un enfant. Grâce au jeu sur les sèmes de la folie, comme *perdre la tête* (être fou), le narrateur se recompose une nouvelle tête : « Je me suis fabriqué une gueule d'adulte<sup>151</sup> ». Ou encore : « Chaque fois que je vois ma gueule, le matin, je me fais peur et ça me donne du courage pour aller en ville et parler aux adultes<sup>152</sup> ». Nous voyons ainsi se distinguer le sujet « je », des « adultes », ce qui nous amène à penser que le narrateur se place ici du point de vue d'un enfant.

La folie de Paul Pavlowitch se décline donc de différentes manières. D'un côté, on retrouve des manifestations purement psychiques, internes au narrateur, qui sont les hallucinations de réalité. De l'autre nous trouvons un comportement complètement névrosé et

---

<sup>146</sup> Jean Étienne Dominique Esquirol, Philippe Pinel, « Manie », *Académie nationale de médecine* 2019 [en ligne], disponible à l'adresse : <http://51.68.80.15/search/results?titre=manie#> (en italique sur le site), consulté le 30/05/2022.

<sup>147</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 49. Le narrateur rit de la même manière p. 73.

<sup>148</sup> Éric Smadja, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1993, p. 35.

<sup>149</sup> Tatjana Silec, « Le Fou du roi : un hors-la-loi d'un genre particulier », *Camenuae, op. cit.*, p. 9.

<sup>150</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 194.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 181.

psychotique, qui semble se diffracter en plusieurs personnalités, selon les endroits et les personnes que le narrateur fréquente.

### 2.1.1.2. Traitements

Conscient des troubles hallucinatoires de réalité dont il est victime, Paul Pavlowitch cherche « refuge dans divers établissements hospitaliers »<sup>153</sup>. Le lecteur s'attend donc à trouver des méthodes de soins psychiatriques qui reposent normalement et en grande partie sur la médication. Or, la clinique de Copenhague est très moderne, comme l'indiquent son prix (« Trois cents kroner par jour »<sup>154</sup> ou « vingt-mille balles par jour »<sup>155</sup> si l'on en croit Tonton Macoute) et ses méthodes. En effet, Pavlowitch n'a « [aucun] médicament. Aucun traitement »<sup>156</sup>, au contraire le docteur Christianssen lui « fait [simplement apporter] de quoi écrire »<sup>157</sup>. Même Pavlowitch est étonné, comme nous le montre la répétition syntagmatique : « De quoi écrire »<sup>158</sup>.

Ce soin qui s'éloigne tout à fait de l'idée que l'on peut se faire des traitements dans une clinique psychiatrique porte d'ailleurs ses fruits car Pavlowitch n'a plus besoin de se forcer à *avaler ses pilules* puisque l'écriture est un moyen qui semble fonctionner pour traiter sa psychose et ses hallucinations :

Le docteur Christianssen m'encourageait à écrire neuf à dix heures par jour, pour diminuer les doses de réalité en les évacuant. Il disait que la littérature était pour moi une défécation salutaire. Je l'ai fait et il arrêta peu à peu toute autre médication<sup>159</sup>.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 29. L'équivalent en franc Français en 1976 pour trois cents kroner est d'environ deux-cent-vingt euros, ce qui représente une somme conséquente, même pour un « écrivain notoire ».

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 119.



Toutefois, entre la première occurrence de l'écriture comme médication et celle évoquée *supra*, nous avons un creux de presque cent pages. L'écriture semble donc remplir son rôle de manière incomplète, éphémère. En effet, l'activité doit être exercée de manière régulière et étendue sur presque toute la journée. De la même manière que Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*, l'activité répétée et mécanique finit par détraquer le narrateur. S'il lui faut toujours plus écrire pour pouvoir se guérir, le narrateur doit mettre de côté tout ce qui lui permet de vivre normalement.

C'est pourquoi les médicaments finissent par faire partie du traitement donné à Pavlowitch, car l'écriture n'est que partiellement viable. Les médicaments administrés, « à [l']insu »<sup>160</sup> ou non du narrateur, parcourent et envahissent totalement le texte. Ceux évoqués sont principalement des antipsychotiques, souvent utilisés pour traiter la schizophrénie. Dans un souci presque historique, le narrateur n'oublie pas de préciser les anciens traitements réservés aux malades atteints de psychopathologies : « Les électrochocs ont été abandonnés comme traitement de la réalité au Danemark, et on m'avait simplement mis à des doses sublimes de neuroleptiques<sup>161</sup>. »

Ces neuroleptiques sont nombreux et nous pouvons trouver : « la cure de Sakel »<sup>162</sup> qui est à l'origine un traitement par injections qui plonge dans un coma insulinique, mais aussi de l'« halopéridol »<sup>163</sup>, neuroleptique antipsychotique.

Nous trouvons aussi des médicaments plus communs comme la « teinture de valériane »<sup>164</sup>, plante utilisée pour soulager les troubles du sommeil, mais aussi d'autres plus improbables :

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 108 et p. 172.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 96.

Sans doute le docteur Christianssen m'avait-il drogué à mon insu, le sérum de la vérité, le penthotal, je ne sais pas [...] <sup>165</sup>.

Le penthotal est le nom scientifique du *sérum de la vérité*. L'hypothèse émise par Pavlowitch qu'un médecin le drogue à son insu relève ici du délire paranoïaque, ce qui renforce l'enjeu pathologique. Néanmoins, il faut relever que le médecin réalise des expérimentations médicamenteuses sur le narrateur :

[...] je n'étais pas encore chimiquement au point. J'en fais donc un chapitre à part, en hommage à mon nouveau médicament, dont le docteur Christianssen m'interdit de donner ici le nom, car c'est l'éthique médicale <sup>166</sup>.

L'humour sous-jacent à cette remarque sur l'éthique médicale, nous amène à penser qu'une autre instance parasite le discours de Pavlowitch, un marionnettiste caché dans l'ombre qui tire activement les ficelles et que nous appellerons « narrateur 1 ». En effet, Pavlowitch, s'il est vraiment fou, ne peut avoir un recul humoristique sur sa situation et sur sa médication. Cette hypothèse est confirmée notamment par la détresse de Pavlowitch qui est sans fond puisqu'il utilise ses mêmes médicaments pour tenter de se suicider : « J'avais avalé un tube de Tétromazine <sup>167</sup>. »

La liste des médicaments pris par Pavlowitch est encore longue et nous n'en ferons pas une liste exhaustive. Par l'utilisation excessive des médicaments dans la narration et la consommation excessive des mêmes par Pavlowitch, le texte prend une tournure totalement psychotique. Finalement, nous ne savons plus vraiment pour quelle raison est hospitalisé le narrateur à cause de ce brouillard médicamenteux et de ses symptômes tout à fait singuliers et quasiment impossibles à traiter. Cet excès de symptômes conduisant à une médication abusive

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 114.

et non efficace amène logiquement le lecteur à se poser la question de l'existence de la pathologie chez Pavlowitch.

### 2.1.2. La folie comme simulation

Dès l'ouverture du livre, le lecteur est prévenu que la folie d'Ajar est symptomatique d'une simulation :

*La simulation, poussée à ce point, et assumée pendant des années avec tant de constance et de continuité, témoigne par son caractère obsessionnel de troubles authentiques de la personnalité*<sup>168</sup>.

Si *troubles authentiques de la personnalité* il y a, c'est surtout la simulation portée au rang de production – presque théâtrale – qui les rend remarquables. À force de simulation, Pavlowitch finit par être lui-même convaincu de son délire et de sa maladie. En jouant à *faire le fou*, le narrateur cherche finalement à fuir une réalité qui ne lui convient plus, une réalité où tout est *pseudo*. Or, si le monde dans lequel évolue Pavlowitch est *pseudo*, le lecteur peut, dès lors, supposer que sa propre maladie l'est également.

Cette stratégie lui permet de s'éloigner un temps du monde, avant de revenir parmi les gens normaux, qui « simulent, [et] font pseudo-pseudo huit heures par jour »<sup>169</sup> avant de rentrer chez eux. Cet éloignement est nécessaire pour extérioriser une bonne fois pour toutes les différentes angoisses qui ne peuvent être jouées devant les autres car cela serait anormal et non conforme. Dans la logique du narrateur, quitte à passer pour fou, autant le faire dans un environnement propice, voire idéal en vertu de l'accompagnement des médecins. De plus, le personnel soignant reconnaît le besoin de Pavlowitch de simuler la folie pour pouvoir réintégrer, par la suite, la société. De la même manière, Tonton Macoute est tout à fait conscient de cette *pseudo* folie mais qui paye la clinique à Pavlowitch. En somme, le statut d'écrivain est plutôt

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 23.

confortable pour celui qui s'éloigne des conventions sociales car il est, par son métier, marginalisé et déconsidéré. La folie apparente d'AJAR est d'ailleurs prise comme une simple excentricité par son éditrice, Simone Gallimard. Excentricité qui, par ailleurs, peut parfois faire partie des qualificatifs employés pour désigner les écrivains.

### 2.1.2.1. Être sans rapport

L'excentricité de Pavlowitch se manifeste par la forme de fantasmes et de lubies qui ont un rapport étroit avec l'imagination. Cousin dans *Gros-câlin* décide d'écrire un livre sur les pythons car il dit en posséder un. Il se livre alors à tout un tas de recherche et d'expérimentations pour parvenir à écrire sur son python qui n'est finalement que l'avatar de sa solitude. En affectant de réaliser une recherche scientifique et rigoureuse sur l'animal fantasmé, Cousin adopte un comportement qui se rapproche de celui de l'écrivain à la recherche de son sujet. Nous pouvons alors effectuer un parallèle entre le comportement de Cousin et les expérimentations de Pavlowitch, qui s'inscrivent donc dans un contexte de création littéraire. En effet, si Pavlowitch veut écrire sur la folie du monde qui l'entoure, il doit *devenir* fou pour pouvoir exploiter le plein potentiel de son sujet.

Or, cette folie le conduit, dans un premier temps, à s'éloigner du monde qui l'entoure et plus particulièrement de la société. Cet éloignement devient par la suite nécessaire, pour créer, mais aussi pour « respirer »<sup>170</sup> correctement. Vivre éloigné du monde n'est possible que lorsque Pavlowitch est interné à l'hôpital de Cahors, ou lors de son séjour annuel à la clinique psychiatrique du Docteur Christianssen à Copenhague. Le reste du temps, Pavlowitch ne peut

---

<sup>170</sup> Nous renvoyons ici à la page 21 de *Pseudo*, où Pavlowitch retient sa respiration « du matin au soir ». Il y a une véritable volonté du narrateur de ne pas respirer le « même air que les [autres] » car il serait trop pollué par la « merde, le sang, le pus et le cadavre ».

que faire *pseudo-pseudo* ou se rêver d'être « [invulnérable] »<sup>171</sup>, « [insensible] »<sup>172</sup>, « [incommunicable] »<sup>173</sup>.

La récurrence des suffixes privatifs en [in-] pourrait avoir une valeur méliorative. Néanmoins, si nous regardons à quoi sont associés ces termes, ils prennent un tout autre sens. En effet, l'invulnérabilité et l'insensibilité témoignent d'une transformation progressive et d'une objectivisation du narrateur :

*Se réfugie dans des phantasmes d'invulnérabilité, allant parfois jusqu'à assumer la forme d'objets divers, canif, presse-papiers, chaînes, porte-clés, afin d'accéder ainsi à l'insensibilité et aussi pour faire semblant d'adopter, en tant qu'objet, une attitude correcte de coopération avec la société, dont il se sent continuellement menacé*<sup>174</sup>.

Le point commun entre ces divers objets ne relève pas tant de leur utilité dans le quotidien mais plutôt de leur statut ontologique. Dans la mesure où ce sont des objets, ils se distinguent totalement de l'homme et de ses caractéristiques. Ils peuvent être vulnérables car ils peuvent subir des dommages du point de vue de leur structure, mais ils ne possèdent pas de conscience. Ainsi, ils ne peuvent être heurtés par les « hallucinations » et ne peuvent manifester de sentiments à leur encontre. Ils sont donc en quelque sorte opaques au monde des hommes et à sa violence inhérente. En outre, en tant qu'objet, ils ne sont pas animés et ne possèdent pas la parole, nécessaire dans tous les processus de communication. Le narrateur exprime ainsi, par ce désir d'objectivation une réclusion de la société, à laquelle il ne veut pas appartenir : « [II] ne [veut] aucun rapport avec le contexte<sup>175</sup>. »

D'un autre côté, les extravagances de l'écrivain ne s'arrêtent pas à l'objectivisation :

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 14.

– Foutez moi la paix : Je ne sais pas ce que j’ai encore fait, je ne lis pas les journaux, mais c’est pas moi. C’est pas mon genre. Je suis un reptile répugnant. J’ai rien d’humain. Je suis pas responsable.

Ils ont enfoncé ma porte, mais j’avais pris des précautions. J’avais acheté des souris, des rats entiers. Je me suis mis à les avaler sous leurs yeux pour leur prouver que j’étais python et que Pinochet, j’avais rien de commun<sup>176</sup>.

Si le lecteur peut effectuer un parallèle, qui devient assez redondant, avec *Gros-câlin*, le narrateur pousse le fantasme à l’excès puisqu’il mange python- pour tenter de tromper la police, et surtout parle python. Parler python, c’est ne plus parler homme, c’est avoir « droit à l’incommunicabilité »<sup>177</sup>, avoir droit à ne pas « savoir ni à répondre au téléphone »<sup>178</sup>. Que ce soit par l’incarnation de Pavlowitch en un objet ou un animal, la finalité reste la même : s’éloigner à tout prix du monde des hommes.

Ces tentatives sont néanmoins infructueuses et la nécessité de partir, de s’éloigner géographiquement est impérative. Le lecteur peut alors s’étonner de voir que le narrateur décide de se faire soigner à Copenhague, alors qu’il habite Cahors et que le narrateur souligne lui-même que « le Lot [est] loin du monde »<sup>179</sup>. Le choix du narrateur est tout à fait conscient, le Danemark est une « terre d’élection, parce qu’on y pratique l’altruisme »<sup>180</sup> :

Lorsque les nazis ont exigé le port de l’étoile jaune des Juifs danois car ils sont partout, le roi Christian leur a annoncé qu’il allait lui-même s’affubler d’une étoile jaune et parcourir ainsi Copenhague à cheval<sup>181</sup>.

Il ne s’agit pas ainsi de simplement s’éloigner géographiquement, mais de trouver un endroit qui se refuse à faire *pseudo-pseudo* et qui a fait face, historiquement, aux horreurs des hommes. L’air du Lot n’est donc pas le même qu’au Danemark puisque aucune amélioration

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>180</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 78.

<sup>181</sup> Émile Ajar, *PS*, pp. 144-145.

n'est notée par le narrateur. En revanche, « [d]ès [son] arrivée à Copenhague, [son] état subit une amélioration immédiate : il y avait de la brume, on voyait moins<sup>182</sup>. » L'explication de l'amélioration de l'état du narrateur est ambiguë et assez humoristique. En effet, on ne sait pas s'il va mieux parce qu'il est moins visible aux yeux des autres, ou si c'est parce qu'il ne voit pas les autres.

### 2.1.2.2. Réception de la folie

Les « autres » sont d'ailleurs peu réceptifs à la folie du narrateur qui est en somme banalisée au rang du divertissement comme en témoigne le traitement des *dingues* par la municipalité de Cahors :

Je n'avais pourtant jamais eu d'ennuis avec la municipalité de cette ville, qui aime bien avoir un dingue ou deux dans les rues, pour montrer qu'elle s'intéresse à l'animation culturelle<sup>183</sup>.

L'animation culturelle pour la ville de Cahors passe donc par la présence des « dingues ». La folie est ici assimilée au divertissement populaire, aux fêtes bouffonnes avec des acteurs qui miment la folie pour se *donner en spectacle*. De nouveau nous retrouvons la folie qui est instrumentalisée, qui est simulée dans le but de divertir les habitants de Cahors. De plus, ce spectacle en plein air est totalement gratuit, la ville ne s'occupe pas particulièrement de ses fous puisque, lorsque le rideau tombe, c'est l'hôpital qui les récupère, ou bien la police.

Néanmoins, nous pouvons souligner que la folie du narrateur est encore une fois moindre par rapport aux attentes de la société. En effet, il ne fait qu'interrompre les gens pour leur raconter sa vie. Pas de gesticulations à outrance, pas de démonstrations abusives, pas d'excès, juste une tentative d'établir une discussion. Ce comportement ne peut donc décevoir

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 89.

pas être assimilé à celui d'un fou, et c'est bien ce que reproche le commissaire Paternel à Pavlowitch : « Vous n'avez qu'à faire attention. Au moins ayez un comportement de dingue. On vous foutra la paix<sup>184</sup>. » Pavlowitch ne se marginalise donc pas assez, et n'adopte pas un comportement assez fou pour être identifié comme tel par la société, il est *a minima* considéré comme un trouble pour l'ordre public.

Pavlowitch séjourne donc chez les vrais fous, pour « [s'] entraîner, regarder autour de [lui], apprendre et [se] préparer »<sup>185</sup>. À raison de « trois semaines de clinique par an, et pas un jour de plus »<sup>186</sup>, Pavlowitch est traité et accueilli par les soignants. C'est pendant ce court laps de temps que la folie est permise et que les soignants « ferment les yeux sur ce qu'ils savent faux »<sup>187</sup>. La folie est donc bien simulée pendant ces trois semaines comme nous le montre l'épisode, que l'on nommera ici, de « la truite » :

– On lui fait la truite ?

– D'accord.

Le coup de la truite est classique chez les fous, il ne rate jamais et les gardes en ont horreur.

– Salut Jérémie.

– Bonjour les amis. Venez déjeuner.

J'ai pris Alyette par la main. Nous avons fait quelques pas et puis elle s'est arrêtée et a levé la main, me montrant quelque chose au sommet d'un arbre.

– Tiens, une truite.

– Où ça ?

– Là-bas, sur l'arbre...

Jérémie prit un air de martyr.

Je dis :

– Comment veux-tu qu'une truite se trouve sur un arbre, Alyette ?

Elle haussa les épaules.

– Oh, elle est dingue...

– Bon, bon, ça va, dit Jérémie<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 84.

<sup>188</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 69.



Cet épisode est particulièrement humoristique, notamment à cause des différentes imbrications à l'œuvre. Deux fous jouent à faire les fous pour piéger un infirmier. Ils simulent un *classique* de la folie et comble de l'humour, Pavlowitch qualifie Alyette de *dingue*. La situation est donc totalement renversée, par le biais du jeu, de la simulation, instaurée par Alyette et Pavlowitch. Non seulement ces derniers simulent volontairement la folie pour se moquer de l'infirmier, mais en plus de cela ils mettent en place un discours décalé où la folie est analysée et évaluée par l'un des deux fous. La réaction de l'infirmier ne trompe cependant pas car il n'entre pas dans le jeu du couple : il les considère « à moitié [fous] »<sup>189</sup>.

Moins tendre que l'infirmier, Tonton Macoute, quant à lui, n'hésite pas à le dire à Pavlowitch :

- Tu es une ordure. Tu n'as jamais été fou. Tu as inventé ça pour faire encore un livre. Tu as toujours fait pseudo-pseudo parce qu'il y avait là une astuce qui te permettait de fuir tes responsabilités<sup>190</sup>.

L'adverbe « jamais » souligne que la folie de Pavlowitch n'est qu'une simulation. La structure antonymique qui oppose *jamais* à *toujours* accentue par ailleurs l'expression phare du texte « faire pseudo-pseudo » et met bien en valeur l'invention de Pavlowitch. D'un autre côté, Tonton Macoute soulève un point que nous avons précédemment abordé à savoir l'expérimentation de la folie comme support d'écriture.

En résumé, la folie de Pavlowitch est tout à fait admise par la société. Par le traitement dans les hôpitaux et la clinique psychiatrique ainsi qu'avec les différentes interventions des services de police, le narrateur est en quelque sorte fiché et reconnu comme fou. Néanmoins, la démence du narrateur ne semble pas pouvoir être traitée et cela, en dépit des nombreux médicaments – tous plus fantaisistes les uns que les autres – qui lui sont administrés. L'usage

---

<sup>189</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 84.

<sup>190</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 193.

des neuroleptiques devrait pourtant améliorer l'état du narrateur, si et seulement si le traitement était fait sur une longue durée. Or, cela n'est pas le cas, puisque les traitements ne sont effectifs que lorsqu'il se rend à Copenhague, lors de ses trois semaines de soin annuel. Finalement le narrateur n'est qu'un *demi fou* puisque la naissance de sa maladie provient d'un artifice de son cru et qu'elle est contrôlée dans la durée « puisqu'il feint – “ en affectant de croire ” »<sup>191</sup>. En revanche, les deux attitudes du narrateur permettent de marquer une dualité très nette : jouer au fou, une attitude non raisonnée et raisonnable, permet d'atteindre une plus grande lucidité. La parole du narrateur est elle aussi affectée par cette ambivalence, qui vacille entre des accès de folie comiques et des prises de conscience aiguës.

## 2.2. « Pythonneries » en tout genre

En vertu de son statut de fou, qu'il soit simulé ou non, Pavlowitch s'autorise le droit de *faire le pitre*. Cela lui permet de se marginaliser encore plus de la société, de s'en distinguer. Nous l'avons vu, Pavlowitch refuse d'être normal et de faire *pseudo-pseudo*, en conséquence de quoi son attitude se trouve altérée. Mais ce n'est pas uniquement l'attitude du narrateur qui est contaminée par la folie ambiante puisque son discours en est également fortement affecté.

Le discours de Pavlowitch, par ses détournements syntaxiques et ses confusions, est unique. C'est un « idiolecte »<sup>192</sup> à part entière, tout comme l'est l'humour qui est un « langage retors et dévoyé [et qui] apparaît donc une fois de plus comme quelque chose de mixte »<sup>193</sup> selon Dominique Noguez. En outre, le discours de Pavlowitch fait d'autant plus sourire l'allocutaire car il permet de manipuler les signifiants et les signifiés. La surenchère, nous l'avons vu, est une des caractéristiques de Pavlowitch qui se répercute jusque dans le discours

---

<sup>191</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 17.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>193</sup> *Ibid.* L'auteur s'appuie sur les travaux de Dominique Noguez et cite directement sa définition de l'idiolecte humoristique.

et entraîne un « surplus de sens »<sup>194</sup>, une des propriétés de l'humour. Christian Morin note donc que le signifiant se charge d'une valeur *inhabituelle*<sup>195</sup> et « entraîne avec lui deux signifiés : l'un habituel, littéral, l'autre dit intentionnel »<sup>196</sup>. Les ellipses par exemple permettent l'humour comme lorsque Pavlowitch dit : « Je ne connais pas le danois, mais insuffisamment<sup>197</sup> ». La négation totale aurait normalement dû être suffisante mais le narrateur rajoute un élément perturbateur qui vient contrebalancer le propos précédent. L'humour se manifeste car l'énonciateur ne donne pas d'explications logiques à l'allocutaire et le laisse en suspens grâce à la « “ cause ” elliptique »<sup>198</sup>.

Nous avons noté que la sinuosité propre à l'humour n'est pas sans nous rappeler l'attrait vif du narrateur pour son python- ainsi que le livre qu'il en a tiré. Ainsi nous appellerons les *pitreries* discursives de Pavlowitch, des « pythonneries », terme qui nous semble plus approprié pour décrire les paroles du narrateur. Ces pythonneries ont pour principal objectif de faire rire, en empruntant toujours à l'excès. Néanmoins, elles peuvent se révéler plus « authentique[s] »<sup>199</sup> aux yeux d'un lecteur attentif et témoignent finalement d'une certaine tristesse.

### 2.2.1. Dire des horreurs, pour faire rire

Pavlowitch n'assume pas, dans un premier temps, le rôle qui lui est échu. Rongé par la culpabilité, il lutte pour ne pas faire *pseudo* et se sentir constamment angoissé. Toutefois, cette démarche ne semble pas fonctionner car elle ne fait pas réagir les gens qui entourent le narrateur. Il prend ainsi une décision radicale :

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 3. Christian Morin parle plutôt de signifiant inhabituel.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>197</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 20.

<sup>198</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 21.

<sup>199</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 162.

C'est alors qu'au milieu de la nuit, et bourré d'euphorisants, je me suis dit : autant pousser pour me fuir jusqu'à la caricature. M'autodafer. Me bouffonner jusqu'à l'ivresse d'une parodie où il ne reste de la rancune, du désespoir et de l'angoisse que le rire lointain de la futilité<sup>200</sup>.

La *caricature*, la *bouffonnerie*, la *parodie* et le *rire* sont ici les mots clés pour comprendre la nouvelle attitude du narrateur. Il ne « [r]este [désormais que] le rire, deux fois libérateur »<sup>201</sup> pour soulager Pavlowitch. Devenir un bouffon, c'est aussi dans une dernière tentative de pouvoir plaire au peuple, au *vulgus* et tenter ainsi de communiquer avec lui. La séduction du peuple passe par la maîtrise de son langage qui est « [franc] et sans contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, [libéré] des règles courantes de l'étiquette et de la décence »<sup>202</sup>.

La libération du langage de Pavlowitch permet donc à l'humour d'investir totalement le champ discursif. Le langage carnavalesque au sens bakhtinien du terme, ne connaît ainsi pas de limites, tant sur les thématiques et les images utilisées que sur leur manière de se manifester. Le vocabulaire se trouve marqué par les vulgarités, les grossièretés qui sont là pour provoquer un rire franc et gras. Intercalées dans tout le texte, elles viennent provoquer une rupture violente avec la logorrhée sans queue ni tête du narrateur : ainsi la *diarrhée verbale* du narrateur est brutalement interrompue par l'évocation de tripes, d'excréments ou encore de sperme. Ces thématiques suscitent un décalage discursif et narratif qui insèrent une incohérence permettant le *rebond* humoristique, évoqué par Dominique Noguez et incite l'allocutaire à rire à gorge déployée.

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>201</sup> Sarah Vajda, *Gary & Co*, Gollion, Infolio, 2008, p. 309.

<sup>202</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 19.

### 2.2.1.1. Tripes, excréments foutres et insultes, l'influence rabelaisienne

Le vocabulaire de la place publique trouve sa source dans un « rabaissement topographique littéral, c'est-à-dire un rapprochement du bas corporel, de la zone des organes génitaux »<sup>203</sup>. Il n'est donc pas étonnant de voir qu'en devenant bouffon, la parole de Pavlowitch se voit recouverte d'excréments et de sperme. Même l'écriture du narrateur est comparée au *bas corporel* puisque le Docteur Christianssen évoque une « défécation salutaire »<sup>204</sup>, une diarrhée écrite qui devient, par la suite, une diarrhée verbale. Cette dernière expression est plus connue sous le nom de logorrhée, terme précédemment évoqué dans les symptômes du fou. Cette logorrhée est ici prise au sens propre par le narrateur puisque le discours est inondé d'un humour scatologique, vulgaire, bas. Les excréments sont, dans la tradition rabelaisienne, vus comme une source de mort mais aussi de vie : ils sont dans les faits proches des organes génitaux, qui sont, eux, synonymes de fécondité. Nous voyons ainsi s'établir une certaine ambivalence discursive dans l'usage des excréments. Cette vision est d'ailleurs confirmée par Tonton Macoute :

- Fais pas le con, Alex. Fais comme moi. Comme les plus grands. Dostoïevski, Balzac, Soljenitsyne. Bouffe de la merde. Ça donne des chefs-d'œuvre<sup>205</sup>.

*Bouffer de la merde* permettrait ainsi la création, la vie. De plus, l'enchaînement très rapide des phrases et les rapprochements qui sont faits entre la création et les excréments font nécessairement rire le lecteur car il ne s'attend pas à ce type d'analogie.

Par ailleurs, ce rapprochement se retrouve au plus profond de la création littéraire, notamment lorsque Pavlowitch décrit Ajar :

Il réussissait parfois, dans un prodigieux effort de vérité, à avoir un trou du cul à la place d'un orifice buccal, mais là, donc, où normalement il n'y aurait dû

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>204</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 119.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 38.

y avoir que de la merde, il lui sortait comme chez d'habiles fumeurs des auréoles de sainteté, de beauté et de martyr, qu'il utilisait aussitôt habilement pour cacher ses infamies. Il faisait des chefs-d'œuvre avec des gargouillements d'agonie, et avec la puanteur de son souffle, il fabriquait des canulars qui dégorgeaient une odeur que l'on aurait pu qualifier d'immortelle, si ce mot n'avait pas tant servi à lécher le cul de la mort<sup>206</sup>.

Nous retrouvons l'inversion caractéristique « du haut et du bas, de la face et du derrière »<sup>207</sup> (au sens *vulgaire*) puisque la bouche d'Ajar devient un orifice anal. La bouche est le siège de la parole, de la création verbale, tandis que l'orifice anal est le siège des excréments. Par un rapport d'inversion humoristique, la *merde* se trouve en haut et finit par contaminer la création littéraire. De cette manière, nous voyons surgir une « deuxième instance d'énonciation »<sup>208</sup>, que l'on peut sentir très critique à propos de cette création littéraire. Ce mystérieux énonciateur semble mettre en garde l'énonciataire, et plus particulièrement l'énonciataire écrivain « contre un esthétisme historicisant »<sup>209</sup> qui verrait dans les « gargouillements d'agonie » et dans la « mort » une « source d'inspiration »<sup>210</sup>. Nous renvoyons ici au passage sur la crise des sujets évoquée par le narrateur. Tous les sujets où la mort prolifère ont fait de bons livres, et tous les écrivains se servent de cette matière pour créer (voir **Annexe 3**).

Dans la catégorie générale des excréments, nous avons également l'urine, image fortement utilisée chez Rabelais, et qui, ici, est présente pour manifester la joie du narrateur :

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>207</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>208</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 43.

<sup>209</sup> Gabriel Paquin-Buki, « Le rire blanc face à l'humour noir dans la littérature de la Shoah : le rire traumatique chez Tillion, Wiesel et Gary » (Mémoire dirigé par Barbara Agnese et Marie-Hélène Benoit-Otis), Université de Montréal, 2017, p. 90, disponible à

l'adresse : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20107/Paquin-Buki\\_Gabriel\\_2017\\_memoire.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20107/Paquin-Buki_Gabriel_2017_memoire.pdf?sequence=3&isAllowed=y), consulté le 30/05/2022.

<sup>210</sup> *Ibid.*

« J'ai failli pisser de joie. Je pisse toujours hors de propos. Je rêve de soulagement<sup>211</sup>. »  
L'humour est ici provoqué par le jeu qu'induit l'utilisation polysémique de l'urine. En effet, « se soulager » signifie « vider sa vessie » et donc uriner. Il y a finalement un rapport étroit entre la joie associée à l'urine et les excréments associés à la vie, notions très positives.

L'auteur joue ainsi sur ce que l'énonciataire comprend des termes « excréments » et urines, dans un sens « vulgaire, unilatéral »<sup>212</sup> et les mêle au comique rabelaisien pour leur redonner un certain prestige. Le décalage obtenu par la fusion du contexte moderne d'écriture et le sens rabelaisien, moyenâgeux, ouvre sur le rire : un rire de gêne, obtenu par l'incohérence des comparaisons entre création et excréments.

Dans ce *joyeux bordel*, il ne faut pas non plus oublier l'importance donnée au sperme. Le narrateur évoque notamment ses pratiques sexuelles solitaires<sup>213</sup>, qui représentent pour lui le meilleur moyen d'« effectuer un transfert de culpabilité »<sup>214</sup>. L'onanisme du narrateur est sanctionné par le Docteur Christianssen, car il se situe dans le « trop »<sup>215</sup>. La branlette évoquée par le Docteur Christianssen n'est pas celle à laquelle l'énonciataire peut s'attendre puisqu'il parle finalement de *branlette intellectuelle*. Tout s'éclaire grâce au temps de l'activité (physiologiquement impossible à réaliser pour un homme) qui s'étend sur pas moins de « deux mille ans »<sup>216</sup> d'histoire. S'établit alors un lien entre ces deux types de masturbation – intellectuelle et sexuelle – qui ne servent à rien, qui sont improductives, non fécondes.

---

<sup>211</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 74.

<sup>212</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>213</sup> Désireux de « faire l'amour », Alyette rappelle à Pavlowitch que « les grands psychotiques n'ont plus de sexualité » (p. 68). Les scènes d'amour sont donc interdites puisque cela jetterait le discrédit sur le rôle que se donne le couple. Néanmoins, rien n'interdit la pratique solitaire de Pavlowitch.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>216</sup> *Ibid.*

Du « toc au toc »<sup>217</sup>, les réponses de Pavlowitch fusent et les moyens de se *bouffonner* sont multiples. Le narrateur manipule l'énonciataire du discours en s'inscrivant dans un contexte d'écriture moderne, qui attend un certain sérieux, et en réussissant à introduire des notions typiquement rabelaisiennes. Le décalage humoristique, entre le sens littéral et le sens véritable prend ici tout son sens car il permet d'effectuer des ponts entre les différents univers, pour toucher l' « *ensemble du peuple* »<sup>218</sup>.

### 2.2.1.2. I.V.L : Interruption Volontaire de Logorrhée

Si la logorrhée participe activement à l'humour en investissant toutes les couches discursives, il arrive quelquefois que le narrateur s'arrête subitement dans son élan. Cette rupture est particulièrement intéressante car elle vient appuyer la définition même de l'humour en créant un décalage sur le plan visuel. En effet, le décalage se met en place par un contraste entre des phrases très longues, qui subissent les détournements syntaxiques de Pavlowitch, et des phrases très courtes et incisives, qui permettent au lecteur à la fois un moment de répit mais aussi un sursaut. Ces phrases très courtes sont marquées par une « logique originale des choses » « à l'envers »<sup>219</sup>, du « au contraire »<sup>220</sup>, qui est typique du langage carnavalesque. Du reste, cette posture se trouve directement avouée dans le texte par Pavlowitch :

- J'essaye toujours de parler à l'envers, pour arriver peut-être à exprimer quelque chose de vrai<sup>221</sup>.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>218</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 128.



L'expression « à l'envers » de Pavlowitch se caractérise par des signifiants qui n'ont pas leur place et leur valeur habituelle. Le narrateur fait ainsi des rapprochements qui ne font pas *sens* directement.

Toutefois, cette expression à l'envers permet de faire ressortir d'autant plus l'humour puisque les associations qui se mettent en place sont ingénieuses et audacieuses. Au milieu de sa logorrhée habituelle, le narrateur dit par exemple : « J'avais fini ma mère, je l'avais tapée et je l'avais remise à l'éditeur<sup>222</sup> ». Pour comprendre cette courte phrase, il est nécessaire de saisir que Pavlowitch ici fait référence à *La Vie devant soi* et au personnage de Madame Rosa, qui est un double de sa mère. Grâce à la deuxième partie de la phrase, le propos se trouve éclairé : le narrateur parle bien d'un manuscrit. Il n'a donc pas tué (fini) sa mère et l'a encore moins battue, il a uniquement réalisé un livre à son sujet. Le décalage est saisissant car pour comprendre le langage de Pavlowitch, il faut tenter de retrouver les signifiés éludés.

La même réaction d'incompréhension, puis de *rebond* vers l'humour, revient lorsque le narrateur associe le terme « icône » et « cloué » après avoir parlé des « grands persécuteurs »<sup>223</sup> du temps : « J'ai cloué une icône au-dessus de mon lit, pour concrétiser<sup>224</sup>. »

Dans cet extrait, la confusion provient du terme *icône*. Traditionnellement une icône désigne une image sacrée alors qu'au sens figuré, une icône est le symbole d'un groupe, un modèle. C'est ce second sens qui est employé par le narrateur pour qualifier les grands persécuteurs. Or, avoir le terme icône d'un côté, et le terme « clou » de l'autre, amène n'importe quel lecteur à penser à la Passion et au Christ sur la croix.

Bref, l'interruption volontaire de la logorrhée du narrateur permet d'insérer des images excessivement drôles. Elles apportent un contraste vif avec l'ensemble du texte, par leur taille

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 118.

et par leur côté incisif. L'humour se glisse donc, comme un python, à travers toutes les strates du discours, en mélangeant allégrement les rythmes et les thèmes pour surprendre le lecteur et son rire.

### 2.2.2. Dire des horreurs, un gage de lucidité

Surprendre le lecteur, oui, mais le surprendre là où il s'y attend le moins, telle est la mission du narrateur, voire plutôt celle du narrateur 1, deuxième et véritable énonciateur de *Pseudo*. L'humour permet donc un relâchement pour le lecteur et déclenche le rire, comme nous avons pu le voir, avec des grossièretés mais aussi des insertions discursives rythmées par des ruptures. Dans tous les cas, c'est la démesure qui est à l'œuvre dans le discours, caractéristique du « style tensif »<sup>225</sup> du narrateur. Or, Christian Morin nous rappelle que la démesure est avant tout construite grâce à la « passion dysphorique du sujet »<sup>226</sup>. La dysphorie est, elle, caractérisée par un état d'inconfort émotionnel par rapport à un sujet. Elle peut donc être la source d'inquiétude, d'anxiété ou bien encore de tristesse, ce qui est bien loin de l'image que l'on peut avoir de l'humour.

À plusieurs reprises nous avons pu signaler que le narrateur était angoissé par rapport à l'avenir du monde, notamment à cause des catastrophes provoquées par les hommes. L'humour, pour Pavlowitch, aurait donc pour objectif de « rendre acceptables les réalités insupportables »<sup>227</sup> et de réussir à « dépasser une situation dysphorique qui l'affecte »<sup>228</sup>. En réalité, même si le discours du personnage se permet des débordements langagiers qui prêtent à rire par leur absurdité, le fond du propos est beaucoup plus important. L'excès stylistique qui

---

<sup>225</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 101.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 10. Christian Morin reprend ici la conception de l'humour vue par Anne Ubersfeld.

<sup>228</sup> *Ibid.*

caractérise le style Ajar est parfois déroutant et permet au lecteur de prendre du recul par rapport aux situations. Mais, il sert avant tout dans *Pseudo* à mettre en exergue la tragédie dans laquelle l'homme vit.

La parole du fou semble alors se dédoubler plus amplement, pour prendre des intonations sérieuses – même si elle continue de se manifester par des excès qui lui sont propres. En outre, cette impression de dédoublement rejoint la sensation de ventriloquie, évoquée précédemment dans notre argumentaire<sup>229</sup>. La parole serait dès lors parasitée par ce mystérieux narrateur 1, peut-être l'auteur, plus critique que ne peut l'être le véritable fou.

Par ailleurs, Pavlowitch est déclaré, et se déclare, « irresponsable »<sup>230</sup>. L'irresponsabilité caractérise deux états : à la fois un état pathologique qui rejoint donc bien l'attitude du fou, et un état plus général. L'irresponsable, c'est celui qui n'assume pas ses actes et les conséquences que ces derniers peuvent avoir sur son environnement. En un mot, la culpabilité initiale de Pavlowitch repose sur cette ambivalence de l'irresponsabilité et appuie la théorie d'un deuxième énonciateur. En effet, le fou ne peut se rendre compte de ce qu'il commet, d'où son irresponsabilité, or le narrateur se rend, ici, bien compte que son comportement est problématique. En outre, le paradoxe est relevé par Pavlowitch lui-même :

Toute l'horreur de ma situation vient du fait que je suis frappé de lucidité.  
N'importe quel connard de psychiatre vous dira que la lucidité est un symptôme particulièrement fréquent chez les dépressionnaires. Mais je leur donne du fil à retordre, croyez-moi<sup>231</sup>.

C'est cette lucidité qui hante le narrateur et qui lui permet, avec une certaine dose d'humour de remettre en question la société humaine. D'un côté, Pavlowitch déplore les différents malheurs à l'œuvre dans le monde grâce à un discours qui est en quelque sorte biaisé

---

<sup>229</sup> Nous renvoyons ici aux travaux de Marie-Chantal Killeen.

<sup>230</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 13 et p. 24.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 47.

par la folie. Mais ce n'est pas uniquement les actions des hommes que Pavlowitch déplore puisqu'il en arrive à regretter d'appartenir au genre humain.

### 2.2.2.1. Tous les malheurs du monde

Pour Dominique Noguez, « l'humour se signale par l'énormité de son signifié, énormité pouvant présenter toute une gamme de nuances allant de la fine allusion jusqu'à l'absurde »<sup>232</sup>. Cette remarque s'applique particulièrement au comportement du narrateur dans *Pseudo* qui est l'incarnation même de l'excès : excès de folie, excès de médicament, excès comportemental, et enfin excès de culpabilité font partie intégrante du personnage. Les événements qui angoissent Pavlowitch sont en eux-mêmes terribles, et méritent une attention particulière. Nous retrouvons par exemple la « famine, [la] pauvreté, [ou encore le] totalitarisme »<sup>233</sup>, mais aussi l'antisémitisme et les catastrophes naturelles, des sujets qui en inquiéteraient plus d'un.

Néanmoins, ce que relève le narrateur avec effroi c'est l'aveuglement complet des gens *normaux*, qui ne prennent absolument pas en considération les différents problèmes mondiaux. Il est rongé par un excès de culpabilité qui prend pour cible la banalisation de la violence et la perte de l'idéal humain. L'humour se manifeste ici grâce au décalage entre le signifié et le signifiant. L'idiolecte de Pavlowitch ainsi que sa folie bousculent la syntaxe et la logique des phrases ce qui amène le « rebondissement »<sup>234</sup> vers l'humour, en dépit d'un signifié terrible. L'humour se décline donc dans un « arc-en-ciel »<sup>235</sup> coloré selon le signifié qu'il vise. Pour traiter les malheurs du monde, Pavlowitch prend la posture d'un humoriste rouge voire d'un humoriste noir. Par le biais de sa folie, le narrateur met en place des stratégies pour pouvoir

---

<sup>232</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 22.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 9. Christian Morin renvoie à l'ouvrage de Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*.

évoquer ce qui l'angoisse comme lorsqu'il se fait appeler au téléphone par Plioutch, puis Pinochet et finalement par la terre entière :

Ça a continué comme ça toute la nuit. Je suis resté jusqu'au petit matin au bout du fil. Ça venait d'Inde, du Bengladesh, du Cambodge, d'Afrique. Ce sont surtout les morts qui m'appelaient. Les morts, quand on les a au téléphone, ça ne s'arrête pas de parler. J'ai fait mettre un répondeur automatique. Un gadget moderne, civilisé et spécialement prévu dans ce but, qui répondait que je n'existais pas, qu'il n'y avait pas de Pavlowitch, j'étais une mystification, un canular, je n'étais pas du genre. Je présentais évidemment certains signes extérieurs d'existence, mais c'était de la littérature. Ça n'a pas marché. Il y a des consciences équipées de répondeurs automatiques et ça marche très bien. Mais moi, je ne suis jamais parvenu à m'organiser<sup>236</sup>.

Nous voyons bien se dégager ici l'ambiguïté du discours et le rebondissement humoristique. En effet, le narrateur se fait appeler par des morts, or cela est, dans un univers réaliste, strictement impossible. Néanmoins, s'il ne faut pas oublier que Pavlowitch affecte de croire à sa propre folie, cette dernière permet, elle, en revanche de faire advenir l'impossible. Ainsi, « le possible et l'impossible de l'univers fictif se côtoient de même que la folie et la lucidité »<sup>237</sup>, ce qui est encore une fois révélateur de la dimension double du discours. Grâce à la remarque sur les morts bavards, le narrateur désamorce l'anxiété liée à la situation. S'instaure ici le deuxième rebondissement : celui d'installer un *répondeur* afin d'échapper aux appels des morts et leur prouver l'inexistence. Cette posture est tout à fait paradoxale car en enregistrant le message, Pavlowitch signale sa présence et la concrétise. De nouveau, nous retrouvons un écart entre le signifié et le signifiant, permis par l'idiolecte du narrateur. Enfin, grâce au stratagème du répondeur, le narrateur finit sa diatribe par une sentence terrible à propos du genre humain : les hommes sont équipés de répondeur automatique, ils ne sont donc pas occupés par les appels des morts et ne reçoivent pas non plus leurs messages. De cette façon, le

---

<sup>236</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 26.

<sup>237</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 29.

discours permet d'établir des rebondissements humoristiques par les différents détournements verbaux ainsi que les images utilisées par le narrateur, mais ce dernier s'attache, aussi et surtout, à décrire une misère infinie.

Les constats du narrateur se font de plus en plus extrêmes et pessimistes au fil des pages. Il en vient à comparer son propre état de « canular » afin d'évoquer les « vrais canulars »<sup>238</sup>, montrant de cette manière tout le paradoxe des journaux, qui préfèrent exploiter du faux plutôt que de révéler du vrai. Le narrateur reprend les mêmes zones géographiques, Bengladesh, Chili, Argentine, Afrique, pour pointer du doigt l'horreur. La dimension humoristique reste à l'œuvre puisque nous trouvons une forme d'humour noir, qui fait sourire jaune : « En Afrique, quand on voit des mômes aux ventres gonflés par la faim, personne ne cherche les auteurs du canular, parce qu'ils prennent fin de toute façon, et en bas âge<sup>239</sup>. » L'humour tente de mettre à distance la gravité des événements, mais elle ne parvient qu'à la marquer plus profondément. Ici, Pavlowitch « dit A, pense A+x et veut faire entendre A+x »<sup>240</sup>, il y a valeur ajoutée à son propos, qui crée une rupture et qui par là même l'accentue.

La culpabilité du narrateur est grande, tout comme le sont les différents malheurs qui frappent l'humanité. Le plus grand serait d'ailleurs celui d'être un homme puisque c'est ce dernier qui installe des répondeurs automatiques dans les consciences. Le narrateur est par ailleurs lui aussi touché par ce phénomène, notamment lorsque Plioutch, un dissident aux « tendances réformatrices messianiques »<sup>241</sup> lui téléphone :

– Je ne connais pas de Plioutch.

Il me dit alors, tout simplement, d'une voix que je n'oublierai pas :

---

<sup>238</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 50.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>240</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 10.

<sup>241</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 119.

– Bien sûr que vous ne me connaissez pas, Gégène. *Vous êtes normal*. Il y a des centaines d'hommes qui ne me connaissent pas et n'ont rien à foutre. Dormez bien<sup>242</sup>.

### 2.2.2.1. Le malheur d'être un homme

La grande peur du narrateur est d'appartenir aux hommes *normaux* qui ne connaissent plus l'histoire passée, et ne regardent pas celle qui est en train de se produire devant eux. La conception idéaliste de l'homme bon, qui croit en son prochain et n'hésite pas à donner de sa personne est révolue, l'ère du *pseudo* a sonné. Pavlowitch refuse d'appartenir à cette catégorie *pseudo* et faussement porteuse de sens. Les différentes tentatives pour « [essayer de se] fuir »<sup>243</sup>, c'est-à-dire fuir son caractère humain, prennent la forme des transformations diverses que nous avons pu aborder : des objets mais aussi « un python, une souris blanche, un bon chien, n'importe quoi pour prouver que [le narrateur n'a] aucun rapport »<sup>244</sup>. En somme, le narrateur essaye de donner une bonne conscience à sa mauvaise conscience. Il sait qu'il est humain, mais estime ne pas être comme les autres, ne pas être normal, « commun »<sup>245</sup>, d'où ses simulations pour se distinguer de la société.

Pavlowitch en vient même à regretter l'incarnation d'Ajar : « Pauvre con. Plus il essayait de ne pas être un homme et plus il devenait humain<sup>246</sup> ». En jouant sur le champ sémantique de l'humanité, et toujours grâce à une certaine dose d'humour noir, le narrateur réalise un constat sans appel. L'homme et l'humanité se sont séparés, ils ne caractérisent plus le même être, il y a dédoublement.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 83.

L'humanité serait accessible à n'importe quelle personne qui a « un visage, des yeux, une gueule, des mains »<sup>247</sup> mais devenir un *homme* serait bien plus complexe. Lors d'un dialogue avec Alyette à propos de ses licornes, le narrateur exprime ainsi son désarroi :

- Ça me fout le cafard. C'est un animal mythologique. Comme l'homme. Je ne peux pas supporter cette idée. Ça me rend dingue<sup>248</sup>.

L'isotopie animalière (licorne, cafard, animal, homme) qui se développe rapidement dans cet échange montre l'angoisse de Pavlowitch grâce à l'expression idiomatique. Il apparaît ici clairement que ce qui *rend dingue* le narrateur, c'est le statut mythologique de l'homme, un statut qui ne relèverait donc plus de la réalité, mais plutôt de l'imagination.

Seul le narrateur semble conscient de cette disparition de l'homme et de son humanité :

La plupart des psychiatres qui m'ont consulté sont partis convaincus qu'ils étaient de grands paranos et mégalomanes, parce qu'ils osent se targuer de l'état d'homme, d'homme digne de ce nom, avec quatre pattes et mufle qui hésite entre la merde et le sang. Je leur fous la folie des grandeurs et ils me quittent convaincus par les soins que je leur prodigue de leur caractère humain<sup>249</sup>.

La *merde et le sang* sont désormais ce qui caractérise l'humanité, triviale et criminelle. Même les médecins, qui sont censés représenter un ordre supérieur en vertu de leur métier, ne sont pas récupérables. Ils « osent se targuer de l'état d'homme » alors qu'ils n'en sont pas, notamment parce qu'ils n'ont aucune réelle empathie pour les *autres*. C'est en comparaison avec le fou, qui dit la vérité à haute et intelligible voix, que les psychiatres établissent leur propre humanité. Ils poussent de cette manière les marginaux à se marginaliser encore plus en leur refusant leur statut d'homme, sous prétexte qu'ils ne font pas *pseudo*, ou pas assez *pseudo*.

En résumé, le retardement onomastique que nous avons pu analyser dans la première partie permet au narrateur d'articuler son propos autour de ce qu'il est, et ce qu'il ne veut pas

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 47.



être. Dès l'introduction, le narrateur se désigne comme fou et dit être traité pour cette raison précise à Copenhague. Assailli de toutes parts par ses angoisses, et ses hallucinations, Pavlowitch a pour unique recours la médication et l'écriture. Néanmoins, cette folie se révèle être un stratagème, une simulation démente de Pavlowitch qui refuse d'intégrer la société. La voix du narrateur est donc dédoublée et truquée car le statut du narrateur est en lui-même ambivalent : il finit par croire à sa propre folie et cela en dépit de son caractère totalement artificiel. En tant que fou, Pavlowitch tente pourtant de se comporter de manière irraisonnée et affecte une parole détournée et sinueuse qui lui permet de se réfugier dans des états divers et variés, comme lorsqu'il devient python ou canif.

Si le comportement du narrateur est extrêmement comique, sa parole l'est tout autant. En effet, sa folie lui permet de s'exprimer par le biais de la logorrhée, dite *diarrhée verbale*, qui l'autorise à déverser intégralement ce qu'il a sur le cœur. Toutefois, cette parole drôle est ambivalente, car elle soulève l'absurdité du monde. C'est un rire mécanique, nerveux qui s'élève pour faire face et tenter de se défendre. Dans la digne lignée rabelaisienne, rire permettrait de vaincre la peur associée à la mort, aux maladies et aux massacres. Ainsi, Pavlowitch remarque la perte de l'humanité de l'homme, qui se *vautre* dans le divertissement et ne sait plus ouvrir les yeux sur la violence, en se *bouffonnant* lui-même.

De cette manière, comique et tragique se trouvent liés, dans la même « intuition de l'absurde »<sup>250</sup> évoquée par Ionesco. Pavlowitch/Ajar est impuissant et ne peut faire face à la réalité du monde. Il ne trouve de réconfort que dans l'humour car « rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout fait à la légère »<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre », *Notes et contre-notes* [1966], Paris, Gallimard, Folio « Essais » [1991], 1998, p. 60.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 61.

Dans cette ambivalence se loge tout le dispositif de l'humour, qui repose sur le fait de détourner l'attention d'une problématique sur la manière de la dire. À plusieurs reprises, nous avons signalé que la lucidité de Pavlowitch atteint des sommets d'analyse digne d'un critique, impossible pour un *vrai faux* fou. De fait, le narrateur 1 semble prendre le contrôle de la parole, et se cacher derrière l'humour pour révéler ses propres terreurs, tout comme cette voix d'outre-tombe, revenue pour nous guider.

### 3. Quand « 1+1=3 »<sup>252</sup>

La voix d'outre-tombe c'est celle de Tonton Macoute, « tué à la guerre et [qui] depuis »<sup>253</sup> fait *pseudo-pseudo* pour survivre dans ce monde de fou. Lui et Pavlowitch, sont finalement traités pour les mêmes raisons à l'hôpital de Copenhague. Leurs ressemblances psychologiques et sociales (même métier, même folie) les rapprochent finalement au point de les confondre lorsqu'ils discutent ensemble. Dans notre réflexion, nous nous sommes attardée sur l'humour de *Pseudo* qui ne semble pas provenir du narrateur officiel mais plutôt d'une instance supérieure, autre, un Auteur qui prend le contrôle. L'humour est censé éloigner la réalité en l'exposant de façon à la détourner : cette utilisation est, dans les faits, beaucoup plus révélatrice car elle permet le déploiement de cette nouvelle instance. En effet, pour Christian Morin

l'humour pourrait constituer en quelque sorte un camouflage qui correspondrait à la situation qui nous occupe. En mettant en place ce camouflage imparfait qui lui est spécifique, l'humour exprimerait justement ce qu'est notre corpus : une œuvre de Romain Gary, sans l'être tout à fait ou en l'étant autrement.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Cécile Kovacsazy, *Simplement double, Le personnage double, une obsession du roman au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>253</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 69.

<sup>254</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique », *op. cit.*, p. 5.

En s'insérant dans la fiction comme personnage, et en utilisant un Pavlowitch délirant, Romain Gary s'est en fait dissimulé tout au long du récit, empruntant de temps à autre la voix de son petit-cousin. Le véritable humoriste de *Pseudo* est finalement Romain Gary qui avance masqué par les multiples identités à l'œuvre.

L'expression de Cécile Kovacshazy « 1 + 1 = 3 » prend aussi tout son sens pour comprendre la mystification Ajar. Ajar + Pavlowitch = un troisième énonciateur c'est-à-dire Romain Gary. Ce dernier n'est pas qu'un simple figurant de *Pseudo*, notamment parce qu'il est présent dans les dialogues et aussi à cause de la place qu'il prend dans la pensée du narrateur, qui ne cesse de revenir à lui. À travers le regard de Pavlowitch, très critique, nous voyons apparaître un Romain Gary mégalomane, vieilli et incapable d'écrire dans *Pseudo* – étrangement ce sont les mêmes critiques qui sont adressées à Gary par les journalistes, ce que l'auteur soulève dans *Vie et mort d'Émile Ajar*. Romain Gary n'est plus qu'une pâle copie de lui-même et n'est donc pas appelé de cette manière par Paul Pavlowitch. Il se transforme en Tonton Macoute.

Néanmoins, l'allocutaire peut comprendre que la figure de Tonton Macoute est révélatrice d'une angoisse et d'un mal être par rapport à la guerre, qui ne peut être ressenti uniquement par ce dernier – puisque Pavlowitch n'a pas fait la guerre. Ainsi, le lecteur se trouve progressivement en présence d'une voix inconnue qui parasite discrètement le discours du narrateur officiel de *Pseudo*, pour critiquer Tonton Macoute et la société. Cette figure détestable est permise par le déport de la voix, le détournement qui permet de transformer le « je » en « il » afin de se « refaire le portrait ». Le portrait serait donc en vérité un autoportrait, et la fiction serait par là même une autofiction. Par les emboîtements identitaires multiples, le récit de *Pseudo* se transforme en gigantesque jeu de matriochkas, ces poupées russes que l'on ouvre au fur et à mesure pour en révéler toujours une plus petite à l'intérieur de l'autre. Après avoir confirmé l'existence de Romain Gary et sa signature auctoriale dans le récit ajarien, nous

montrons que *Pseudo* est finalement le récit d'une acceptation de soi et la réunion de multiples facettes et identités en une seule et même personne : Romain Gary.

### **3.1. (Auto) portrait en diagonale**

Dans notre première partie, nous avons abordé la notion de pacte autobiographique, développée par Philippe Lejeune, qui est mis principalement en place avec l'homonymat et la corrélation : Auteur = Narrateur = Personnage. Ce principe est bien respecté dans le cas de *Pseudo* puisque Émile Ajar est le pseudonyme de Paul Pavlowitch, et nous trouvons des références très claires qui lient les deux instances. Dans *Pseudo*, le narrateur ne parle pas tellement de lui-même et ne se décrit pas, à part sous le filtre délirant de la psychose. Toute la narration se construit donc autour du regard du Pavlowitch sur le monde, sur le système et sur ses sentiments. L'analyse de Pavlowitch est terrible, mais elle ne vise globalement personne en particulier, plutôt des groupes et des comportements. Pourtant, un personnage est victime, si l'on peut le dire ainsi, du regard de Pavlowitch : Tonton Macoute.

La description de Tonton Macoute n'est pas physique, nous ne savons pas à quoi ressemble le personnage. Rien ne permet d'identifier physiquement Tonton Macoute, qui, nous nous en doutons, n'est pas l'identité civile du personnage. Sous couvert d'utiliser un pseudonyme pour qualifier son oncle, Pavlowitch ne se prive pas de lui « refaire le portrait ». Un portrait qui se veut pour le moins négatif, et qui amène rapidement le lecteur à comprendre qui est la personne visée derrière le nom de Tonton Macoute. Ce dernier se révèle être un véritable stéréotype : écrivain mégalomane, obsédé par son apparence et par les commérages de la presse. Pavlowitch s'amuse donc de cet oncle sur le déclin et le critique de manière très acerbe. Néanmoins, le portrait n'est pas totalement dénué de tendresse, puisque Tonton Macoute se sent impliqué dans la réussite de son petit-cousin et n'hésite pas à intervenir financièrement pour le soutenir. Cela pousse le narrateur, tout comme le lecteur, à se poser la

question de la paternité. Paternité qui va non seulement concerner le lien de sang, mais aussi le lien littéraire des deux hommes.

### 3.1.1. Tonton Macoute

Nous avons d'ores-et-déjà porté notre attention sur le narrateur officiel de *Pseudo* qui est Paul Pavlowitch. Nous nous sommes focalisée à la fois sur sa condition de fou et sur sa parole touchée par cette pathologie. Si Pavlowitch, au cours de son internement à Copenhague, prend pour cible le monde qui l'entoure et les hommes qui font *pseudo-pseudo*, seule une personne se voit faire l'objet d'une critique vive et explicite : Tonton Macoute. Ce dernier se trouve d'ailleurs toujours en filigrane dans le discours, toujours dans l'ombre de Pavlowitch.

Dès l'introduction de ce personnage par Paul Pavlowitch, il apparaît d'une manière très négative : « Tonton Macoute est un salaud<sup>255</sup> ». Le personnage est décrit de manière brutale, par le biais d'une insulte, sans que l'énonciataire en comprenne la raison exacte. Nous ne savons pas non plus quel lien unit ce mystérieux personnage à Pavlowitch, ce qui rend d'autant plus difficile la compréhension. La seule information que nous donne le narrateur c'est que Tonton Macoute n'est pas « son père »<sup>256</sup>.

Le lecteur peut donc espérer se fier au qualificatif de « Tonton », employé par Pavlowitch. Ce terme évoque en effet un lien de sang, familial, entre les deux personnages. Il ne faut toutefois pas négliger que la parole du narrateur est sans cesse biaisée, double (en raison de la folie). L'énonciataire est alors tout à fait en droit de se demander si ce lien de sang est officiel. En outre, la généalogie est assez trouble et le narrateur se pose lui-même la question au cours d'une conversation téléphonique avec Tonton Macoute :

---

<sup>255</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 12.

<sup>256</sup> *Ibid.*

– Je te demande en tout cas de ne pas dire que tu es mon... neveu.

Il hésite toujours, avant de dire neveu. Parce que le fils d'une cousine, ça fait quoi au juste ?<sup>257</sup>

En regard des informations que les lecteurs d'AJAR peuvent obtenir grâce à l'épître qui entoure la publication de *Pseudo*, Tonton Macoute se révèle progressivement être Romain Gary. En outre, le lien de parenté entre Gary et Pavlowitch/AJAR a déjà été exposé par la presse, il est donc certain que les deux hommes sont liés. Sur un plan généalogique officiel, Paul Pavlowitch est le fils de la cousine germaine de Gary. Ils ont en commun « les mêmes grands parents, du côté maternel »<sup>258</sup>, ce qui est confirmé et précisé dans *Vie et mort d'Émile AJAR* :

Les seuls détails vrais sont ceux que j'ai puisés dans notre ascendance commune : mon oncle maternel, notamment, le grand père de Paul, Ilya Ossipovitch Owczynski<sup>259</sup>.

Mais, Gary comme Pavlowitch semblent s'amuser des appellations classiques et ne les utilisent pas de manière fixe. Ainsi, dans *Vie et mort d'Émile AJAR*, Romain Gary utilise le terme « petit-cousin »<sup>260</sup> ou l'expression « cousin à la mode de Bretagne »<sup>261</sup> pour désigner Paul Pavlowitch. Il existe en somme un flou qui entoure le véritable lien entre les deux hommes, flou entretenu volontairement par ces derniers. Par ailleurs un « cousin à la mode de Bretagne » peut désigner un proche lointain dans la généalogie, voire une vague connaissance dont les ancêtres auraient été liés. Même si nous nous trouvons ici toujours dans la même famille, Pavlowitch et Gary se trouvent assez éloignés dans la généalogie. Ils entretiennent néanmoins des rapports très étroits et ont un parcours similaire – origines russes, immigration à Nice, et surtout un lien indéfectible avec la littérature.

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>259</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 22.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 22.

C'est d'ailleurs par le biais de la littérature que le portrait de Tonton Macoute va être réalisé puisque la littérature, ou plutôt l'écriture, est le métier de cet oncle :

Je pensais à Tonton Macoute, qui est un écrivain notoire, et qui avait toujours su tirer de la souffrance et de l'horreur un joli capital littéraire<sup>262</sup>.

Cet « écrivain notoire » serait donc Romain Gary. De cette manière un pont entre la réalité et *Pseudo* est établi, toujours sans révéler explicitement le vrai nom de Tonton Macoute. Gary est identifié grâce à la profession d'écrivain, décrié par Pavlowitch (ou par le deuxième énonciataire sur lequel nous allons bientôt revenir) à cause des sujets traités (voir **Annexe 3**) qui relèveraient d'un divertissement pour les masses : *La Danse de Gengis Cohn* pour parler des juifs, *Chien Blanc* pour critiquer la violence américaine et le racisme, *Les Racines du Ciel* pour dénoncer le braconnage des éléphants et les défendre. En un mot, Gary fait comme tout le monde, il est au service des mots, « caresseur et domestique, propagateur du pareil au même »<sup>263</sup>. De plus, Gary apparaît comme « capable de tout pour faire de la littérature »<sup>264</sup> puisqu'il s'inspire totalement de sa propre vie : « Tonton Macoute est un authentique écrivain et il avait tiré de sa mère tout ce qu'il pouvait<sup>265</sup> ». Le narrateur fait ici référence au roman *La Promesse de l'aube* et à Nina Kacew. L'exploitation de tous les sujets, même les plus intimes, semble donc faire partie de la *recette* pour réussir à vendre ses livres. En soi, nous ne pouvons rien objecter à la remarque de Pavlowitch, toutefois elle reste très négative et nie totalement le travail de son oncle. L'activité d'écrivain est ici capitalisée, elle est analysée par Pavlowitch comme un simple gagne-pain pour Gary qui puise dans les sujets qui font vendre.

Bien plus qu'une simple utilisation des sujets, Pavlowitch souligne également que des empreintes digitales de Tonton Macoute sont trouvées sur les sujets qu'il exploite :

---

<sup>262</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 19.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 65.

On trouve des empreintes digitales de Tonton Macoute sur tous les malheurs de l'homme. Il en a fait des succès littéraires<sup>266</sup>.

Si l'on trouve sa *patte*, c'est que Tonton Macoute/ Romain Gary a participé à ces malheurs. La preuve qu'il y a pris part réside dans le surnom choisi pour le désigner : alors que l'appellation « tonton » peut être qualifiée d'affective, le terme « Macoute » qui lui est accolé l'est beaucoup moins. Le narrateur explique ainsi la raison qui le pousse à surnommer Gary de cette manière :

J'ai un oncle que j'appelle Tonton Macoute parce que pendant la guerre, il était aviateur et il massacrait les populations civiles de très haut<sup>267</sup>.

Catherine Ève Roupert explique que les Tontons Macoutes forment une milice spéciale mise en place par François Duvalier en Haïti :

cette milice fameuse, constituée de bandits et d'assassins, est destinée à contrebalancer la puissance de l'armée. Les Tontons Macoutes reçoivent une arme, un uniforme en bleu de chauffe, mais pas de salaire, qu'on leur laisse le soin d'extorquer par les exactions qu'ils commettent<sup>268</sup>.

Par l'utilisation de ce surnom, Romain Gary est directement assimilé à un criminel. Loin de percevoir la participation active dans la France Libre de son oncle comme un exploit guerrier, Pavlowitch réinstalle une réalité crue : Gary a *massacré* des civils, au service de la France, comme les Tontons Macoutes sous le régime de Duvalier. Qu'importe les motivations derrière ce geste, la finalité dramatique reste la même. Non seulement le narrateur rappelle que les héros de la France se sont salis les mains, mais il suggère en plus une certaine lâcheté de leur part. En effet, la précision géographique « de très haut » montre la distance avec les combats et les morts

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>268</sup> Catherine Ève Roupert, « 13. Les Duvalier, la tentation du pire », Olivier Guez [Éditeur], *Le Siècle des dictateurs*, Paris, Perrin, « Hors collection », 2019, pp. 237-254, disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/perri.guez.2019.01.0237>, consulté le 23/05/2022.



qui en résultent. Les morts sont noyés dans la masse et les aviateurs ne peuvent pas observer les dégâts qu'ils causent puisqu'ils ne sont pas au sol.

Pavlowitch jette donc le discrédit sur Romain Gary alors même que son statut de Compagnon de la Libération et de Français Libre fait de lui quelqu'un d'important, de respecté. Saisis par les propos féroces de Pavlowitch, Simone Gallimard et Michel Cournot demanderont d'ailleurs à Gary son autorisation pour publier le texte car les dires de Pavlowitch pourraient faire l'objet d'un procès. Gary donne pourtant son autorisation pour que le texte soit publié<sup>269</sup>.

La violence du comportement de Pavlowitch se trouve pourtant à l'opposé de ce qui est encore véhiculé par les médias et attendu dans l'opinion publique. Le sentiment de « culpabilité, [analyse Guillaume Piketty], [conscient] ou [inconscient], [individuel] et [collectif], d'avoir enfreint ou laissé enfreindre l'interdit “ Tu ne tueras point ” » en envoyant les combattants à la mort ou au danger<sup>270</sup> est en effet encore vif dans les consciences. La réparation et la reconnaissance des services par l'État après la guerre est une étape presque obligatoire, de même que l'héroïsation systématique des résistants et libérateurs de la France.

Même si nous nous trouvons trente ans après la fin de la guerre à la publication de *Pseudo*, un certain sentiment de respect des Compagnons de la Libération continue de subsister, et cela malgré l'ambiance mai soixante-huitarde. Il est presque impensable de les accuser et de les exposer comme le fait Pavlowitch dans son texte. Bien qu'engagé dans les combats de Mai 68, seule une personnalité concernée au premier chef par la guerre, avec tout le poids de sa propre culpabilité, pourrait avoir un jugement aussi acerbe envers l'Histoire. Ceci nous laisse

---

<sup>269</sup> Voir le démenti de Romain Gary, reproduit dans : Dominique Bona, *Romain Gary, op. cit.*, pp. 406-407.

<sup>270</sup> Guillaume Piketty, « Economie morale de la reconnaissance. L'Ordre de la Libération au péril de la sortie de Seconde guerre mondiale », *Histoire@Politique*, n° 3, Mars 2007, p. 5 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/hp.003.0005m>, consulté le 18/03/2022.

donc encore dans l'expectative d'une deuxième instance de narration qui prend de plus en plus la forme d'un Romain Gary, très critique par rapport à lui-même.

Toutefois, malgré des aspects excessivement péjoratifs développés tout au long de la narration, Tonton Macoute s'avère être intéressé par Pavlowitch car il s'occupe patiemment de lui. La récurrence thématique de l'argent, en relation avec les soins prodigués à Pavlowitch lors de ses séjours à la clinique de Copenhague, montre la préoccupation de Tonton Gary pour son petit-cousin : « Tonton Macoute m'a donc envoyé à la clinique du docteur Christianssen, à ses frais<sup>271</sup> ». Pavlowitch insiste à plusieurs reprises sur l'implication matérielle et financière de son oncle dans sa vie comme lorsqu'il revient sur ce qu'il lui a permis d'accomplir, grâce à ses dons :

Des études à Harvard, la baraque dans le Lot, du fric, parfois... l'excuse était qu'il ne voulait pas trop m'aider pour que je me fasse moi-même<sup>272</sup>.

Cette implication devient très vite suspecte pour Pavlowitch qui se demande si Tonton Macoute ne serait pas son père et s'il n'aurait pas eu des relations « [incestueuses] »<sup>273</sup> avec sa mère.

### **3.1.2. Paternité**

L'accusation d'inceste est toutefois totalement fabulée par Pavlowitch. Toutes les figures masculines dans l'entourage de Pavlowitch pourraient répondre au rôle paternel puisqu'il est à la « recherche caractérisé du Père »<sup>274</sup> selon son dossier médical. Ainsi, Pavlowitch imagine une relation incestueuse entre Tonton Macoute et sa mère pour réussir à avoir une véritable filiation, et ne plus être catégorisé « Orphelin »<sup>275</sup>. Seul Tonton Macoute

---

<sup>271</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 29.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>275</sup> *Ibid.*

semble correspondre à l'image que Pavlowitch se fait d'un père. Notons au passage l'insistance sur le nom « Père » avec la majuscule qui le sanctifie. La mention de cette recherche revient à plusieurs reprises, directement explicitée par Pavlowitch, et prend de plus en plus l'apparence d'une quête. Cependant comme « [le] vrai responsable brille par son absence [...], on en cherche un, plus accessible »<sup>276</sup>, ce qui signifie un père terrestre. La seule personne qui peut remplir ce rôle, c'est Tonton Macoute/Romain Gary, seule référence masculine de l'univers de *Pseudo* avec le Docteur Christianssen. Il est d'ailleurs important de noter que nous retrouvons encore une fois la présence de la religion et aussi la connotation paternelle à travers le nom de Christianssen, avec la « présence du lexème “ Christ ” »<sup>277</sup>. Toutefois le Docteur Christianssen ne peut faire figure de père pour Pavlowitch, car il est associé spécifiquement à l'hôpital.

Tonton Macoute, lui, est toujours derrière Pavlowitch, pour le meilleur et pour le pire. Dans toutes les étapes de la vie de son petit-cousin, il est en effet présent, que ce soit pour son installation à Paris comme pour son internement à Copenhague. Conscient des liens qui l'unissent à Romain Gary, Pavlowitch hésite pourtant à le reconnaître comme un simple oncle éloigné. En effet, il existe une ressemblance entre les deux hommes : « Cela explique pourquoi je ressemble à Tonton Macoute, pas physiquement, parce que là il avait pris ses précautions, mais moralement<sup>278</sup> ». Pavlowitch se fonde donc sur des critères non biologiques pour expliquer le rapprochement qui peut être fait, sur un plan psychologique, avec Tonton Macoute, ce qui pourrait donc prouver, dans la logique absurde du narrateur, qu'il est en fait bien son père.

Néanmoins, c'est bien l'attitude de Tonton Macoute qui semble être véritablement révélatrice de sa parenté avec Pavlowitch, voire de sa paternité. En effet, « [il] se prend pour [le] père [de Pavlowitch] et s'imagine [que ce dernier] éprouve à son égard des ressentiments

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>277</sup> Christian Morin, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, Analyse Sémiotique », *op. cit.*, p. 79.

<sup>278</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 30.

de fils »<sup>279</sup>. Ce ne sont pas des sentiments qui sont éprouvés par Pavlowitch mais des « ressentiments », il est donc animé par une certaine haine, une animosité envers son oncle. En outre, il sait que ce dernier n'a rien fait, mais c'est exactement ce qu'il ne supporte pas :

[...] Il ne m'a pas engendré et il ne m'a pas adopté, quand j'avais douze ans. Il n'a rien à se reprocher. Mais c'est ce qu'il me fait un peu trop sentir. Irréprochable. Ça n'existe pas irréprochable. Quelque part, au fond de lui-même, c'est une ordure<sup>280</sup>.

Pourtant, si Tonton Macoute s'occupe de Pavlowitch, c'est avant tout parce qu'il « se reproche »<sup>281</sup> quelque chose, il se sent bien coupable et tente de se rattraper auprès de son petit-cousin en étant « bon père »<sup>282</sup>. Une relation ambivalente s'établit finalement entre les deux hommes, faite de haine et d'amour. Par un accord tacite, Tonton Macoute, conscient des difficultés de Pavlowitch et de sa recherche caractérisée du Père fera donc tout pour que son petit-cousin soit soulagé du poids qui lui pèse. Chacun d'eux sait pertinemment que cette relation n'est pas très saine et que ce sont des « rapports incestueux »<sup>283</sup>. C'est un simulacre, un jeu convenu entre Gary et Pavlowitch. Ils sont d'ailleurs tellement inspirés par cette fausse relation père/fils qu'ils finissent par y ressembler, comme en témoigne la remarque d'Annie :

– Vous me faites marrer, tous les deux. On dirait un père et un fils<sup>284</sup>.

La ressemblance ne doit pourtant pas dépasser le cadre de la relation entre les deux hommes et ne pas être reconnue par le public ou par leur cercle intime – dont fait par ailleurs partie Annie. Ce mystère est en quelque sorte un secret de Polichinelle, tout comme la parenté que tente de cacher Gary au monde littéraire lorsqu'il apprend que Pavlowitch donne un entretien pour *Le Monde*.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 129.

Cette proximité familiale va être, de plus, transcendée par l'appartenance au même corps de métier. En effet tous deux sont des écrivains reconnus et chacun d'eux a un public particulier. Cette proximité se transforme progressivement en une sorte de rivalité littéraire qui pose la question de l'influence : Gary-a-t-il influencé Pavlowitch ?

Le narrateur nous a déjà fait remarquer, ironiquement, qu'ils utilisaient les mêmes mots<sup>285</sup>, en somme les mêmes lettres de l'alphabet. Mais est-ce bien Pavlowitch qui parle ici ?

De nouveau, nous pensons que c'est le narrateur 1 qui souligne la proximité entre les deux auteurs avec un humour flegmatique et insistant. Par l'humour, il détourne l'attention de l'énonciateur en lui faisant remarquer des choses évidentes qui sont pourtant absurdes dans ce contexte. En effet, les écrivains peuvent utiliser les mêmes mots, les mêmes lettres de l'alphabet mais ce n'est pas pour cette raison qu'il faut forcément les rapprocher. De cette façon, il apparaît clairement que celui qui rit sous cape, sous le masque, c'est Romain Gary, qui dénonce non seulement l'attitude des critiques mais aussi celle des lecteurs. En réalité, il est beaucoup plus rare de voir des parallèles entre des écrivains au point de voir qu'ils utilisent « la même sensibilité »<sup>286</sup>, « les mêmes phrases, les mêmes tournures, les mêmes humains »<sup>287</sup>.

La question de la paternité peut donc être totalement relue en prenant pour point d'accroche la paternité littéraire, soit la question de l'auteur. La rivalité entre les deux auteurs intervient surtout lorsqu'il est question de la publication d'un livre. Se met alors en place une concurrence entre le vieil écrivain et le jeune qui doit encore faire ses preuves dans la société littéraire. Il faut donc encore moins exploiter la parenté des deux auteurs, au risque de faire jaillir des critiques qui les compareraient :

– C'est mauvais pour toi. On écrira que je t'ai aidé.

Mégalo. Mais alors, mégalo !<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> Pour retrouver la citation, consulter la page 12 de ce travail, ou la page 143 de *Pseudo*.

<sup>286</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 18.

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 139.

Pour Tonton Macoute, si la presse apprend le lien qui l'unit à Pavlowitch, les œuvres de ce dernier seront lues de sorte à retrouver exactement les « influences »<sup>289</sup> garyennes, c'est d'ailleurs ce que fait remarquer le véritable Romain Gary dans *Vie et mort d'Émile Ajar* :

Ce fut seulement un an après la publication du premier Ajar, lorsque je demandai à mon petit-cousin Paul Pavlowitch d'entrer en scène que, pour traiter avec l'éditeur notre lien de parenté une fois découvert, les soupçons commencèrent à se porter sur moi<sup>290</sup>.

La critique des médias est vive puisque Gary leur reproche de ne pas faire leur métier, c'est-à-dire d'étudier les textes, de les analyser. Ces « messieurs-dames »<sup>291</sup> préfèrent faire des rapprochements de surface et ne pas creuser véritablement la ressemblance entre Ajar et Gary.

Ce qui apparaît comme de l'inquiétude d'être découvert dans *Pseudo* se transforme néanmoins rapidement en une attente de Gary, en effet, pourquoi ne serait-il pas soupçonné ? La perplexité de Tonton Macoute face à cette exclusion systématique de la paternité possible d'Ajar pourrait être prise comme un délire « mégalomanie », mais nous pouvons surtout relever le dépit et la tristesse de l'écrivain :

J'ai téléphoné à Tonton Macoute avant de quitter Paris. Je lui ai parlé de l'interview dans *Le Point*.

- Ils ne t'ont pas demandé si je t'ai aidé à écrire tes livres ?
- Non, pourquoi ?
- Enfin, tu es quand même mon petit neveu-cousin, ou quelque chose comme ça. Ou quelque chose comme ça.
- Ben oui, ils le savent.
- Et ils ne t'ont pas demandé si je t'ai donné un coup de main ?
- Non.

Je n'ai jamais entendu un silence aussi expressif au téléphone. Alors, il a fait un aveu d'une telle beauté que je le note ici, pour la postérité, comme un de ses chefs-d'œuvre.

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>290</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 19.

<sup>291</sup> *Ibid.*

– C’est quand même étonnant à quel point je suis sous-estimé en France, dit-il. Ils ont soupçonné Queneau, Aragon, mais pas moi, alors que tu m’es si proche<sup>292</sup>.

Non reconnu comme un auteur potentiel, Romain Gary déplore que les journaux ne soient « pas capables de trouver tout seuls quels sont aujourd’hui les grands écrivains en France »<sup>293</sup>. La paternité est d’ailleurs constamment reprise dans presque tous les échanges entre les deux hommes, avec d’un côté Pavlowitch à la recherche d’un père, et de l’autre Tonton Macoute à la recherche d’un fils spirituel. La question de l’influence est donc essentielle pour comprendre la relation entre Pavlowitch et son oncle, mais l’insistance de ce dernier provoque chez Pavlowitch/Ajar une prise de conscience :

Je suis Émile Ajar ! hurlais-je, en me frappant la poitrine. Le seul, l’unique !  
Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes ! Je suis mon propre fils et mon propre père ! Je ne dois rien à personne ! Je suis mon propre auteur et j’en suis fier ! Je suis authentique ! Je ne suis pas un canular ! Je ne suis pas pseudo-pseudo (...) !<sup>294</sup>

Cette revendication d’Ajar, et non plus de Pavlowitch, résout la question de la paternité et de la filiation puisqu’Ajar est à la fois le père et le fils de ses œuvres, créateur et création. Créateur et création, c’est ce à quoi aspire Romain Gary dans *Pour Sganarelle*, et c’est cet aveu qui permet de le démasquer en filigrane de la voix de Paul Pavlowitch. C’est finalement la voix de Romain Gary, qui « proteste lui aussi de son droit de paternité sur l’œuvre d’Ajar »<sup>295</sup> que le lecteur peut entendre. Ce passage est en lui-même la solution de l’affaire Ajar, affirmation « contradictoire [de] ne pas être captif de soi et affirmer son Moi, tout comme être à la fois vrai et faux »<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> Émile Ajar, *PS*, pp. 185-186.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>295</sup> Maxime Decout, « Des faux papiers en règle. À propos de Gary-Ajar », *Raison présente*, n° 208, pp. 103-114, Avril 2018 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.3917/rpre.208.0103>, consulté le 28/01/2022.

<sup>296</sup> *Ibid.*

Finalement, il est plus facile d'aborder son Moi par le biais d'une troisième personne. En reprenant les mots de Luciana Hidalgo, nous pouvons dire que Gary « assume son histoire personnelle, tout en évitant [totalement] la première personne. Il préfère adopter [un] personnage externe, [Paul Pavlowitch], « il », pour se donner du recul. Plus que du recul, on trouve une cruauté extrême et forcenée pour dire ce *je* désespéré et cruel »<sup>297</sup> envers soi-même. Nancy Huston dans *Tombeau de Romain Gary* souligne alors que Pseudo est le texte qui permet le déploiement du Moi le plus profond, par les différents *jeux* sur le *je* :

En même temps, Romain, jamais dans aucun de tes écrits, y compris les deux volumes d'autobiographie, tu ne t'es livré comme tu l'as fait dans *Pseudo*, où tu étais protégé derrière non pas un, non pas deux, mais *trois* fausses identités. Il fallait être Roman Kacew, écrivant sous le masque de Paul Pavlowitch, écrivant sous le masque d'Emile Ajar pour avouer, notamment, ta hantise insupportable d'avoir, en vidant la soute de ton bombardier, donné la mort<sup>298</sup>.

C'est donc le décalage produit par le détournement de l'attention du lecteur, focalisé sur le personnage de Paul Pavlowitch « “ autobiographique ” »<sup>299</sup> et non sur les propos qu'il tient, qui autorise Gary à se dévoiler entièrement.

### 3.2. (Auto)fiction

Pour être aussi critique avec soi-même, il fallait prendre de la distance. L'utilisation d'un énonciataire qui masque le véritable énonciataire du propos – le narrateur 1 – était donc une manière de se cacher pour mieux se révéler. Paul Pavlowitch sert en quelque sorte de « miroir » à Romain Gary, il lui permet « [d'élaborer son] image [pour] que le sujet devienne “ autre par rapport à lui-même ” »<sup>300</sup>. Nous n'avons eu de cesse de souligner la dimension ludique des

---

<sup>297</sup> Luciana Hidalgo, « L'autofiction brésilienne », *Lisières de l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 105.

<sup>298</sup> Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999, p. 88.

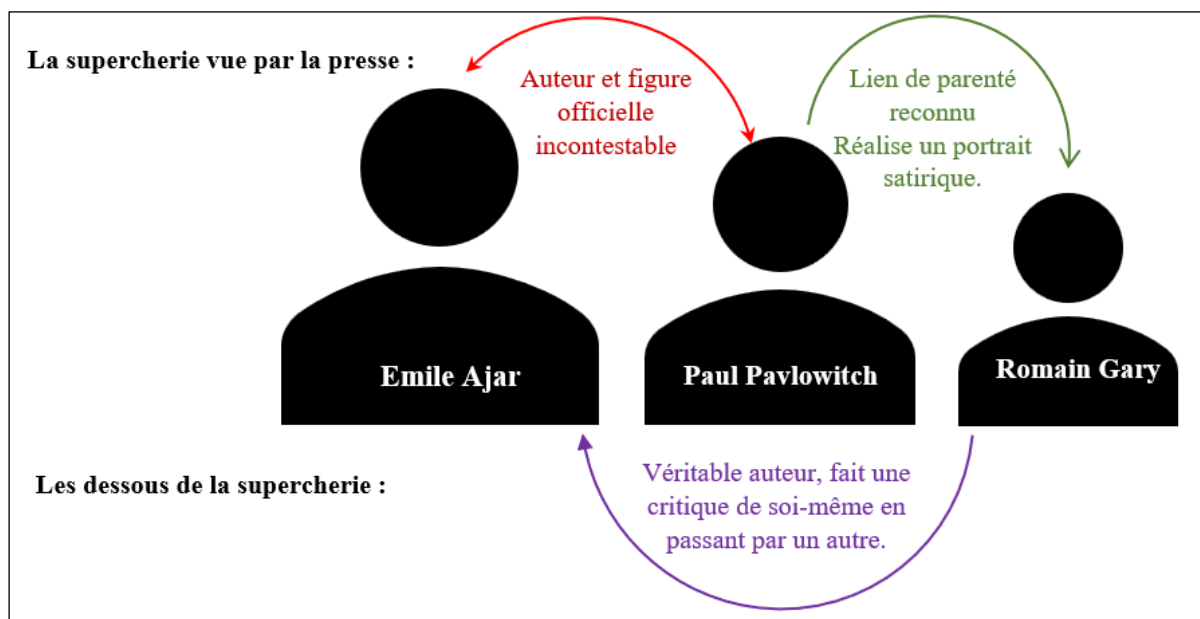
<sup>299</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 33.

<sup>300</sup> Najet Limam-Tnani, « Double culture et autofiction », *Lisières de l'autofiction, op.cit.*, p. 47.



textes de notre corpus, notamment avec les interventions et les traces qu'a laissées Romain Gary et l'humour double – franc et angoissant. La mise à distance de soi pour se dire « révèle un dialogue intime à la fois lucide et quasi schizophrène entre l'auteur et cette espèce d'*avatar* de soi qui, par la troisième personne, peut dire l'indicible – et [Romain Gary] le dit »<sup>301</sup>. Le choix d'un personnage schizophrène n'est donc pas un hasard et il s'inscrit parfaitement dans la démarche autofictionnelle décrite par Luciana Hidalgo. La démarche en elle-même est schizophrénique : qui serait assez fou pour s'insulter soi-même, et dire, en prime, la cruelle vérité ?

Nous pouvons alors résumer la situation de la manière suivante, avec deux points de vue sur la mystification :



De cette manière, Romain Gary triomphe de ses détracteurs. En faisant croire qu'Ajar est bien Paul Pavlowitch et en s'insérant dans la fiction sous une forme peu avantageuse, personne ne peut encore soupçonner à la sortie de *Pseudo* que Romain Gary est le véritable auteur des trois romans d'Ajar. Deux niveaux, l'un public et l'autre réel, impossibles à concevoir comme un tout à la parution de *Pseudo* en raison de la mise en scène de Tonton

<sup>301</sup> Luciana Hidalgo, « L'autofiction brésilienne », *Lisières de l'autofiction*, op. cit., p. 105.

Macoute et de Paul Pavlowitch. L'imbrication des différents acteurs, tels des matriochkas, est particulièrement complexe à saisir, et cela même si Gary remarque ironiquement dans *Vie et mort d'Émile Ajar* que « Tout Ajar est déjà dans *Tulipe* »<sup>302</sup>.

Avec malice, l'écrivain décrit que le risque et la stratégie mis en place avec *Pseudo* payent, puisque cela a permis de l'éloigner complètement des potentiels auteurs des romans d'Ajar. Plus que cela, le statut de Pavlowitch/Ajar est désormais reconnu sans chercher un autre auteur :

[...] il n'est venu à l'idée d'aucun qu'au lieu de Paul Pavlowitch inventant Romain Gary, c'était Romain Gary qui inventait Paul Pavlowitch<sup>303</sup>.

*Pseudo* est donc un texte qui a permis à Gary de « jouer avec [son] Je »<sup>304</sup>, de « s'exposer en se dissimulant, de se souvenir en brochant »<sup>305</sup>. Gary ne s'expose pourtant pas uniquement en réévaluant son portrait par l'intermédiaire de Pavlowitch, puisqu'il explique directement la supercherie et multiplie les entremêlements entre les deux auteurs.

### 3.2.1. « Un brin de style »<sup>306</sup>

L'influence littéraire est donc au cœur de la *réflexion*, pour comprendre le jeu de miroir qui se met en place entre les différents personnages de *Pseudo*. Le but premier de *Pseudo* est de convaincre, rappelons-le, que Romain Gary n'est pas le véritable auteur des œuvres d'Ajar.

Pourtant Romain Gary ne peut s'empêcher de glisser et souffler aux lecteurs les ressemblances à commencer par le « brin de style »<sup>307</sup> commun aux deux auteurs. En outre, un livre semble relier les deux auteurs, à la fois par le style mais aussi par l'histoire : *La Tendresse*

---

<sup>302</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 18.

<sup>303</sup> Romain VMEA, p. 19.

<sup>304</sup> Ludovic Roguet, introduction à Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche [Directeurs de publication], *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « A (etc.) », 2010, p. 2.

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 74.

<sup>307</sup> *Ibid.*

*des pierres* aujourd'hui connue sous le nom de *La Vie devant soi*. Si l'idée de ce roman provient de la vie de Pavlowitch et de sa mère morte d'une « lente sclérose cérébrale »<sup>308</sup>, nous retrouvons quand même, en filigrane, Tonton Macoute. Le narrateur est néanmoins persuadé que c'est un « *sujet en or, [...] un sujet à [lui], [...] un sujet original* »<sup>309</sup>.

Comme Tonton Macoute, le narrateur va « [tirer] de sa mère tout ce qu'il [peut] »<sup>310</sup>, et écrire *La Vie devant soi*. Or, *La Promesse de l'aube*, livre écrit par Tonton Macoute, est publiée en 1960, soit quinze ans avant la publication de *La Vie devant soi* d'Ajar. Les deux romans racontent l'histoire d'amour d'une figure maternelle pour son fils, même si dans le cas de Momo, Madame Rosa n'est pas sa mère biologique. Il retrace aussi l'itinéraire d'un enfant, qui n'est pas issu de la même culture que là où il vit. Momo serait alors en quelque sorte un double du jeune Roman Kacew, devenu par l'obtention de la nationalité française Romain Gary. *La Vie devant soi* serait donc fortement influencée par *La Promesse de l'aube* et n'est pas vraiment un *sujet en or* puisque Gary l'a déjà traité. C'est néanmoins le récit d'Ajar qui remporte le Goncourt en 1975 et non *La Promesse de l'aube*. Ainsi jaillit de nouveau un sentiment d'amertume, qui ressort visuellement dans la narration par l'usage de l'italique. Une double lecture est donc permise quant aux propos de Pavlowitch, qui sont en fait ceux de Romain Gary, et la trace garyenne se fait de plus en plus visible.

*La Tendresse des pierres* a donc une certaine importance dans *Pseudo* car c'est un récit qui montre que l'écriture est un moyen d'extérioriser ses malheurs, de s'en « débarrasser »<sup>311</sup>.

De surcroît, Pavlowitch revient sur la création et l'impression de *La Tendresse des pierres* dans un long épisode, étalé sur plusieurs pages, ce qui montre que le narrateur, et plus particulièrement le narrateur 1, y accorde une certaine importance. En effet, nous avons

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>309</sup> *Ibid.* (en italique dans le texte).

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> *Ibid.*

expliqué que la logorrhée du narrateur le faisait souvent passer d'un sujet à un autre sans forcément avoir de liens logiques entre les propos. Or, pendant près de quatre pages, Pavlowitch retrace l'épisode de l'impression de *La Tendresse des pierres* :

Quand j'avais écrit mon deuxième livre, j'avais trouvé un titre qui me plaisait bien : *La Tendresse des pierres*. Un soir, Tonton Macoute était monté chez moi, pour je ne sais plus quoi. Des fois, avec moi, il fait acte de présence. Il a vu le manuscrit.

– Oui, j'ai fini.

– Tu as un titre ?

– *La Tendresse des pierres*.

Il parut sidéré. Mais vraiment, ce qu'on appelle. Il avait avalé quelque chose.

Et puis il a souri. Ironique. J'aurais dû me méfier.

– C'est un très, très beau titre, dit-il avec insistance.

Et il est parti.

Le livre est allé à l'impression. Les épreuves étaient prêtes. La couverture aussi. Encore maintenant, on voit sur la couverture la tendresse et les pierres...<sup>312</sup>

Le lecteur, grâce à l'insistance du narrateur et aussi grâce à l'attitude de Romain Gary, comprend qu'un problème va vite émerger, en raison du titre choisi par Pavlowitch pour son deuxième roman. Un certain laps de temps, non précisé par le narrateur, s'écoule entre cette conversation, et celle où Romain Gary dévoile à Pavlowitch que le titre de son nouveau roman est directement tiré d'un passage d'un de ses précédents romans :

– Écoute Paul, j'ignore si tu le sais ou pas... Personnellement, ça m'est égal... Mais ce titre figure dans un de mes livres.

Je l'ai regardé.

– Tu n'as jamais écrit de livre sous ce titre.

– Non, mais dans un de mes romans, il y a une jeune Américaine qui écrit un roman sous le titre *La Tendresse des pierres*...

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

J'ai tous ses livres. Je crois que j'ai renversé quelque chose, en me levant, une chaise ou quelque chose à l'intérieur, et j'ai couru vérifier. C'était là. Page 81.  
*La Tendresse des pierres*<sup>313</sup>.

Le narrateur s'est donc laissé influencer à son insu, jusqu'à emprunter le nom d'un ouvrage de son oncle. Cette influence n'est pourtant, en apparence, pas du tout voulue par Pavlowitch, ce n'est pas un hommage fait à son oncle. Finalement, la scène ne fait que « [signaler] à quel point Ajar plonge ses racines chez Gary »<sup>314</sup> pour Maxime Decout. Ce même manuscrit est par ailleurs l'occasion d'une vive dispute entre les deux hommes. Dans un premier temps, Pavlowitch reconnaît que Gary est l'auteur de *La Vie devant soi*, nouveau titre de *La Tendresse des pierres* : « c'est toi qui as écrit mon deuxième livre. Pas le premier mais le second. C'est pour ça qu'il s'est mieux vendu. Tu l'as écrit de ta main<sup>315</sup> ». Content de prendre au dépourvu son oncle, Pavlowitch se met à la recherche du manuscrit, mais ne le trouve pas. S'ensuit alors une scène grotesque où Gary et Pavlowitch se courent après, l'un dans un train pour Caniac et l'autre pour Paris :

On a essayé de se téléphoner, mais ça sonnait tout le temps occupé : chacun de nous essayait d'avoir l'autre. Finalement on s'est eu. On a gueulé en même temps la même chose :

– Espèce de salaud !

Et encore :

– Ça ne se passera pas comme ça ! Je te ferai un procès !

Et enfin :

– Tu essayes de me déshonorer !<sup>316</sup>

Les voix finissent par se mélanger complètement et ne deviennent finalement plus qu'une. L'absurdité du discours provient du fait que les deux hommes disent la même chose alors que seul Pavlowitch devrait prononcer ces paroles. La folie ambiante permet ainsi de couvrir le fait

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>314</sup> Maxime Decout, « Des faux papiers en règle. À propos de Gary-Ajar », *Raison présente*, *op. cit.*

<sup>315</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 199.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 201.

qu'il n'existe en cet instant qu'un seul énonciataire face à lui-même, face à un miroir déformant. Romain Gary a véritablement commis l'erreur terrible de nommer son Ajar par un nom déjà choisi et cité dans un de ses autres romans, comme il l'explique dans *Vie et mort d'Émile Ajar* :

J'avais d'abord intitulé mon deuxième « Ajar », *La Tendresse des pierres*, ayant complètement oublié que j'avais utilisé ce titre, dans le texte même d'*Adieu Gary Cooper*. Ce fut Annie Pavlowitch qui me le signala. Je crus tout perdu. Ce fut pour brouiller les pistes que j'ai délibérément évoqué cet oubli, en le transposant, dans *Pseudo*<sup>317</sup>.

La stratégie déployée dans *Pseudo* consiste finalement en une exposition de la réalité, qui se trouve, certes, déformée par la perception folle de Pavlowitch. Pour « brouiller les pistes », Gary n'invente pas vraiment ce qu'il s'est passé, puisqu'il y a vraiment eu un oubli de sa part et qu'il a effectivement fait changer le titre au dernier moment pour éviter de se compromettre. La folie de Pavlowitch n'est donc qu'un prétexte, pour que le lecteur doute de la véracité des dires et des événements relatés dans *Pseudo* alors même qu'ils sont vrais.

En outre, le titre du livre est en lui-même un indice suffisant qui expose toute la supercherie et indique qu'il existe plusieurs niveaux de lecture. La lecture de *Vie et mort d'Émile Ajar* permet de relire correctement le titre de *Pseudo*, sans en faire une lecture naïve. *Pseudo* annonce à la fois le contenu de l'œuvre et son thème, c'est un titre thématique et rhématique révélateur pour l'énonciataire attentif. La formule *Pseudo*, utilisée pour le titre, est un raccourci du terme « pseudonyme », qui si on le lit à un premier niveau de lecture, correspond au fait que Paul Pavlowitch est Émile Ajar. À un deuxième niveau de lecture, Paul Pavlowitch est en fait lui-même pseudo, tout comme l'est Émile Ajar, toujours pseudonyme, mais cette fois-ci, de Romain Gary, *pseudo* Tonton Macoute. Le flou qui entoure l'instance d'énonciation est donc voulu, tout comme le mélange entre le vrai et le faux, le réel et la fiction, poussés à un tel point qu'il est impossible d'en défaire les liens ou d'essayer de les catégoriser.

---

<sup>317</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 31.

De plus, ce flou est entretenu par l'absence d'indication générique<sup>318</sup> qui ne précise pas dans quel genre s'inscrit *Pseudo*. L'exemple choisi par Genette pour expliquer l'importance de cette indication générique, convient parfaitement pour définir *Pseudo*. Il prend pour référence *À la recherche du Temps perdu* de Proust qui « on le sait, ne comporte aucune indication générique [...], cette discrétion s'accorde parfaitement au statut fort ambigu d'une œuvre à mi-chemin de l'autobiographie et du romanesque<sup>319</sup>. »

Les différentes imbrications de l'œuvre ne permettent pas de classer *Pseudo* dans une catégorie. Bien qu'il respecte en apparence le pacte autobiographique comme édicté par Philippe Lejeune, il n'en reste pas moins une grande part de fiction, d'autant plus que le pacte autobiographique est totalement différent si on lit *Pseudo* comme l'autobiographie de Paul Pavlowitch, ou l'autofiction de Romain Gary. *Pseudo* n'est ni tout à fait un roman ni tout à fait une autobiographie comme le synthétise la formule posthume de Romain Gary : « Tout, à peu de choses près, dans *Pseudo*, est roman<sup>320</sup> ». L'apposition de la locution adverbiale contient toutes les ambiguïtés que nous avons pu relever jusqu'à présent. Si le lecteur n'y prend pas garde, il ne comprendra pas que tout *Pseudo* n'est pas un roman, et qu'il réside donc finalement des traces du Moi garyen dans ce récit, surtout lorsque le narrateur, qui est bien Romain Gary, se focalise sur le personnage de Tonton Macoute. Le déport de la voix de Romain Gary dans Pavlowitch renforce le désespoir, impossible à transcrire par sa propre voix. La ventriloquie, qui n'est qu'un jeu au départ, se transforme donc en une nécessité pour pouvoir s'exprimer, « exprimer l'angoisse »<sup>321</sup>. En dépit de ce que peut raconter Romain Gary à propos des « seuls détails vrais » de *Pseudo*, ce récit est le plus véritable de toutes les tentatives autobiographiques de l'auteur, car il lui permet d'avancer masqué et d'arborer ses multiples identités.

---

<sup>318</sup> Nous renvoyons ici au travail de Gérard Genette et au chapitre spécifique sur les titres, *Seuils*, *op. cit.*, pp. 98-106.

<sup>319</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>320</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 21.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 22.

### 3.2.2. Je « garyen »

À mesure que l'intrigue de *Pseudo* avance et se rapproche de la fin, la ressemblance entre Tonton Macoute et de Paul Pavlowitch se mue progressivement en une réunion, une fusion de l'un en l'autre, qui révèle de plus en plus la présence de Gary. En effet, les confusions discursives se font de plus en plus nombreuses, brouillant à l'excès la provenance de la voix, pour n'en créer qu'une seule rageuse et désespérée. De même l'apparence des deux personnages témoigne d'une confusion, et d'une fusion progressive entre les deux hommes : « Il me regardait fixement de ses yeux aux reflets de moi-même »<sup>322</sup> .

Comme évoqué précédemment, nous avons un système de miroir qui est mis en place, avec le jeu de la réflexion qui passe par le regard. Ce regard est double et nous pouvons le percevoir de deux manières. Soit d'une manière naïve, en prenant seulement en compte le fait que les yeux de Tonton Macoute reflètent les contours de Pavlowitch. Soit, en considérant que les yeux de Tonton Macoute sont les yeux de Paul Pavlowitch. En effet, les « yeux aux reflets de moi-même » composent un groupe à lire d'une traite, de cette façon le « il » devient un « je » dans un jeu de dédoublement et de multiplications de regards. Romain Gary contemple son propre reflet, dédoublé pour l'occasion de *Pseudo* en un avatar de Paul Pavlowitch.

Le dédoublement est donc très marqué dans l'écriture, et même remarqué par le narrateur, qui ici est clairement identifié comme Romain Gary :

Mais j'ai été repris par moi-même, je me suis récupéré, et il y eut droits d'auteur. J'avais deux personnages qui luttaient en moi : celui que je n'étais pas et celui que je ne voulais pas être. Mais ma culpabilité continuait à s'imposer à moi par son évidence et tout continuait autour, quotidien et familial. Je me suis mis à inventer chaque jour des personnages que je n'étais pas, pour parvenir à encore moins de moi-même<sup>323</sup> .

---

<sup>322</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 168.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 154.



L'identité est séparée en deux, ou plus, avec deux « personnages » qui sont dignes d'une fiction. La vie de Romain Gary est une simulation : il est un diplomate sans l'être vraiment, lui-même dit qu'il a « “ joué ” à être diplomate »<sup>324</sup>. Il n'appartient pas à ce milieu social mais il s'y astreint en bon Français fier de sa nation. Celui qu'il ne veut pas être, c'est ce Romain Gary qu'il n'a de cesse de dénoncer sous le personnage de Tonton Macoute, un Gary aigri, vieillissant, qui cherche à tout prix à se faire remarquer par la presse. Et pourtant, tout cela est vrai. Ce dédoublement caractéristique, cette multiplicité, va devenir beaucoup plus complexe jusqu'à devenir infinie avec l'invention quotidienne de personnages pour s'oublier soi-même, se fuir et se réfugier dans la fiction. Cela n'est pas sans nous rappeler les multiples tentatives pseudonymiques précédentes de Romain Gary, plus ou moins réussies et abouties, mais dont Ajar est et restera la plus complète. Cette citation illustre particulièrement bien la « tentation protéenne »<sup>325</sup> évoquée par Romain Gary dans son ouvrage posthume : elle est la clé pour comprendre l'affaire Ajar.

Cette impression de dédoublement d'une même personne est renforcée par « le déport et la projection de voix »<sup>326</sup> qui nous ramènent encore une fois au *dibbuk*. En effet si une voix semble s'emparer de temps à autre de celle de Pavlowitch, nous retrouvons clairement des projections hors de soi-même qui nous montrent un énonciataire différent de Pavlowitch :

Je vois Paul Pavlowitch devant moi. Il a vingt ans. Il écrit des poèmes, sous pression du cri intérieur. Mais il restait toujours du cri derrière, encore et encore<sup>327</sup>.

Dans cet extrait, le « je » est problématique car il ne semble pas correspondre au « je » de Paul Pavlowitch. Nous avons donc un flottement par rapport à l'identité de l'énonciateur.

---

<sup>324</sup> K.A. Jelenski, « Un picaro moderne », *Romain Gary, op. cit.*, p. 11.

<sup>325</sup> Romain Gary, *VMEA*, p. 29.

<sup>326</sup> Marie-Chantal Killeen, « Romain Gary et l'art de la ventriloquie : le pacte autobiographique dans *Pseudo* », *The Romanic Review, op. cit.*, p. 350.

<sup>327</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 153.

L'effet fantomatique apparaît ici clairement, avec la projection hors de soi et hors du temps : Paul Pavlowitch n'a pas vingt ans à l'écriture de *Pseudo*, et il n'a jamais utilisé son « je » de cette manière. Ici, nous avons donc la figure de Romain Gary qui se manifeste pour observer son cousin dans une sorte de faille temporelle – permise par la non-chronologie du récit. Cette projection hors de soi confirme encore une fois la présence de Romain Gary, qui s'identifie à son neveu et à ses jeunes années d'écriture. Toutefois, cette confusion du « je » est passagère et la narration se replace rapidement du côté de Pavlowitch, revenu à et en lui-même. La tendresse qui se dégage de ce passage montre bien que les deux écrivains vont être amenés à se comprendre car ils vivent la même chose.

Ce fait est d'ailleurs confirmé dans la suite du récit, avec la transformation du Docteur Christianssen en une sorte d'antéchrist, de figure anti-positive puisque son but n'a jamais été de guérir Pavlowitch, ni Tonton Macoute. Il veut encourager l'angoisse car « sans angoisse, il n'y aurait pas de création »<sup>328</sup>, il piège ainsi les deux hommes avec la même méthode : il devient un maître chanteur possédant leurs manuscrits et menaçant de dévoiler qu'il est le seul et véritable auteur des Ajar et des Gary. De cette façon, il contraint les deux écrivains à continuer d'écrire en brandissant cette épée de Damoclès au-dessus de leur tête.

Tonton Macoute/Romain Gary, tout comme Pavlowitch sont en fait victimes de la même chose : devoir continuer à écrire pour divertir les masses, se servir de leur propre angoisse pour créer des chefs-d'œuvre. Les personnages se comportent tous deux de la même façon et prononcent encore une fois les mêmes paroles, à propos du « petit chat »<sup>329</sup>, figure obsédante et culpabilisante qui tourmente les deux hommes.

Piégés dans le même cercle vicieux de création, les deux écrivains sont finalement obligés de composer ensemble pour survivre, en dépit de la rivalité et de la relation amour/haine

---

<sup>328</sup> Émile Ajar, *PS*, p. 210.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 211.

qui les unit : ils finissent par « faire la paix »<sup>330</sup> à l'occasion des Assises mondiales de la Prostitution. Au cours de cet événement, Gary comme Pavlowitch s'intègrent parfaitement dans la société, ils acceptent la triste réalité et deviennent *pseudo-pseudo*. Nous percevons derrière le serment de Paul Pavlowitch toute la gravité d'être soi, de se conformer à une seule identité, obligatoire pour exister, alors que l'identité n'est en elle-même qu'un simulacre :

Oui, je, soussigné Paul Pavlowitch accepte par la présente d'être une caricature d'Émile Ajar, une caricature d'homme dans une caricature de monde<sup>331</sup>.

Ce pacte final, qui apparaît à l'antépénultième page, affirme non seulement que Paul Pavlowitch joue le rôle d'Émile Ajar mais aussi qu'il n'en est qu'une caricature. L'emploi du terme caricature souligne que Pavlowitch a été choisi pour représenter le plus fidèlement Ajar aux yeux des lecteurs. En outre, la deuxième partie du serment réactualise la présence de Romain Gary, qui reprend finalement tous les points qu'il a soulevés en prétendant l'humour. En effet, nous retrouvons les différentes dénonciations du narrateur : ne plus être un véritable homme et évoluer dans un monde *pseudo* où tout le monde fait semblant de ne pas voir la misère environnante.

En somme, la voix de Romain Gary se fait de plus en plus forte et ce, en dépit du mécanisme et de la stratégie utilisés pour se cacher. Le labyrinthe énonciatif se développe de sorte à brouiller les voix qui parlent. Ce processus installe de nouveau un « je », qui ne s'inscrit pas cette fois-ci dans une volonté de distinguer le vrai du faux, mais plutôt de retracer la voix de Gary, qui surgit de temps à autre comme un diable sorti de sa boîte, pour surprendre son lecteur.

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>331</sup> *Ibid.* p. 222.

## Conclusion

Nous évoquions dans notre introduction la nécessité de se dédoubler pour survivre dans un monde grotesque et absurde. La naissance d'Émile Ajar provient de l'absurdité du monde qui gravite autour de Romain Gary, monde qui ne conçoit pas, à l'ère du Nouveau Roman, que l'écrivain se donne corps et âme et s'intègre totalement à la fiction en la mêlant à la réalité. Refusant de se conformer et refusant les catégories existantes de l'époque, Romain Gary met en place la supercherie Ajar qui lui apporte un nouveau vent d'espoir. Il revit une deuxième fois, il recommence et peut se permettre de sortir des carcans dans lesquels il est, lui, dans la vie réelle, empêtré. Ajar c'est une respiration, une création « salutaire »<sup>332</sup>, qui permet à Romain Gary d'éloigner de lui-même « son angoisse de la mort »<sup>333</sup>. Cependant, la création Ajar se transforme en un calvaire lorsque Romain Gary décide de lui donner un corps, celui de Paul Pavlowitch, son petit-cousin.

Coincé par les journaux qui se rapprochent de plus en plus de la vérité derrière le nom d'Ajar, Gary risque tout en écrivant *Pseudo*, ce texte violent qui met en scène à la fois Paul Pavlowitch comme narrateur officiel et identité civile derrière Émile Ajar, mais aussi Tonton Macoute, avatar de Romain Gary. Désireux de ne pas *se faire avoir*, de ne pas voir son nom étalé sur les livres d'Ajar, *Pseudo* prend la forme d'une confession de Paul Pavlowitch, délirante et fictive, qui reprend pourtant bien des éléments de la réalité : dates, événements et noms ne manquent pas dans le récit. Grâce au déport de la voix de Romain Gary qui transite par le corps de Paul Pavlowitch, ce dernier a pu réaliser un portrait cruel de lui-même, plus vrai que tous les autres, en comparaison aux autres portraits dans les tentatives autobiographiques que sont *La Promesse de l'aube* et *La Nuit sera calme* dans lesquelles Gary y apparaît sous un jour héroïque.

---

<sup>332</sup> Jean Bessière, *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Unichamp », n°50, 1995, p. 68

<sup>333</sup> Cécile Kovacshazy, *op.cit.*, p. 110.

Dans *La Promesse de l'aube* Romain est un enfant sage, qui se conforme aux exigences de sa mère, et qui trouve le chemin de l'écriture, il s'engage dans la France Libre, vit une belle vie entourée de jolies filles, toujours en suivant la voix de sa mère. Récit héroïque, non dénué d'un certain humour, *La Promesse de l'aube* met en scène un Romain Gary rayonnant. Dans *La Nuit sera calme*, c'est le diplomate Romain Gary qui prend la parole, qui critique et se moque de la classe administrative. À travers cet entretien fictif, Gary confie avant tout sa peur d'appartenir à une caste, il se moque des gens qu'il côtoie et fait un portrait dramatique de la politique européenne. Deux faces d'une même pièce mais qui sont toujours, pour l'auteur, une sorte de « jeu ». Mais cela ne suffit pas à Romain Gary pour qui la « multiplicité » est une tentation trop grande.

Ajar est le symbole d'une mue, typique du python, réussie et aboutie, qui séduit de nouveau les foules. Un écrivain jeune, fougueux, dangereux – au vu de sa *pseudo* biographie – qui donne à la littérature un nouvel éclat. Les ajarismes séduisent les lecteurs et personne ne reconnaît la voix de Romain Gary derrière cette narration particulière. Et pourtant, l'auteur qui tire les ficelles est bien Gary, certes, une autre facette, mais quand même un Gary. Attirés par ce nouveau nom, les journalistes n'ont de cesse de traquer cet auteur, de dénoncer son inexistence : Paul Pavlowitch intervient, le lien de parenté entre les deux hommes est découvert, la fin de la supercherie s'annonce proche.

Romain Gary se lance dans l'écriture de *Pseudo* pour tenter d'éviter la fin de cette aventure, devenue déjà trop complexe. Le texte fonctionne, alors même qu'il révèle l'intégralité, ou presque, du canular : mais l'attention est détournée grâce à l'énonciataire de *Pseudo*, un Pavlowitch fou, qui n'est un narrateur fiable pour personne, même pas pour lui-même. Prouesse technique, *Pseudo* réussit le pari de se dire, en feignant de parler d'un autre.

Cet autre, c'est pourtant l'énonciataire secondaire, que nous avons appelé narrateur 1, présent dans tous les romans d'AJAR, comme lorsque Momo relève qu'il n'a longtemps pas su qu'il était arabe parce que « personne ne [l]'insultait »<sup>334</sup>. Les narrateurs ajariens ne sont pas capables d'être la véritable voix derrière ce type de propos, réservé à un narrateur extérieur et plus expérimenté.

Dans *Pseudo*, la multiplication des voix narratives, des je, « pose pour acquise la multiplicité de la personne »<sup>335</sup>, d'où les insertions discursives du narrateur 1 – Gary – dans le discours du narrateur officiel – Pavlowitch. La problématique du ventriloque qui prend le contrôle du texte est portée à son paroxysme dans *Pseudo* et exploite en profondeur le Moi garyen.

La dimension ludique et l'humour du discours ne sont là que pour masquer plus profondément la présence de Gary, tout en la révélant au grand jour. L'énonciation de *Pseudo* n'est donc pas simple puisque certaines paroles de Pavlowitch sont bien les siennes, alors que d'autres, notamment celles qui sont porteuses d'un certain humour, sont celles de Romain Gary, tout cela sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Les instances narratives sont donc multiples et posent la question de l'énonciation, question à laquelle nous avons tenté de répondre en prenant principalement appui sur *Pseudo*.

La pratique ludique est totalement déployée à la parution de *Vie et mort d'Émile Ajar*, texte court mais révélateur de la stratégie garyenne. De cette manière, Gary réussit à prolonger le spectacle, il tire les ficelles dans l'au-delà et guide encore le lecteur en mettant en regard ces deux textes, cette « autobiographie de l'écrivain qui n'est plus [et qui] répond [à] celle de l'auteur qui n'a jamais existé »<sup>336</sup>. Tout dans *Pseudo* est fiction, ou presque et c'est à

---

<sup>334</sup> Émile Ajar, *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, « Folio » [1982], 2011, p. 12.

<sup>335</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>336</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 111.

l'allocutaire de retrouver de qui provient la voix. Cette voix si particulière qui revient *narguer* le lecteur pour prouver que tout était déjà révélé, jusqu'au titre de *Pseudo*.

Ni un roman, ni une autobiographie, Gary a donc mis en place une forme hybride de l'écriture de soi. Il s'est infiltré dans le jeu, « au sens physique de distance, gauchissement, intervalle ou décalage [qui] va créer un espace d'incertitude et d'interprétation »<sup>337</sup> comme l'explique Véronique Montémont pour créer une forme singulière. Ainsi, Gary n'écrit ni une autobiographie, ni un roman mais une forme métisse, un mélange qui permet à la fois d'explorer l'espace de la fiction mais aussi de révéler un « je » plus intime, notamment parce qu'il ne dit pas « je » directement.

Gary s'est toujours désigné comme « un peu cosaque et tartare, mâtiné de Juif »<sup>338</sup>, lui-même métis de plusieurs cultures. L'aboutissement de l'aventure Ajar ne pouvait finalement se terminer que sur le récit d'une vie et d'une mort qui se situe à mi-chemin entre la réalité et la fiction, le vrai et le faux.

---

<sup>337</sup> Véronique Montémont, « (Des)saisissements », *Lisières de l'autofiction*, op. cit., p. 134.

<sup>338</sup> K.A. Jelenski, « Un picaro moderne », *Romain Gary*, op. cit., p. 12.

## Bibliographie

### Corpus du mémoire

AJAR, Émile, *Pseudo* [1976], Paris, Mercure de France, « Folio » [2004], n°3984, 2017.

GARY, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar* [1981], Paris, Gallimard, 2019.

### Autres œuvres consultées

AJAR, Émile, *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, « Folio » [1982], n°1362, 2011.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, illustré par GÖTTING, Jean Claude, *Le Double* [1846], Paris, Gallimard, « Futuropolis », 1989.

GARY, Romain, *La Danse de Gengis Cohn* [1967], Paris, Gallimard, « Folio » [1995], n°2730, 2020.

—, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, « Folio » [1973], n°373, 2014.

—, *La Nuit sera calme* [1974], Paris, Gallimard, « Folio » [1976], n°719, 2017.

—, *Pour Sganarelle* [1965], Paris, Gallimard, « Folio », n°3903, 2003.

GOGOL, *Le Journal d'un fou* [1835], Paris, Gallimard, « Folio » [1998], n°3145, 2000.

### Ouvrages sur Gary-Ajar

ABDELJAOUAD, Firyel, HANGOUËT, Jean-François, LABOURET, Denis [Directeurs de publication], *Signé Ajar, Actes de la première Journée d'études Romain Gary, organisée en Sorbonne le 6 Mars 2004*, La Chasse au Snark, 2004.

AMSELLEM, Guy, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

AUDI, Paul, *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2007.

AUDI, Paul et HANGOUËT, Jean-François [Directeurs de publication], *Romain Gary*, Paris, Éditions de l'Herne, « L'Herne », tome 85, 2005.

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le texte rêve », 1990.

BONA, Dominique, *Romain Gary* [1987], Paris, Mercure de France, « Folio », n°3530, 2001.



CATONNÉ, Jean-Marie, *Romain Gary : de Wilno à la rue du Bac*, Arles, Solin-Actes Sud, 2010.

DECOUT, Maxime, *Album Romain Gary*, Paris, Gallimard, « Albums de la Pléiade », n°58, 2019.

HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999.

PAVLOWITCH, Paul, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1990.

PÉPIN, Jean-François, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan, « Le corps en questions », 2003.

SPIRE, Kerwin, *Monsieur Romain Gary : Consul général de France, 1919 Outpost Drive- Los Angeles 28, California*, Paris, Gallimard, 2021.

VAJDA, Sarah, *Gary & Co*, Gollion, Infolio, 2008.

### Articles

AUDI, Paul et MARTIN, Jean-Pierre, « Gary, entre appartenance et identité », *Littératures : Romain Gary l'ombre de l'histoire*, n°56, pp. 109-127, 2007 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/litts.2007.2044>, consulté le 10/11/2021.

BAUDELLE, Yves, « Le nom de l'auteur dans son texte (autobiographie et autofiction) », *Études françaises*, vol. 56, n°3, pp. 57-83, 2020 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/1075544ar>, consulté le 20/11/2021.

CARRIER, Mélanie, « La part du jeu : pour une esthétique comparée de la mystification et du fantastique », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, pp. 131-145, Hiver 2003 [en ligne], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/008641ar>, consulté le 10/04/2022.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL], « Conversation », *Portail Lexical : Lexicographie* [en ligne], disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/conversation>, consulté le 10/05/2022.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL], « Fou », *Portail Lexical : Lexicographie* [en ligne], disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/fou>, consulté le 30/05/2022.

CHATILLON, Bianca, « Signé Ajar », *Acta fabula*, volume 7, n° 1, Printemps 2006 [en ligne], disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/acta/document1258.php>, consulté le 15/04/2022.

CHEPIGA, Valentina, « Les archives de Romain Gary », *Genesis*, n°29, pp. 171-173, 2008.

—, « Méthodologies croisées pour l’attribution des textes : la place de la génétique. Le cas Gary/Ajar », *Modèles linguistiques*, n°59, pp. 101-132, 2009 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.4000/ml.336>, consulté le 21/11/2021.

CRAVETTO, Maria Letizia, « Au-delà de l’exclusion : l’écriture testamentaire », *Annuaire de l’EHESS*, pp. 785-787, 2003 [en ligne], disponible à l’adresse : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/annuaire-ehess/16036>, consulté le 10 mai 2022.

CUASANTE FERNANDEZ, Elena, « Du pacte autobiographique au mode de lecture : entre fiction et non fiction », *Estudios de Lengua y Litteratura Francesas*, n°16, pp. 21-31, 2005 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://core.ac.uk/reader/161353010>, consulté le 14/04/2022.

DECOUT, Maxime, « Des faux papiers en règle. À propos de Gary-Ajar », *Raison présente*, n° 208, pp. 103-114, Avril 2018 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.3917/rpre.208.0103>, consulté le 28/01/2022.

EL MURR, Faten, « L’autoparodie dans l’œuvre romanesque de Romain Gary/Émile Ajar », *Revue des lettres et de traduction*, n°9, pp. 147-158, 2003.

ESQUIROL, Jean Étienne Dominique, Philippe Pinel, « Manie », *Académie nationale de médecine*, 2019 [en ligne], disponible à l’adresse : <http://51.68.80.15/search/results?titre=manie#>, consulté le 30/05/2022.

HESS, Jordane, « Pseudo ou “ la défense Gary ” : un combat d’échec(s) », *Un philosophe*, Mars 2016 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://unphilosophe.com/2016/03/14/pseudo-ou-la-defense-gary-un-combat-dechecs/>, consulté le 20/05/2022.

KILLEEN, Marie-Chantal, « Romain Gary et l’art de la ventriloquie : le pacte autobiographique dans *Pseudo* », *The Romanic Review*, vol. 100, n°3, pp. 345-358, 2009.

LABBÉ, Dominique, « Romain Gary et Émile Ajar » [Note adressée à Peeters Benoît et Lafon Michel], 2008 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00279663>, consulté le 19/10/2021.

LEMONNIER, Brigitte, « De l’aube à la nuit. Romain Gary ou la réincarnation par l’écriture », *Savoirs et clinique*, n°19, pp. 43-53, Février 2015 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.3917/sc.019.0043>, consulté le 03/11/2021.

LUNEAU, Marie-Pier et HÉBERT Pierre, « Les pseudonymes : “paravent derrière lequel se cachent des êtres méprisables” ou “mensonge qui ne fait de mal à personne” ? », *Voix et Images*, vol. 30, n°1, pp. 9-11, Automne 2004 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.7202/009885ar>, consulté le 11/11/2021.

LUNEAU, Marie-Pier, « L’auteur en quête de sa figure : évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et Images*, vol. 30, n°1, pp. 13-30, Automne 2004 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.7202/009886ar>, consulté le 11/11/2021.

LORANDINI, Francesca, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar. », *Tangence*, n°97, pp. 25-44, Automne 2011[en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.7202/1009127ar>, consulté le 18/10/2021.

PASSOT, Agnès, « Pathétique pseudo : Romain Gary et Émile Ajar », *Études*, vol. 402, p. 94, Janvier 2005 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2005-1-page-85.htm>, consulté le 21/11/2021.

PAVIS, Marie-Christine, « Le pacte autobiographique, détournements et contournements chez Jorge Semprun et Pierre Michon » [en ligne], OUANNY, Sylvie et LE CORRE Élisabeth [Directeurs de publication], *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, pp. 231-240, 2016, disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.4000/books.pur.56301>, consulté le 12/04/2022.

PIKETTY Guillaume, « Economie morale de la reconnaissance. L'Ordre de la Libération au péril de la sortie de Seconde guerre mondiale », *Histoire@Politique* n° 3, p. 5, Mars 2007 [en ligne], disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.3917/hp.003.0005>, consulté le 18/03/2022.

POIER-BERNHARD, Astrid, « La conception de *Pseudo* ou l’ubiquité garyenne », 2002, SACOTTE, Mireille [Directeur de publication], *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

RENARD, Paul [Éditeur], « Education Européenne et La Vie devant soi de Romain Gary-Emile Ajar », *Roman 20-50*, n°32, 2001.

ROUPERT Catherine Ève, « 13. Les Duvalier, la tentation du pire » [en ligne], Olivier Guez [Éditeur], *Le Siècle des dictateurs*, Paris, Perrin, « Hors collection », pp. 237-254, 2019, disponible à l’adresse : <https://doi.org/0.3917/perri.guez.2019.01.0237>, consulté le 23/05/2020.

SILEC, Tatjana, « Le Fou du roi : un hors-la-loi d’un genre particulier », *Camenuae* , n°2, Juin 2008 [en ligne], disponible à l’adresse : [https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/tatiana\\_silec.pdf](https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/tatiana_silec.pdf), consulté le 29/05/2022.

#### Mémoires et thèses :

HÁLOVÁ, Kateřina, « La présence cachée de Romain Gary dans l’œuvre d’Émile Ajar » (Thèse dirigée par VOLDŘICHOVÁ - BERÁNKOVÁ, Eva), Université Karlova, 2019, [en ligne], disponible à l’adresse : <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/110254>, consulté le 09/11/2021.

MORIN, Christian, « Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique » (Thèse dirigée par JARDON, Denise), Université de Laval, 2000 [en ligne], disponible à l’adresse : [https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ54024&op=pdf&app=Library&is\\_thesis=1&oclc\\_number=1017534440](https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ54024&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=1017534440), consulté le 15/05/2022.

PAQUIN-BUKI, Gabriel, « Le rire blanc face à l'humour noir dans la littérature de la Shoah : le rire traumatique chez Tillion, Wiesel et Gary » (Mémoire dirigé par AGNESE, Barbara et BENOIT-OTIS, Marie-Hélène), Université de Montréal, 2017 [en ligne], disponible à l'adresse : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20107/Paquin-Buki\\_Gabriel\\_2017\\_memoire.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20107/Paquin-Buki_Gabriel_2017_memoire.pdf?sequence=3&isAllowed=y), consulté le 30/05/2022.

### Ouvrages généraux

ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 1994.

BESSIÈRE, Jean, *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Unichamp », n°50, 1995.

BAUELLE, Yves, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, « Espaces littéraires », 2011.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle, ROCHE, Roger-Yves [Directeurs de publication], *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « A (etc.) », 2010.

BURGELIN, Claude, *Les Mal nommés*, Paris, Seuil, 2012.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995.

FINNÉ, Jacques, *Des Mystifications littéraires*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2010.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quarto », pp. 817-849, 2001.

GENETTE, Gérard, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2002.

GENON, Arnaud, GRELL, Isabelle [Directeurs de publication], *Lisières de l'autofiction, enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.

KOVACSHAZY, Cécile, *Simplement Double, Le personnage double, une obsession du roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2012.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1996.

ROSIENSKI-PELLERIN, Sylvie, *Peregrinations ludiques : étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref, « Théoria », 1995.

SMADJA, Éric, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1993.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2003.

## Annexes

### Illustration de couverture :

Romain Gary, illustré par Joann Sfar, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, « Futuropolis », 2014, p. 110.

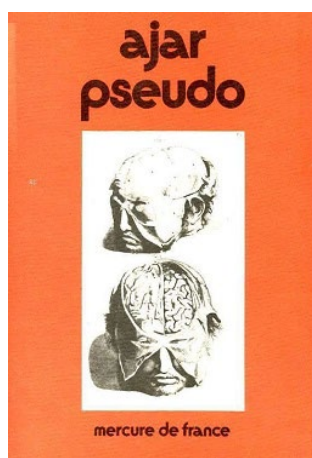
### Annexe 1

Couvertures des romans à caractère autobiographique de Romain Gary : *La Nuit sera calme* [1974] et *La Promesse de l'aube* [1960].



### Annexe 2

Première édition du roman *Pseudo* publié en 1976 aux éditions Mercure de France.



### Annexe 3

La crise des sujets vue par le narrateur dans *Pseudo*, pages 64 et 65 :

« Or, comme chacun sait, il y a une crise de sujets. Ce n'est pas qu'il en manque, grâce à Dieu, mais la plupart ont déjà été traités. Il y en a aussi dont je ne voulais à aucun prix, parce qu'ils infectent. Je ne parle même pas du Chili, comment s'en débarrasser par un roman. Ils ont de très bons écrivains en Amérique du Sud, ils s'en occupent. Il y avait les six millions de Juifs exterminés mais c'était déjà fait. Il y avait les camps soviétiques, l'archipel Goulag, mais il fallait éviter la facilité. Il y a eu la guerre du Bangladesh, avec deux cent mille femmes violées, ce qui aurait permis au livre d'avoir un petit côté sexy légitime, mais ce n'était plus d'actualité, ça s'est passé trop vite. Il y avait la condition des Noirs américains, mais les écrivains noirs américains se foutent en rogne quand on leur vole leurs sujets. Il y avait les famines, la corruption, les massacres, le déshonneur et la folie en Afrique, mais on ne peut pas en parler, parce que ce serait raciste. Il y avait les droits de l'homme un peu partout, mais ça faisait rigoler. Il y avait l'arme nucléaire, mais c'était la seule chose que l'U.R.S.S., les Etats-Unis, la Chine et la France ont de commun et je ne pouvais quand même pas écrire contre la fraternité, il faut de l'espoir. Il y avait les tziganes génocidés, dont on avait peu parlé, mais la documentation avait disparu dans les chambres à gaz. Il y avait l'O.N.U., mais c'était quand même trop dégueulasse. Il y avait la liberté mais René Clair en avait déjà fait un film comique. Il y avait des océans d'angoisse, de sang et d'horreur partout, mais des milliers d'écrivains étaient déjà dessus. »

# Table des matières

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES .....	2
REMERCIEMENTS .....	3
INTRODUCTION.....	4
1. UN JEU SUR LE DESTINATAIRE .....	12
1.1. LE LECTEUR <i>ANTHUME</i> .....	14
1.1.1. Ajar, un narrateur mystérieux.....	16
1.1.2. Semblance du pacte .....	22
1.2. LE LECTEUR <i>POSTHUME</i> .....	26
1.2.1. De la pertinence du péritexte.....	27
1.2.2. L'écriture testamentaire.....	32
2. L'HUMOUR POUR <i>FAIRE PASSER LA PILULE</i> .....	39
2.1. LE FOU.....	41
2.1.1. La folie comme maladie .....	42
2.1.1.1. Symptômes .....	42
2.1.1.2. Traitements.....	46
2.1.2. La folie comme simulation.....	49
2.1.2.1. Être sans rapport.....	50
2.1.2.2. Réception de la folie.....	53
2.2. « PYTHONNERIES » EN TOUT GENRE .....	56
2.2.1. Dire des horreurs, pour faire rire .....	57
2.2.1.1. Tripes, excréments foutres et insultes, l'influence rabelaisienne .....	59
2.2.1.2. I.V.L : Interruption Volontaire de Logorrhée.....	62
2.2.2. Dire des horreurs, un gage de lucidité.....	64
2.2.2.1. Tous les malheurs du monde .....	66
2.2.2.1. Le malheur d'être un homme .....	69
3. QUAND « 1+1=3 ».....	72
3.1. (AUTO) PORTRAIT EN DIAGONALE.....	74
3.1.1. Tonton Macoute .....	75
3.1.2. Paternité .....	80
3.2. (AUTO)FICTION.....	86
3.2.1. « Un brin de style ».....	88
3.2.2. Je « garyen » .....	94
CONCLUSION.....	98
BIBLIOGRAPHIE .....	102
ANNEXES .....	107
ANNEXE 1 .....	107
ANNEXE 2.....	107
ANNEXE 3.....	108