

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Kateřina Hálová

La présence cachée de Romain Gary dans l'œuvre d'Émile Ajar

Hidden Presence of Romain Gary in Work by Émile Ajar

Skrytá přítomnost Romaina Garyho v díle Émila Ajara

Praha 2019

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Velice děkuji doc. PhDr. Evě Voldřichové Beránkové, Ph.D. za vstřícnost a cenné připomínky, rady a čas, který mi věnovala.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. července 2019

.....

Bc. Kateřina Hálová

Abstrakt (česky)

Tématem této diplomové práce je hledání skryté přítomnosti francouzského spisovatele Romaina Garyho v díle Émile Ajar. Až po Garyho smrti se veřejnost dozvěděla, že Émile Ajar je ve skutečnosti pouze jeden z Garyho pseudonymů, přestože on tuto skutečnost veřejně popíral. Díky této neodhalené mystifikaci mu byla podruhé udělena Goncourtova cena, přestože ji každý spisovatel může získat pouze jednou za život. Nicméně Gary ve svém testamentu tvrdí, že pozorný čtenář jeho děl by toto spojení měl ihned odhalit. Můžeme s ním souhlasit, přestože toto spojení neodhalili ani literární kritici? Práce zkoumá různé literární postupy, které spisovatelé používají k zamaskování své identity. Dále představuje „životy“ obou spisovatelů. Gary Ajarovi nejen vytvořil životní příběh, ale navíc přesvědčil svého synovce, aby se za něj vydával na veřejnosti. Následuje komparativní analýza osmi knih: čtyř románů Romaina Garyho a čtyř románů Émile Ajar. Porovnáním vybraných děl ze stejných hledisek se pokusíme zodpovědět ústřední otázku – bylo možné Garyho usvědčit ze stvoření Émile Ajar ještě během jeho života?

Abstract (in English)

This diploma thesis is examining hidden presence of a French author Romain Gary in the works of Émile Ajar. Only after Gary's death the public learned, that Émile Ajar was in fact Gary's pseudonym, although he has publicly denied this connection throughout his life. Because of this unrevealed mystification, Gary was given Goncourt prize twice, despite the fact that each author is only allowed to receive it once. Gary claims in his testament, that an observant reader of his work should immediately discover the connection. Can we agree with him, even if literary critics failed to find out? This work investigates various literary practices used by authors to hide their identity. The "lives" of both authors are presented. Gary did not only create Émile Ajar's life story, he also persuaded his nephew to pose as Ajar in public. The stories are followed by a comparative analysis of eight novels: four published under Gary's name and four under the pseudonym. Comparing the selected works from diverse aspects, we try to answer the principal question: Was it possible to prove that Émile Ajar was Gary's creation during his very lifetime?

Abstract (en français)

L'objectif de ce mémoire de master est la recherche de la présence cachée de Romain Gary dans l'œuvre d'Émile Ajar. Ce n'est qu'après la mort de Romain Gary que le public découvre qu'Émile Ajar était seulement l'un des pseudonymes de Gary bien que l'auteur le dénie systématiquement. Grâce à cette mystification irrévélée, Gary a obtenu le prix Goncourt pour la deuxième fois, malgré la possibilité légale de l'obtenir seulement une fois par auteur.

Néanmoins, Gary déclare dans son testament qu'un lecteur attentif de ses œuvres doit trouver facilement cette connexion littéraire. Pouvons-nous être d'accord avec lui, quoique les critiques littéraires n'aient pas révélé ce lien ? Le travail examine certains procédés littéraires utilisés par des auteurs pour cacher leurs identités. Ensuite, il présente les « vies » de deux auteurs. Non seulement Gary invente la propre histoire d'AJar, mais, de plus, il persuade son neveu d'interpréter ce personnage devant le public. L'analyse comparative suivante se focalise sur huit romans : quatre signés par Gary et quatre signés par AJar. Après avoir comparé les romans choisis des mêmes points de vue, nous essayons de répondre à la question principale : était-il possible de convaincre Gary de l'invention d'Émile AJar pendant sa vie ?

Klíčová slova:

Romain Gary, Émile Ajar, francouzská literatura, pseudonym, mystifikace, literární kritika, identita

Key words:

Romain Gary, Émile Ajar, French literature, pseudonym, mystification, literary criticism, identity

Les mots clés :

Romain Gary, Émile Ajar, littérature française, pseudonyme, mystification, critique littéraire, identité

Table des matières

1	Introduction	8
2	L'identité de l'auteur	10
2.1	L'auteur	10
2.2	La poétique	11
2.3	La mystification.....	13
2.4	Le pseudonyme.....	15
2.5	Le double	17
2.6	L'autofiction	18
3	Les vies des deux auteurs comparés	20
3.1	La vie de Romain Gary et sa place dans la littérature française.....	20
3.2	« La vie » d'Émile Ajar	21
3.2.1	La vie	21
3.2.2	La mort	23
3.2.3	Le point de vue de Paul Pavlowitch	24
4	L'analyse des œuvres.....	26
4.1	Les œuvres de Romain Gary	26
4.1.1	Le personnage principal.....	29
4.1.2	L'espace et le temps	31
4.1.3	Le langage.....	33
4.1.4	La communication avec le lecteur	35
4.1.5	Les relations avec les autres personnages.....	36
4.1.6	Le dénouement final	39
4.2	Les œuvres d'Émile Ajar	39
4.2.1	Le narrateur.....	42
4.2.2	L'espace et le temps	46
4.2.3	Le langage.....	47
4.2.4	La communication avec le lecteur	50
4.2.5	Les relations avec les autres personnages.....	51
4.2.6	Le dénouement final	52
5	La poétique des auteurs	53
5.1	La poétique de Romain Gary.....	53
5.2	La poétique d'Émile Ajar	54
6	Conclusion	55
	Résumé (en français)	58
	Résumé (česky).....	60
	Bibliographie	62
	Les annexes.....	64

1 Introduction

« Quoi, se disait peut-être un homme de génie – je suis donc une curiosité¹. »

Un écrivain curieux. Ainsi, pouvons-nous introduire Romain Gary. Dès le 16 mai 2019, son œuvre a paru dans l'édition prestigieuse de la Pléiade. Ce fait représente un pas supplémentaire dans l'aventure littéraire de ce personnage inclassable. Il est avant tout célèbre en tant qu'écrivain mais il a exercé également les métiers de diplomate, réalisateur, ou encore aviateur combattant les forces nazies pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a eu beaucoup de succès dans chacun de ces domaines. Pourtant, il a décidé un jour d'utiliser le pseudonyme d'Émile Ajar. Qui est l'auteur des quatre romans ainsi signés, novateur, au style moderne, vif et surprenant ? Ce n'est que sept mois après le suicide de Gary que son public découvre qu'il s'agissait de lui. L'auteur s'était ainsi moqué du public professionnel qui ne l'avait pas reconnu. Comment est-il possible que ce secret incroyable n'ait pas été révélé plus tôt ? Pourrions-nous imaginer qu'un pseudonyme répond à des coups de fils ou donne des interviews à des journaux ?

L'objectif de notre travail consiste dans l'analyse comparative. Nous avons choisi un corpus de huit romans, quatre signés par Romain Gary et quatre par Émile Ajar, pour trouver (ou ne pas trouver) des traits prouvant que c'est Gary qui se cache en réalité sous le pseudonyme d'Ajar. Nous nous demanderons comment Gary a procédé pour ne pas être révélé. Quelle méthode de mystification littéraire a été utilisée par lui ? Est-il possible de trouver les traces de Gary sans respecter la mythologie personnelle dont Gary s'entoure dans la dernière partie de sa vie ?

Nous examinerons le sujet en deux parties. Tout d'abord, nous analyserons rapidement la notion de l'auteur. Deux approches se présentent comme envisageables pour un tel travail : l'approche biographique, puisque nous cherchons des indices de Romain Gary dans l'œuvre d'Émile Ajar, ou l'approche structuraliste. Nous avons décidé de suivre la seconde, puisque dès le début, Gary refuse que son style soit systématiquement rattaché à son nom, et c'est la raison pour laquelle il inventera son pseudonyme. Alors, nous essayerons de traiter des textes sans nous focaliser sur l'auteur. Avant d'exposer les différentes astuces utilisées par des auteurs pour cacher leur identité – telles que la mystification, le pseudonyme, le double ou l'autofiction –

¹ VALÉRY, Paul. *Œuvres*. [Unveränd. Nachdr.]. Paris : Gallimard, 2000, p. 494.

nous nous interrogerons sur la définition de l'auteur et de la poétique. Ensuite, nous étudierons l'une des plus grandes mystifications de la littérature française : l'affaire Ajar. Pour déchiffrer cette énigme, nous résumerons la vie de Romain Gary, puis « la vie » d'Émile Ajar. Dans une seconde grande partie, nous présenterons une analyse comparative. Nous nous focaliserons sur l'ensemble des romans signés Gary et des romans signés Ajar, afin de résumer la poétique des deux auteurs étudiés. Pour terminer, nous essayerons de répondre à la question de savoir si la mystification de Romain Gary était une réussite ou, au contraire, un échec.

2 L'identité de l'auteur

2.1 L'auteur

« Qui est l'auteur ? » Cette question paraît simple. Pourtant, presque chaque école littéraire traite cette problématique d'une autre manière. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, nous présenterons brièvement le point de vue de l'école structuraliste, notamment les pensées de Roland Barthes, Michel Foucault et Antoine Compagnon.

En 1968, Roland Barthes publie l'article *La mort de l'auteur* où il remet en cause les théories classiques définissant l'auteur comme « une personne humaine² ». Barthes s'inscrit dans la pensée de Mallarmé, signalant que nous ne devons pas nous focaliser sur l'auteur mais directement sur le texte. D'après Barthes, il est inutile de s'intéresser à l'auteur, à son histoire et aux détails de sa vie privée, parce que l'essentiel réside dans le texte :

Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture³.

D'après Barthes, nous devons nous consacrer à l'explication des textes sans prendre en considération le personnage de l'auteur. De plus, le critique propose d'arrêter de chercher l'intention de l'auteur. En effet, puisque l'auteur est mort, il ne sera jamais possible de découvrir sa véritable intention.

Michel Foucault, grand philosophe français, donne une conférence devant la Société française de philosophie en 1969⁴. Son discours intitulé *Qu'est-ce qu'un auteur* traite de la relation entre l'auteur et l'œuvre. Il déclare que le nom de l'auteur remplit de multiples fonctions :

Le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise⁵.

Nous pouvons constater que Foucault soutient l'idée du structuralisme : si nous associons le nom de l'auteur à un texte, nous n'évitons pas son influence. Néanmoins, Foucault n'est pas aussi radical que Barthes. Il ne milite pas pour la mort de l'auteur puisqu'il déclare

²BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*, 1968, p. 65

³*Ibid.*, p. 65

⁴FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur*, 1970.

⁵*Ibid.*

que le nom de l'auteur assume plusieurs fonctions – grâce à lui, nous pouvons catégoriser certains textes ou les comparer à d'autres. Foucault utilise l'exemple du nom d'Aristote pour évoquer le nombre d'associations possibles.

Barthes termine son texte par l'appel à une perception élargie à celle du lecteur, contrairement à des opinions des critiques classiques. Il conclut par une exclamation presque pathétique : « la naissance du lecteur doit se payer par la mort de l'Auteur⁶ ».

Pour résumer, l'école structuraliste lutte contre la conception ancienne de l'histoire littéraire où l'auteur faisait partie intégrante de l'œuvre. Désormais, il faut traiter le texte comme un énoncé indépendant. Toutefois, Antoine Compagnon estime ces deux approches assez radicales et il ne veut trancher en faveur d'aucune d'entre elles : « Je le répète encore une fois, nous devons quitter cette alternative fausse 'soit texte ou soit auteur'⁷ ». Même Barthes admet un compromis en focalisant son attention sur le lecteur.

2.2 La poétique

La définition du terme « poétique » évolue au cours de l'histoire littéraire. À l'origine, la notion de « poétique » s'enracine dans la pensée occidentale sous l'influence de *La Poétique* d'Aristote. Son sens superficiel renvoie à la création des œuvres puisque le nom vient du mot grec *poiesis* désignant « créer ». La poétique connaîtra toujours une certaine ambiguïté au cœur de sa définition même. Quand nous parlons de la poétique, et d'arts poétiques, nous oscillons entre une visée prescriptive (fixer les normes auxquelles l'écrivain va se conformer) et une visée descriptive (décrire ce qui constitue, par exemple, une tragédie « idéale »). *La Poétique* d'Aristote est une entreprise de classification, mais nous y repérons également quelques prescriptions.

Le fondement de la poétique se trouve dans la mimesis. La mimesis est la représentation du réel par les arts. Dans sa *Poétique*, Aristote essaie de comprendre comment, avec ses lois, et ses modes de fonctionnement propres, chaque œuvre permet d'accoucher d'une représentation du réel, d'une imitation du réel. Pour notre analyse, nous résumerons l'évolution de la notion de poétique en France, nous appuyant sur les idées de quatre écrivains français qui ont changé remarquablement le point de vue sur la théorie de la littérature et de la poétique pendant le XVIII^e et le XIX^e siècles : Madame de Staël, Victor Hugo, Charles Baudelaire et Paul Valéry.

⁶BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*, 1968, p. 67.

⁷COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009, p. 99 : „Zopakuj to ještě jednou, musíme opustit tuto falešnou alternativu ‚bud', a nebo: bud' text, nebo autor.“

Premièrement, nous pouvons comprendre la poétique à l'instar des ouvrages qui prescrivent les règles que l'auteur doit appliquer en écrivant son œuvre pour atteindre à l'idéal et à la beauté. Cette constatation est soutenue par de nombreux textes : en plus de *La Poétique* d'Aristote, nous pouvons citer, entre autres, *L'art poétique* d'Horace (19 avant J. C.), *L'art poétique* de Nicolas Boileau (1674), *L'art poétique* de Paul Claudel (1907) ou bien *La Poétique* de Michel Jarrety (2013). Chaque écrivain définit sa propre vision de la poétique. Chez Horace, par exemple, la situation est différente de celle d'Aristote. Nous remarquons qu'Horace est beaucoup plus prescriptif qu'Aristote. Dans son œuvre, il y a davantage de lois, de règles formulées, que de descriptions. Aristote est parvenu aux humanistes beaucoup plus tard ; le texte qui nous est d'abord arrivé est celui d'Horace, d'où le fait que la poétique soit un discours vraiment normatif à la Renaissance. C'est au XVII^e siècle que la poétique va être la plus prescriptive. À partir des Lumières, il y a un détachement à l'égard de ces règles, perçues comme beaucoup trop oppressives. Cette idée est reflétée dans la définition d'Alain Michel dans *Le dictionnaire des genres et notions littéraires* : « Les arts poétiques sont des traités pratiques, des manuels en prose ou en vers. La notion d'art s'y définit comme un savoir technique⁸ ». Néanmoins, Madame de Staël souligne qu'il ne faut en aucun cas uniquement obéir aux règles :

Il faut étudier les modèles de l'antiquité pour se pénétrer du goût et du genre simple, mais non pour alimenter sans cesse les ouvrages modernes des idées et des fictions des anciens : l'invention qui se mêle à de semblables réminiscences, est presque toujours en disparate avec elles⁹.

Dès le XVIII^e siècle, le titre « art poétique » commence à se raréfier. Michel Jarrety analyse le phénomène en expliquant qu'au XVIII^e siècle, la poétique est déjà fragilisée. Cette poétique va mourir quand paraît le romantisme, puisqu'il refuse les règles, et parce que ces règles vont passer du discours de l'écrivain au discours critique. Les écrivains vont persister à définir leurs ambitions et théoriser leurs pratiques, mais ils n'envisagent plus la littérature comme un tout. Les discours théoriques vont surtout s'intéresser à leur propre pratique littéraire, c'est-à-dire à l'esthétique. C'est la critique qui va prendre en charge toutes les questions d'ordre général, qui relevaient auparavant de la poétique.

L'art poétique représente une ambivalence : il est à la fois dogmatique, normatif (il énonce des préceptes) et spéculatif (il débouche sur un questionnement méta-poétique). Il

⁸*Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2. éd., nouvelle édition augmentée. Paris : Michel, 2001, p. 120.

⁹MADAME DE STAËL. *Écrits sur la littérature*. Paris : Librairie générale française, 2006, p. 52.

prétend édicter des lois universelles. C'est au XIX^e siècle que s'opère un basculement vers une pratique individuelle. Le travail de la poétique est de trouver les lois de chaque genre pour que chaque pratique puisse s'y conformer. Petit à petit, les auteurs, à partir du XIX^e siècle, vont chercher à s'extraire des lois du genre.

À partir du XIX^e siècle, c'est à la critique que ce travail revient. Le discours normatif passe ainsi de l'écrivain à la critique. La poétique, à notre époque, est entendue comme l'esthétique d'un auteur, ce qui va définir sa création littéraire, son univers artistique. Cela passe par le style, les problématiques abordées, etc. C'est déjà Charles Baudelaire qui déclare dans son ouvrage théorique *Écrits sur la littérature* : « chaque écrivain représente quelque chose plus particulièrement : Chateaubriand ceci, Balzac cela, Byron cela, Hugo cela¹⁰ » et Paul Valéry confirme cette idée : « un livre n'est après tout qu'un extrait du monologue de son auteur¹¹ ».

Aujourd'hui, on trouve des poétiques dans la critique universitaire, les correspondances, et les œuvres elles-mêmes. On parle de « méta-poésie ». L'art contemporain est devenu réflexif, puisque les auteurs sont prescriptifs en même temps qu'ils décrivent. À cela s'ajoute l'idée de Victor Hugo : « ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique¹² ? ».

Alors, nous pouvons conclure que l'histoire de la poétique en France est surtout l'histoire du transfert d'un discours normatif sur la littérature, depuis la création littéraire, jusqu'à la critique, laissant l'écrivain aux prises avec une réflexion esthétique d'ordre interrogatif.

2.3 La mystification

« Est-il permis aux auteurs de se moquer des lecteurs crédules sous le voile de la mystification ? » Cette question est posée par Lenka Pořízková¹³ et nous essayerons d'y répondre dans ce chapitre.

¹⁰BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur la littérature*. Paris: Libr. Générale Française, 2005, p. 197

¹¹PAUL VALÉRY. *Œuvres*. [Unveränd. Nachdr.]. Paris: Gallimard, 2000, p. 526

¹²HUGO, Victor. *Cromwell*. [Réimpr.]. Paris: Garnier-Flammarion, 1988, p. 23

¹³POŘÍZKOVÁ, Lenka. *Přátelský podvod: Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století*. Praha: Academia, 2014, p. 10: „Je autorům povoleno tropit si pod rouškou mystifikace šprýmy z důvěřivých čtenářů?“

En ce qui concerne la mystification, Pořízková travaille avec le terme de « la fraude amicale » qui réunit la fraude typique et un projet philosophique, « à la vérité et au mensonge » qui se joue entre l'auteur et son lecteur potentiel¹⁴.

Si nous commençons par la définition sémantique, le mot mystification vient des termes grecs *mystés* (consacré au secret) et *fació* (faire). De manière générale, il s'agit d'une confusion de deux éléments accompagnée par l'intention de la révélation. Vincent-Benn propose une définition du terme mystifier : « initier (quelqu'un) ou faire un initié de (quelqu'un)¹⁵ ». Nous pouvons alors comprendre la mystification littéraire comme un processus dans le cadre duquel l'auteur cache un sort secret dans son œuvre. Dans l'histoire littéraire, de nombreux chercheurs s'y intéressaient. Ils s'efforçaient de distinguer entre l'imposture et la vraie mystification, puisque la frontière entre les deux est assez étroite¹⁶.

À partir du XIX^e siècle, la période lors de laquelle nous pouvons parler d'une compréhension moderne de la mystification dans la littérature, de nombreuses études sur les mystifications littéraires ont paru en France. Au cours des siècles suivants, la mystification est étudiée sous différents angles : du pont de vue psychologique, socioculturel, sémiotique ou encore phénoménologique. Un tournant important aura lieu avec le poststructuralisme qui remettra en cause le statut de l'auteur ou de l'authenticité.

Pour ébaucher les différentes attitudes de la mystification, nous utiliserons ici la classification de Brian G. McHale et Jean-François Jeandillou, professeurs de linguistique. Nous avons choisi ces chercheurs, car ils sont contemporains et ont des avis différents sur la question.

Brian G. McHale distingue trois types de fraudes littéraires (*hoaxes*) d'après la motivation de l'auteur : *genuine hoaxes*, *entrapment hoaxes* et *mock hoaxes*.

Les *genuine hoaxes* désignent de vraies impostures que les auteurs imaginent pour gagner plus d'argent, pour accroître leur succès ou encore pour faire valoir certaines idéologies.

Les *entrapment hoaxes* sont produits pour la plaisanterie malfaisante, pour « faire marcher » le lecteur.

¹⁴POŘÍZKOVÁ, Lenka, Cit. d'autre, str. 10: „Pojem ‚přátelský podvod‘ se objevuje v zahraničních diskuzích o (literární) mystifikaci jako výstižná metafora, která v sobě zahrnuje referenci týkající se dvou jejích podstatných vlastností: příbuznost s podvodem, jehož výrazových prostředků používá, a ‚filosofický projekt‘, s nímž autor mystifikace vstupuje do hry ‚na pravdu a lež‘, kterou rozehrává s potenciálním čtenářem.“

¹⁵JEANDILLOU, Jean-François. *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*. Paris : Éditions de Minuit, c1994, p. 19.

¹⁶*Ibid.*, p. 20.

Les *mock hoaxes* représentent une sorte de fuite. Les auteurs les utilisent pour cacher leur identité en raison de la censure, l'autocensure, de la volonté de mettre en place une autre manière de raconter, etc. Nous pouvons classer dans cette catégorie également la stylisation de l'auteur dans un autre sexe, une autre ethnie ou un autre âge, bref, l'ensemble des moyens qui sont inventés pour protéger la vraie identité de l'auteur.

Pour comprendre la frontière étroite entre ces termes, nous présenterons brièvement la thèse de Jean-François Jeandillou. Dans son livre *Esthétique de la mystification* (1994), il définit trois termes : « tromperie », « mensonge » et « mystification »¹⁷. La tromperie est définie comme une substitution du vrai par le faux. C'est parce que le mensonge est simplement une opération de dissimulation. Contrairement au fausser, le mystificateur fabrique de l'authentique pour son lecteur.

Pour conclure ce chapitre, d'après nous, Romain Gary pourrait faire partie de la deuxième ou de la troisième catégorie. Dans un premier temps, il choisit son pseudonyme pour protéger son identité, mais au fur et à mesure, il joue avec son lecteur et l'ensemble du public (nous développerons cette idée dans le chapitre 3.1.).

Néanmoins, il faut mentionner le fait que nous pouvons parler de la mystification littéraire seulement après sa révélation. Avant elle, nous ne savions pas qu'il s'en agissait. Alors, toutes les hypothèses sur la motivation de l'auteur sont présentées ex post, souvent après la mort de l'auteur.

2.4 Le pseudonyme

L'utilisation du pseudonyme est très fréquente dans le milieu littéraire. Dans ce chapitre, nous présenterons les thèses de Jean-François Jeandillou et de Gérard Genette et leurs classifications.

Genette classe les faux noms d'auteur dans trois catégories : *onymone*, *pseudonyme* et *anonyme*.

En ce qui concerne le premier, Genette regrette que personne n'ait nommé ce cas avant lui¹⁸. En effet, signer un livre de son propre nom représente déjà un choix. D'une part, quand l'auteur est déjà connu, il n'a pas intérêt à utiliser un pseudonyme, d'autre part, c'est un pacte

¹⁷JEANDILLOU, Jean-François. *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*. Paris : Éditions de Minuit, c1994, p. 21.

¹⁸GENETTE, Gérard. *Paratexts : thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 39: „As always, the most ordinary state is the one that, from habit, has never received a name (...)“

entre lui et le lecteur. Dans le cas des autobiographies notamment, l'utilisation de son vrai nom donne à l'auteur davantage de crédibilité aux yeux du lecteur.

Les anonymes étaient très fréquents à l'époque médiévale. Plus tard, les auteurs qui ne signent pas leurs œuvres font ce choix soit à cause d'une certaine distance prise par rapport au contenu, soit pour entretenir le mystère et dévoiler leur identité dans les éditions suivantes. Pour illustrer ce cas de figure, citons l'exemple de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

La dernière catégorie désigne un auteur qui met sur la couverture de son livre un nom différent du sien – il s'agit donc d'un pseudonyme. Ces noms inventés fascinent les lecteurs parce qu'ils permettent de dissimuler la vraie identité de l'auteur.

Toutefois, Genette souligne que le public est habitué à ce que le nom de l'auteur soit associé au titre d'un livre. Néanmoins, dans la plupart des cas, le nom de l'auteur figure seulement sur la couverture et il est mentionné à la première page. Le nom de l'auteur est avant tout utilisé dans les catalogues et dans les publicités.

Si nous passons à la classification de Jeandillou, il oppose *les orthonymes*, les éléments des noms légaux, et les noms supposés qu'il divise en *allonymes*, *pseudonymes*, *hétéronymes* et *cryptonymes*.

Les allonymes désignent des écrivains qui veulent se cacher sous le nom d'un écrivain qui est déjà connu et lui prêter une œuvre qu'il n'a pas écrite. Alors, les écrivains violent le pacte conclu avec le lecteur.

En ce qui concerne le terme de pseudonyme, Jeandillou le comprend comme le remplacement d'un nom par un autre, mais sans l'existence d'une vraie personne. Selon lui, il ne s'agit pas d'une imposture, puisque l'auteur utilise un nom inventé, sans liaison avec quelqu'un d'autre. Le pseudonyme s'oppose donc à l'allonyme.

Le troisième type, les hétéronymes, sont des noms donnés à un autre personnage abstrait. L'écrivain invente une biographie et des manuscrits pour entretenir l'illusion d'une vraie personnalité.

Dans le groupe des cryptonymes, nous pouvons classer tous les noms inventés ou bien déguisés. Il s'agit des anagrammes, des initialismes phonétiques, des traductions par métonymie ou toutes les modifications formelles.

2.5 Le double

C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même¹⁹.

Romain Gary crée son double. Une *autre* identité. Dans les lignes suivantes, nous expliquerons brièvement le phénomène du « double » dans la littérature. Bien que ce cas ne soit pas rare, il représente une sonde intéressante dans la pensée de l'auteur.

C'est Arthur Rimbaud qui lance le premier l'idée que « Je est un autre », dans une lettre à Georges Izambard signée en 1871. Il formule l'hypothèse que ce n'est pas lui qui écrit mais qu'il s'agit de quelqu'un d'autre. Rimbaud veut céder la responsabilité de ses œuvres à un double qui vit dans son corps. Il se sent aliéné, parce que la société l'empêche d'être lui-même.

Sa théorie est développée par Gérard de Nerval qui déclare : « Je suis l'Autre ». Cette proclamation est particulièrement mystérieuse en français puisque nous ne savons pas s'il utilise le verbe *être* ou *suivre*. De plus, nous trouvons cette notion plus négative et plus possessive. Il semble que l'auteur doive obéir à un individu qui lui donne des ordres.

Blaise Cendrars, écrivain suisse, pousse la déclaration de Nerval encore plus loin. Il dessine son autoportrait à la main droite en ajoutant la phrase de Nerval « Je suis l'Autre ». Si nous nous plongeons un peu dans l'histoire de la vie de Cendrars, nous remarquons qu'il a été soldat dans la Légion étrangère pendant la Première Guerre mondiale. À la frontière entre l'Allemagne et la France, il s'est coupé la main droite et l'a jetée du côté de l'Allemagne. Puisque la main droite, c'est l'Autre. C'est Moravagine²⁰, tout l'enfer de sa vie. Par cet acte, Cendrars se libère d'un monstre qui vivait en lui et qui est selon lui responsable de la mort de sa fiancée russe. Alors, pour Cendrars, son double est le responsable de ses actes et le poète s'en débarrasse.

Comme Cendrars, Romain Gary fait également de son double un individu physique. « Comme je publiais simultanément d'autres romans sous le nom de Romain Gary, le dédoublement était parfait²¹ ». Entre les années 1974 et 1979, il publie quatre romans sous le nom d'Émile Ajar et cinq nouveaux romans sous le nom de Romain Gary. C'est un nombre

¹⁹GARY, Romain. *La promesse de l'aube*. In. *Légendes du je*. Ed. Mireille SACOTTE : Éducation européenne ; La Promesse de l'aube ; Chien blanc ; Les Trésors de la Mer Rouge ; Les Enchanteurs ; La Vie devant soi ; Pseudo ; Vie et mort d'Emile Ajar. Paris: Gallimard, 2009, p. 1411.

²⁰Moravagine est le personnage principal du roman *Moravagine* de Blaise Cendrars publié en 1926.

²¹GARY, Romain. Ed. Mireille SACOTTE. Cit. d., p. 1411.

incroyable même du point de vue technique. Grâce à son neveu, son double a un corps et un visage qui communique avec le public.

2.6 L'autofiction

Dans le milieu littéraire, nous connaissons bien le terme « autobiographie ». Nous le confrontons avec le terme *autofiction* avec lequel il est souvent confondu, mais également parce qu'il s'agit d'une notion relativement nouvelle.

Pour définir ce terme, nous utilisons la définition de Philippe Lejeune, spécialiste français de cette problématique :

L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²².

Nous voyons que l'autobiographie est une œuvre qui se consacre à la vie de l'auteur qui joue également le rôle du narrateur. L'œuvre, un roman dans plupart des cas, est souvent linéaire et racontée à la première personne du singulier. L'auteur y inclut des dates, des anecdotes et ses expériences réelles.

Le terme « autofiction », inventé par Serge Doubrovsky, apparaît pour la première fois en quatrième de couverture de son roman *Fils* publié en 1977.

L'auteur est le narrateur, le personnage peut avoir le même nom, mais l'histoire personnelle n'est pas racontée linéairement. L'auteur s'inspire d'événements de son histoire, mais il les place dans une fiction. Alors, nous éprouvons des expériences vraies, mais elles peuvent être situées dans un contexte différent. L'auteur utilise souvent l'autofiction pour témoigner de souvenirs tristes et lourds par rapport auxquels il veut prendre une certaine distance, par exemple la mort de son enfant ou des événements ayant eu lieu au cours de la Seconde Guerre mondiale.

Laurent Jenny ajoute que « l'autofiction apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie²³ ». Donc, l'auteur travaille avec des aspects autobiographiques mais il doit également faire jouer son imagination.

²²LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris : A. Colin, 1971, p. 12.

²³FONTANEL, Rémi. De l'auteur à l'autofiction : le cinéma à l'épreuve du « Je ». *Écrans* [online]. 2016, p. 65.

Romain Gary pratique l'autofiction dans *La nuit sera calme*. Il s'agit d'une interview entre Gary et son ami d'enfance François Bondy. En réalité, Gary mène un dialogue avec lui-même et il interprète les deux rôles. De plus, dans son roman *Pseudo*, il invente l'histoire vraie de Paul Pavlowitch : « Pour mieux me protéger, j'inventai dans *Pseudo* un Paul Pavlowitch 'autobiographique'²⁴ ».

²⁴GARY, Romain. Ed. Mireille SACOTTE. Cit. d., p. 1412.

3 Les vies des deux auteurs comparés

3.1 La vie de Romain Gary et sa place dans la littérature française

Afin de pouvoir comprendre la rupture de l'identité survenue dans le personnage de Romain Gary, nous devons brièvement résumer les grandes étapes de sa vie, puisqu'il s'en inspire très souvent dans ses romans.

Romain Gary, nom sous lequel l'auteur est connu dans le monde entier, est en réalité l'un de ses nombreux pseudonymes. Il est né comme Roman Kacew, le 8 mai 1914 à Wilno, actuel Vilnius, qui faisait partie de l'Empire russe à cette époque. Il a vécu avec ses parents, sa mère Mina Iosselevna Kacew (née Owczynska et d'origine russe) et son père Arieh Davidov Kacew. Selon certaines rumeurs, son père pourrait être l'acteur de films muets russe Ivan Mosjoukine à qui Gary ressemble particulièrement²⁵.

Comme Arieh Kacew quitte la famille très tôt après avoir rencontré une autre femme, Mina et Romain vivent des temps difficiles. C'est peut-être à cette époque-là que Romain devient très proche de sa mère, personnage que nous retrouvons régulièrement dans ses romans. Ils changent souvent de domicile en espérant atteindre la France, pays dont Mina rêve. Ils y parviennent en 1928 en s'installant à Nice, où Romain suit les cours au lycée et Mina exerce plusieurs métiers pour nourrir la famille, tels que vendeuse de bijoux, ou encore gérante d'un hôtel-pension. À cette époque, Roman commence à utiliser officiellement la version francisée de son prénom, « Romain ».

Après avoir obtenu son baccalauréat littéraire, Romain continue ses études à Paris à la Faculté de Droit en 1934. Pendant ses études, il commence à publier ses premières nouvelles dans certains magazines. Il termine sa licence de droit puis effectue une préparation militaire supérieure.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, déjà Français naturalisé, il participe activement aux combats dans plusieurs bataillons, utilisant le nom « Gari de Kacew ». Il commence en tant qu'instructeur de tir, puis il évolue pour devenir aviateur dans les Forces aériennes françaises libres en Angleterre. Il reçoit la croix de guerre, la croix de Libération et il est commandeur de la Légion d'honneur. Il doit faire face à la mort de sa mère en 1941. Cela est d'autant plus dur pour lui qu'il se trouve non seulement loin de la France mais également parce qu'elle lui sauve

²⁵HÁLOVÁ, Kateřina. *Personnages du narrateur enfant dans La Vie devant soi et Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Praha, 2015, p. 17.

la vie. Ils se sont téléphoné au moment où il devait monter dans un avion qui a explosé aussitôt après.

À partir de l'année 1945, Romain commence sa nouvelle carrière diplomatique à l'étranger, déjà marié à Lesley Blanch. C'est durant cette période qu'il publie plusieurs romans en français et en anglais en même temps. À partir de 1951, son nom officiel est Romain Gary. En 1956, il reçoit son premier prix Goncourt pour le roman *Les Racines du ciel*. Il se rend à Paris pour la cérémonie, puis retourne à l'étranger. Grâce à ses nombreux voyages, il rencontre beaucoup de personnes influentes, ce qui l'aidera dans l'avenir. Il travaille par exemple en Bulgarie, en Bolivie ou aux États-Unis. Là-bas, il côtoie l'univers d'Hollywood où il rencontre sa deuxième femme, l'actrice Jean Seberg. Il aura un fils d'elle, Alexandre Diego Gary.

Entre les années 1960 et 1980, Gary publie une quarantaine d'œuvres comprenant romans, nouvelles, pièces de théâtre, films ou essais théoriques. Souvent, il joue avec son identité car il publie sous plusieurs pseudonymes, il se prend pour un personnage de roman sous un nom différent, ou il rédige des entretiens avec lui-même. Nous dédions le chapitre suivant à Émile Ajar, le pseudonyme le plus célèbre de l'auteur. Bien que le français ne soit pas sa langue maternelle, Gary rencontre le succès et ce malgré le fait qu'il n'écrit jamais de Nouveau Roman, favorisé à cette époque-là en France.

Il finit sa vie volontairement d'une balle tirée dans la tête dans son appartement parisien le 2 décembre 1980, seulement un an et demi après le suicide mal élucidé de sa deuxième femme, Jean Seberg. Néanmoins, dans la lettre qu'il a laissée, la mort de sa femme n'est pas liée à son acte.

Nous avons vu que définir Romain Gary seulement comme « écrivain » est vague et incomplet. Au cours de sa vie qui dura soixante-six ans, il a été écrivain talentueux, polyglotte, théoricien de la littérature, militaire, aviateur, diplomate, réalisateur, journaliste, ou encore traducteur. Son jeu avec l'identité représente l'une des plus grandes impostures dans l'histoire de la littérature française. Gary est le seul écrivain ayant reçu le célèbre prix Goncourt deux fois.

3.2 « La vie » d'Émile Ajar

3.2.1 La vie

Bien que nous mettions la vie d'Émile Ajar entre guillemets dans le titre de ce chapitre, puisqu'il s'agit d'un pseudonyme fictif de Romain Gary, nous verrons que l'auteur a vraiment donné vie à ce personnage, en lui inventant une histoire, un visage et même une mort.

Émile Ajar voit le jour en 1974, l'année où Gary envoie le manuscrit de son roman *Gros-Câlin* signé de son pseudonyme à la maison d'édition Gallimard à Paris. Le texte est envoyé du Brésil par un ami de Gary, Pierre Michaut, accompagné d'une lettre expliquant qu'Émile Ajar est « un homme, Français d'Algérie, ami d'Albert Camus, un médecin poursuivi par la justice française pour avoir, semblait-il, pratiqué des avortements clandestins et, de ce fait, en fuite et désirant garder l'anonymat²⁶ ».

Après avoir lu le roman, certains sont sûrs qu'il ne s'agit pas d'un auteur inexpérimenté. De plus, dans les médias, les journalistes essaient de trouver l'identité de cet auteur qui ose publier un roman extraordinaire, choquant par sa langue, ainsi que par son intrigue absurde. On évoque des grands noms : Louis Aragon, Raymond Queneau ou Michel Cournot, mais jamais celui de Romain Gary, parce que « Romain Gary était bien incapable d'avoir écrit cela²⁷ ». C'est un paradoxe, parce qu'au début, Gary ne voulait pas utiliser de pseudonyme, mais il refusait la prétention des lecteurs à « connaître » la nature de ses romans avant de les lire. Il crée alors un nouveau pseudonyme qui lui permet de publier en évitant les préjugés : « C'était une nouvelle naissance. Je recommençais²⁸ ».

Le premier roman, *Gros-Câlin*, est très bien reçu par la critique. Pour garder sa vraie identité, Gary continue à publier sous son nom et en tant qu'Ajar, il réagit seulement par écrit. Néanmoins, la pression du public augmente après la publication de son deuxième roman signé Ajar, *La Vie devant soi* (1975), parce qu'il est sur la liste des livres retenus pour le prix Goncourt. Depuis 1903, ce prix annuel récompense le meilleur roman français. Puisque chaque auteur peut en être récompensé seulement une fois dans sa vie, Gary cherche à refuser le prix, l'ayant déjà reçu pour le roman *Les Racines du ciel* en 1956. Il redoute les poursuites judiciaires si son secret était trahi. L'Académie lui répond toutefois que le prix récompense un roman, donc l'auteur ne peut pas s'y opposer.

Alors, pour garder l'anonymat, Gary s'adresse à son petit-cousin Paul Pavlowitch et lui demande de jouer Émile Ajar, notamment d'assurer les entretiens téléphoniques. Au moment de la parution du roman, Romain Gary a soixante et un an, tandis que Paul Pavlowitch en a trente-trois. Nous pouvons nous demander pourquoi Gary a choisi son si jeune cousin pour donner vie à son pseudonyme. Est-ce seulement à cause de la loyauté supposée d'un membre

²⁶GARY, Romain. Ed. Mireille SACOTTE. Cit. d., p. 1095.

²⁷ *Ibid.*, p. 1406.

²⁸ *Ibid.*, p. 1411.

de sa famille ou Gary voulait-il vraiment revenir en arrière et recommencer sa vie dans tous les sens du terme ?

Néanmoins, il est important de préciser que Gary ne comptait pas donner de visage à Ajar. C'est Pavlowitch qui donne des interviews longues en inventant l'histoire d'Ajar. Il ira même jusqu'à donner son accord pour publier une photo de lui dans un journal. La vraie identité de Pavlowitch est dévoilée très tôt et dans les journaux, nous pouvons trouver des articles affirmant qu'Émile Ajar est un pseudonyme de Paul Pavlowitch et qu'il a un lien parental avec Gary. Ce premier essai est un échec. Gary rédige alors un démenti formel dans *Le Monde*, affirmant qu'il n'est pas Émile Ajar. Toutefois, cela ne suffit pas. En quinze jours, il écrit un démenti littéraire, le roman *Pseudo*, paru en 1976, où il raconte l'histoire d'Ajar. Néanmoins, cette situation est très difficile pour Gary, puisqu'Ajar n'est maintenant plus un inconnu, mais Paul Pavlowitch. Tous deux habitent le même appartement pendant la réalisation du roman. Mireille Sacotte évoque des désaccords entre eux, non seulement concernant les attitudes d'Ajar, mais aussi relatifs à la question de l'argent, le problème des droits d'auteur ou les impôts²⁹.

Gary écrit les romans d'Ajar à une année d'intervalle. En revanche, avec le dernier, *L'Angoisse du roi Salomon*, il attend trois ans après la parution de *Pseudo*. En décembre 1980, la France est choquée par le suicide de Romain Gary. Cependant, la vie d'Émile Ajar continue.

3.2.2 La mort

Deux jours avant sa mort, Gary confie son testament *Vie et mort d'Émile Ajar* à Robert Gallimard et à son avocat. Ils doivent décider avec l'accord du fils de Gary de la date de la publication. Le 10 juillet 1981, ce testament posthume paraît dans *L'Express*.

J'ai donc pleinement conscience que ces pages paraîtront sans doute dérisoires au moment de leurs publications, car, que je le veuille ou non, puisque je m'explique ici dans 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 Ajar³⁰.

L'œuvre est publiée sous forme d'un monologue écrit par Gary, daté du 21 mars 1979. Donc, c'est deux mois après la publication du dernier Ajar et un an avant la publication de son dernier roman signé Gary *Les Cerfs-Volants*.

²⁹GARY, Romain. Ed. Mireille SACOTTE. Cit. d., p. 1268.

³⁰ *Ibid.*, p. 1405.

Dans *Vie et mort d'Émile Ajar* Gary explique les raisons pour lesquelles il a inventé Émile Ajar. Sa confession est très claire, limpide et conciliante. Comme nous l'avons déjà spécifié dans le chapitre précédent, sa décision première était d'écrire un roman sans être « catalogué » par les professionnels et les lecteurs. Néanmoins, sa décision d'écrire dans l'anonymat à jamais se dissout au moment où l'identité d'Émile Ajar est attribuée à Paul Pavlowitch. Nous pouvons remarquer une grande rupture dans son identité dans le texte de son œuvre *Pseudo* :

J'ai inventé de toutes pièces un Paul Pavlowitch dans le roman. Un délirant. J'ai voulu exprimer l'angoisse et je t'ai chargé de cette angoisse. Je règle aussi des comptes avec moi-même – plus exactement, avec la légende qu'on m'a collée sur le dos. Je me suis inventé entièrement, moi aussi. Deux personnages de roman³¹.

Quand la critique reconnaît Gary dans le personnage de « Tonton Macoute », il réagit : « 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 Pavlowitch³² ».

Nous observons dans l'angoisse de Gary que son jeu avec l'identité est un échec. Cependant, au lieu d'avouer qui est derrière Ajar, il entame un nouveau jeu – il persuade Pavlowitch de continuer la mystification. Néanmoins, ce n'est désormais plus un jeu de pseudonyme mais d'allonyme, puisque Paul Pavlowitch prétend être l'auteur des œuvres garyennes :

« Je dois à mes proches beaucoup de reconnaissance. Car ils furent nombreux, ceux qui connaissaient le secret et l'ont gardé jusqu'au bout³³ ».

3.2.3 Le point de vue de Paul Pavlowitch

Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, la thèse de Romain Gary est présentée mais nous ne connaissons pas l'attitude de Paul Pavlowitch, le visage de la mystification. Néanmoins, nous pouvons constater que leur relation est entravée par la cause *Ajar*. Le 1^{er} juillet 1981, Pavlowitch publie *L'Homme que l'on croyait* où il explique son point de vue.

L'histoire du livre commence rétrospectivement, dans un bureau d'avocat où les personnes concernées par l'affaire Ajar se rencontrent pour traiter des soucis pratiques après la

³¹ *Ibid.*, p. 1407.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid.*, p. 1415.

mort de Gary. Puis, la narration de Pavlowitch est presque linéaire, interrompue par quelques épisodes de son enfance.

En lisant sa confession, nous pouvons affirmer qu'il avait lu *Vie et mort d'Émile Ajar*. Au début, il demande pardon à de nombreuses personnes pour avoir joué le rôle d'Ajar. Bien qu'il qualifie cette affaire d'« aventure littéraire »³⁴, il se sent coupable d'avoir trompé le public, y compris ses amis. De plus, Pavlowitch se sent trompé et sous-estimé par Gary, parce que ce dernier révèle son secret à des dizaines de personnes sans consulter Pavlowitch.

Au départ, les deux hommes entretenaient une relation très chaleureuse : Pavlowitch est reconnaissant d'avoir pu aider sa propre mère et il éprouve un grand respect pour son oncle. Pour lui, jouer Ajar était un divertissement et une opportunité de passer du temps avec son oncle.

Cependant, quand l'affaire commence à devenir incontrôlable, Gary tombe dans la paranoïa, il devient froid et intransigent. Il dirige la vie de Pavlowitch. Pavlowitch vivant à ses côtés, Gary le réveille la nuit pour lui donner diverses instructions. De plus, Pavlowitch doit passer du temps à l'étranger pour prouver l'existence d'Ajar. Aujourd'hui, il semble presque ridicule que l'éditeur aillait de Paris à Copenhague, afin de parler avec un auteur qui voulait garder l'anonymat.

La situation empire quand *La Vie devant soi* reçoit le prix Goncourt. Pavlowitch est au cœur de l'attention des journalistes qui le poursuivent dans Paris. À ce moment, il perd toute sa vie privée.

Néanmoins, la crise de leur relation culmine au moment où Gary écrit *Pseudo*. Pavlowitch lui offre de taper le manuscrit. En travaillant, il souffre de dépression et regrette la promesse donnée à Gary de ne pas censurer le texte de sa part. Il obéit aux ordres de Gary jusqu'à la mort de ce dernier.

Le livre regorge de témoignages choquants et surprenants. Nous avons essayé de résumer la transformation de la relation entre les deux hommes qui commence par l'admiration d'un neveu pour son oncle et qui finit par la soumission totale du jeune homme à un écrivain paranoïaque et délirant.

³⁴PAVLOWITCH, Paul. *L'homme que l'on croyait*. Paris : Fayard, c1981, p. 12.

4 L'analyse des œuvres

Pour notre analyse comparative, nous avons choisi huit œuvres dont quatre signées par Ajar et quatre signées Gary. Le choix des œuvres d'Ajar n'était pas difficile ; nous prenons tous les quatre livres qui étaient publiés sous ce pseudonyme : *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *L'Angoisse de roi Salomon*. En ce qui concerne le choix des œuvres signées par Gary, nous avons pris en considération les recommandations que Gary a écrites dans son testament *Vie et mort d'Émile Ajar* et ainsi nous analyserons *Tulipe*, *La Danse de Gengis Cohn*, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* et *Clair de femme*. Les deux premiers livres sont explicitement cités dans le testament. Selon Gary, nous pouvons y trouver les preuves incontestables de l'identité d'Ajar. Les livres suivants étaient choisis parce qu'ils sont publiés à la même époque que les livres d'Ajar.

Tout d'abord, nous présenterons brièvement les livres en général, y compris le résumé de leurs intrigues, puis nous analyserons les livres de manière synthétique pour accéder à la présentation complexe de la poétique d'Ajar et de celle de Gary dans le chapitre suivant.

Comme nous citerons plusieurs exemples des huit romans étudiés, nous nous sommes décidée à marquer les citations sous la forme d'un numéro placé entre parenthèses juste après le texte cité, après avoir indiqué une lettre pour identifier le roman ; G pour *Gros-Câlin*, V pour *La Vie devant soi*, P pour *Pseudo*, S pour *L'Angoisse de roi Salomon*, T pour *Tulipe*, D pour *La Danse de Gengis Cohn*, A pour *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* et C pour *Clair de femme*.

4.1 Les œuvres de Romain Gary

Parmi la trentaine de romans signés Romain Gary, nous avons choisi les quatre, selon les critères expliqués dans le chapitre précédent.

Le roman *Tulipe* a paru en 1946. Il est divisé en dix-neuf chapitres marqués par la numération romaine et une phrase tirée du texte du chapitre. Le dernier chapitre *Apothéose* n'est pas numéroté. L'histoire principale se déroule à New York en 1946. Nous suivons la métamorphose d'un jeune homme, Tulipe, qui vient de survivre à Buchenwald, en un prophète autoproclamé « Le blanc Mahatma de Harlem » qui influence le monde entier. Il lance un mouvement humanitaire « Prière pour les Vainqueurs ». Néanmoins, l'intrigue, comportant de nombreux éléments fantastiques, ne représente pas l'élément le plus important du roman, puisque le lecteur suit une séquence de réflexions chaotiques sur l'idéalisme et l'humanisme. De plus, l'histoire est interrompue par le dialogue marqué en italique, entre un esclave européen

qui est musulman et son maître Pukka Sahib. L'entretien fait suite à l'histoire narrative, ce qui nous amène à penser qu'il se déroule entre Tulipe et oncle Nat (Gary n'utilise aucun déterminant devant « oncle »).

Ce roman satirique et parodique représente une ode à l'humanité qui vient de « gagner » une guerre. Il montre également à quel point un individu peut influencer des foules. L'auteur restitue l'atmosphère et des conflits apparus après la Seconde Guerre mondiale, où la victoire n'était pas si « juste » et pure que l'on avait pensée.

Outre Tulipe, le protagoniste, il n'y a pas beaucoup d'autres personnages : juste l'oncle Nat et sa fille Leni qui a dix-sept ans et qui va épouser Tulipe. Ils vivent avec lui et l'aident avec le foyer et puis avec l'organisation des visites ou des manifestations concernant son nouveau rôle. Nous suivons également la vie des Flaps, Grinberg, Biddle, Costelo, des journalistes de *La Voix des Peuples*, qui font des interviews exclusives avec Tulipe.

Le deuxième roman choisi, *La Danse de Gengis Cohn*, a paru en 1967. Il s'agit du deuxième tome de la trilogie « Frères Océan », après *Pour Sganarelle* (1965) et avant *La Tête coupable* (1968). Il est divisé en trois parties : Le « dibbuk », Dans la forêt de Geist et La tentation de Gengis Cohn. Les parties sont encore divisées en chapitres marqués par la numération romaine et une phrase tirée du texte de chaque chapitre.

Dans ce roman humoristique et satirique, nous observons « la vie » de Gengis Cohn, juif exécuté en 1944 sous l'ordre du commissaire principal Schatz. Dès ce moment-là, Cohn occupe la conscience de son bourreau, il lui parle, lui donne même des ordres. Le commissaire est en train d'enquêter sur une série d'assassinats mystérieux où toutes les victimes sont des hommes déculottés ayant l'air heureux. En même temps, le Baron von Pritwitz arrive pour annoncer la disparition de sa femme qui a probablement fui avec son garde-chasse Florian. Au fur et à mesure, les deux cas s'interpénètrent et madame la baronne devient la principale suspecte des meurtres. Finalement, nous découvrons qu'il s'agit d'une nymphomane insatisfaite et Florian est la personnification de la Mort.

Outre les personnages déjà mentionnés, nous pouvons mentionner Johann, le jardinier du Baron, ou les collaborateurs de Schatz : Hübsh et Guth.

Malgré le thème sérieux, l'auteur traite les horreurs de la Seconde Guerre mondiale avec détachement et humour noir, au moyen d'une histoire absurde racontée par Cohn, ancien comique dont l'humour juif était réputé. Sa narration est souvent interrompue par des réflexions sur l'humanisme, l'art ou le judaïsme en général.

Ce roman inspire une adaptation télévisée en 1993, réalisée par Elijah Moshinsky avec Robert Lindsay et Anthony Sher dans les rôles principaux.

Le roman *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* a paru en 1975. Il est divisé en vingt-et-un chapitres marqués par la numération romaine. Il s'agit d'une confession de Jacques Rainier qui arrive au terme de sa vie. Il n'a que cinquante-neuf ans, mais il est obligé par des circonstances inévitables de vendre son entreprise et il cesse de satisfaire physiquement sa petite-amie Laura, une Brésilienne qui est beaucoup plus jeune que lui.

Nous suivons sa lutte contre la fatigue physique, l'angoisse de la perte définitive de Laura et surtout le malaise sexuel qui est traité d'une manière très détaillée, y compris du point de vue médical. Puisqu'il ne trouve pas d'autre solution, il commande son propre meurtre. Néanmoins, Laura le sauve et ils quittent la France pour recommencer la vie loin de tous les problèmes.

En dehors de Rainier et Laura, il n'y a pas beaucoup d'autres personnages. Un ami d'auparavant, Jim Dooley, avec qui Rainier discute ses problèmes, Jean-Pierre, le fils de Rainier, ou son frère aîné Gérard qui est systématiquement meilleur que lui. Nous ne devons pas oublier Ruiz, un jeune Espagnol qui essaie d'assassiner Rainier et dès ce moment, Rainier est obsédé par ce voyou. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que Ruiz existe vraiment et qu'il ne s'agit pas seulement d'un produit de l'imagination de Rainier. En effet, selon le témoignage de Laura, au moment où Ruiz a essayé de tuer Rainier, il parlait seulement du sommeil.

Le dernier roman que nous avons choisi est intitulé *Clair de femme*. Il a paru en 1977 et il est divisé en dix chapitres marqués par la numération romaine. Le lecteur plonge dans un témoignage poétique et émouvant de deux personnages touchés par la perte d'une personne proche. Michel et Lydia se rencontrent par hasard à Paris. Ils passent ensemble un jour et une nuit et ils découvrent qu'ils souffrent tous les deux du chagrin. Lydia a perdu sa petite fille dans un accident de voiture. Son mari a conduit et dès ce moment, il souffre de problèmes psychiques qu'il soigne chez sa mère. Michel cherche un soutien puisque c'est pendant cette nuit que sa femme Yannik veut se suicider à cause d'une leucémie inguérissable. Ainsi, tous les deux ont besoin d'une âme sœur pour trouver du soulagement. Ils cherchent à se comprendre, ils visitent ensemble le mari de Lydia et le corps de la femme de Michel le matin suivant.

Ce roman propose de nombreuses réflexions sur le couple et sur les rôles de l'homme et de la femme. Michel sait qu'il ne peut pas vivre sans sa femme et sa « patrie » féminine. Nous pouvons douter dans ce cas si c'est vraiment « patrie », ou une faute d'orthographe, mais

le texte comporte plusieurs occurrences du mot qui affirment cette version. Sans sa femme, Michel se sent totalement perdu : « mais un homme libre de femme, une femme libre de l'homme soufflent dans leur moitié de vie jusqu'à ce que ça s'enfle et prenne toute la place » (C, p. 71). Avec Lydia, ils cherchent à combler un trou vide dans leurs cœurs et ils se posent la question de savoir s'ils pourraient vivre ensemble. Lydia a besoin de plus du temps, mais ils se promettent de se rencontrer de nouveau dans l'avenir.

Ce roman a été adapté au cinéma en 1979, avec Romy Schneider et Yves Montand.

4.1.1 Le personnage principal

Pour ce sous-chapitre, nous sommes obligée de choisir un autre titre que pour l'analyse concernant les textes d'AJAR, parce que Tulipe n'est pas le narrateur du roman. L'histoire est racontée par un narrateur omniscient. Dans le corpus de toutes les œuvres de Romain Gary, il s'agit d'une vraie exception, puisque dans la majorité des livres³⁵, le narrateur raconte sa propre histoire. Malgré les statuts sociaux et les âges différents des quatre héros, nous essayons de souligner leurs aspects communs :

Tous les personnages principaux sont des hommes. L'âge exact de Tulipe n'est pas connu, mais nous supposons qu'il est assez jeune, parce qu'il influence surtout des adolescents, il obéit oncle Nat et il va épouser une fille de dix-sept ans. Néanmoins, nous ne savons presque rien de lui. Tulipe vient de survivre à Buchenwald et il patauge dans la misère à New York. Or, sur son éducation, sa profession ou ses loisirs, nous ne savons rien. Néanmoins, il profite de son nouveau rôle : il est payé cinq mille dollars par semaine pour diffuser un message le dimanche à ses disciples. Il est censé jeûner, mais en réalité, il leur lit des passages d'un livre de cuisine.

En revanche, nous connaissons familièrement Cohn. Il avait été fusillé à l'âge de trente-cinq ans et après quelques mois, il est réapparu dans la conscience de Schatz où il demeure vingt-deux ans déjà. Il raconte beaucoup de ses souvenirs de l'époque d'avant-guerre et ceux de la guerre, de sorte que le lecteur a confiance en lui.

Rainier est plus âgé que Cohn, il a cinquante-neuf ans, mais il se sent encore plus vieux. Pendant toute sa vie, il avait édifié son entreprise, mais il est obligé de la vendre avant sa faillite.

³⁵ Parmi les romans, où le narrateur raconte sa propre histoire, nous pouvons citer : *La Promesse de l'aube* (1960), *Le Grand Vestiaire* (1949), *Chien blanc* (1970), *Les Trésors de la mer rouge* (1971), *Les Enchanteurs* (1973), *Les Cerfs-volants* (1980), etc.

Néanmoins, son statut social est assez élevé, puisqu'il assiste régulièrement à la soirée des puissants de la ville. De plus, il est un héros de la Résistance.

Nous ne connaissons pas l'histoire de Michel. Nous sommes au courant de sa situation actuelle, mais c'est tout. Depuis dix-sept ans il travaille pour Air France, mais nous ne savons pas quel poste il occupe. Néanmoins, il a beaucoup voyagé, alors il semble être un membre de l'équipe de l'air ou un pilot. De plus, il peut se permettre de prendre un congé de six mois, alors il doit être nanti.

Nous avons souligné que les informations données sur les héros ne sont pas complètes. De plus, le lecteur ne fait pas leur connaissance tout de suite : nous n'apprenons le nom de Rainier qu'au deuxième chapitre, le premier chapitre étant dédié à Dooley. De plus, nous trouvons son prénom à la page trente-deux. C'est exactement le même cas pour Michel : nous apprenons son prénom au deuxième chapitre et il nous faut attendre son nom jusqu'au chapitre six. En revanche, Cohn se présente tout de suite en soulignant que son nom est un pseudonyme artistique : « Mon nom est Cohn, Gengis Cohn. Naturellement, Gengis est un pseudonyme : mon vrai nom est Moïché, mais Gengis allait mieux avec mon genre de drôlerie. » (D, p. 9). De plus, il se présente au lecteur également de la façon administrative : « *Moïse Cohn*, dit *Gengis Cohn*. *Jude*. Profession : *Jude*. *Geboren* : 1909. *Gestorben* : 1944. J'ai donc 32 ans. Lorsqu'on est né en 1909, en 1966, c'est une espèce de record, 32 ans. (D, p. 11). Néanmoins, nous ne connaissons pas bien Tulipe. Nous supposons que Tulipe est un surnom, mais nous ne connaissons pas son origine.

En ce qui concerne les relations familiales, elles ne sont idéales pour personne. Tulipe et Cohn sont seuls au monde, Rainier est divorcé et sa petite amie a trente-sept ans de moins que lui. Le lecteur n'apprend cette information qu'à la page trente-sept du roman. Nous pouvons nous demander s'il s'agit d'un hasard. Michel ne parle jamais de sa famille, sauf de sa femme qu'il va perdre bientôt. À cette problématique s'ajoute le besoin de s'attacher à quelqu'un. Chaque narrateur trouve un confident pour se renseigner et trouver un abri. Nous allons approfondir cette question dans le chapitre 4.1.5. Les relations avec les autres personnages.

Ce qui unit les héros, c'est également leur manque d'énergie. Tout au long du roman, Tulipe reste au lit, ne sortant jamais de la maison. Leni lui apporte à manger et tous ceux qui veulent lui parler doivent se rendre chez lui. Cohn ramasse tous ses efforts pour rester chez Schatz. Quand Schatz consulte son état avec des psychiatres, ce n'est pas dangereux pour Cohn. Néanmoins, Schatz a passé un séjour à la clinique psychiatrique en subissant des électrochocs.

Son dibbuk a été obligé de se cacher, pour que Schatz pense être guéri, et il n'a réapparu qu'après son retour. Sinon, il aurait disparu définitivement.

Le dernier thème que nous voulons souligner est la mort. Tous les personnages principaux sont touchés par sa présence. Cohn est déjà mort, mais de plus, la narration du roman regorge de meurtres mystiques. De plus, il traite des massacres de la Seconde Guerre mondiale. Même pour Michel, la mort est omniprésente. Néanmoins, son interprétation de la mort est très spirituelle et philosophique. Il traite la question de la transmission de la conscience de sa femme morte à une autre femme pour garder à jamais sa patrie féminine. Comme Rainier se sent proche de la mort, il y pense souvent : « Les hommes meurent parfois beaucoup plus tôt qu'on ne les enterre. » (A, p. 17). De plus, le décès représente pour lui et Laura un moyen pour exprimer leurs émotions :

– Tu as lu ma lettre ?

– Quelle lettre ?

– Je t'ai écrit une lettre de rupture avant notre départ pour Venise. (...)

Jacques, tout est fini entre nous. Je ne te reverrai plus jamais. Quand tu liras ces mots, je serai morte. Pardonne-moi. Je ne peux pas vivre sans toi.

Je courus au téléphone.

– J'ai lu ta lettre. C'était bon ?

– Formidable. J'ai pleuré, tu ne peux pas savoir. C'est tellement merveilleux de croire que l'on joue à se faire peur, comme s'il n'y avait pas de vraie menace... J'adore le soulagement. (A, p. 67-68)

Ils s'écrivent souvent des lettres pour se manifester l'un à l'autre. De plus, Rainier écrit à lui-même une lettre de séparation.

4.1.2 L'espace et le temps

Tous les romans ne partagent pas les mêmes lieux : seulement l'histoire de *Clair de femme* et d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* se déroule à Paris. *La Danse de Gengis Cohn* a lieu à Licht en Allemagne, près du bois de Geist, et Tulipe influence le monde à New York.

En ce qui concerne la perception de l'espace, l'auteur nous offre des informations plutôt modestes. Tulipe vit au grenier d'un immeuble effroyable. Nous supposons qu'il s'agit d'une pièce simple. Cohn partage le corps avec Schatz qui vit seul, mais nous connaissons plus de détails sur son bureau au commissariat que de sa maison. Le commissariat se trouve dans la rue

Gœthestrassen n°12 et le bureau de Schatz est très propre. Nous pouvons y trouver un lavabo, puisque Schatz se lave les mains toutes les dix minutes. Par ailleurs, Rainier ne décrit pas non plus l'espace qui l'entoure. Il possède un appartement, mais il loge souvent dans des hôtels. Nous connaissons davantage de détails sur l'appartement de Ruiz. Pour Michel, l'espace n'est pas du tout important. Cependant, il décrit une place avec beaucoup de détails : il est assez surprenant que ce soit la chambre d'Alain qu'il voit pour la première fois et dont il ne reverra jamais le propriétaire.

La dimension temporelle est beaucoup plus intéressante, bien qu'elle ne soit pas non plus claire et bien déterminée. L'histoire de Tulipe se déroule après la fin de la Seconde Guerre mondiale, dès le 15 mars 1946 (T, p. 18), cependant nous ne pouvons pas ancrer le narrateur dans un temps précis. Le roman commence par la note d'un disciple africain de « l'année 5500 et des poussières après Tulipe » (T, p. 13), et pendant la lecture, nous trouvons des renvois à des événements qui se sont passés un, deux ou trois siècles après Tulipe. L'auteur mélange des événements réels à la fiction pour inventer une réalité alternative et choquante :

Ce dernier [Charles de Gaulle] avait finalement été vaincu à Stalingrad par les Chinois et se suicida avec sa maîtresse Eva Braun dans les ruines de Paris. Malgré les études définitives publiées sur ce sujet en l'an 3947, après la découverte de la Terre, il existe encore de nombreux points obscurs dans ces événements, tels que les références fréquentes dans la littérature de l'époque au Guide Michelin, Michelin était probablement une altération de Mussolini, un des « guides » de ce temps, connu par son attachement à la liberté. (T, p. 17)

La narration de Rainier commence « aux alentours des années 1963 » (A, p. 10) et finit dans les années 1980, parce que François Mitterrand a été élu pour Président de la République (A, p. 98). La datation la plus concrète est présentée par Cohn : sa narration commence en 1966 et finit en 1967. Cependant, nous avons l'impression subjective que l'histoire se déroule plutôt au dix-neuvième siècle. Malgré les épisodes relatifs à la Seconde Guerre mondiale, il n'y a aucune autre mention des technologies modernes ni de la vie contemporaine. Schatz parle avec un Comte et le Baron emploie un garde-chasse et un jardinier. Ce sentiment encourage Cohn à réfléchir sur l'humanisme et l'art. Schatz est un héros romantique idéal qui enquête sur des meurtres dans la forêt et l'atmosphère décrite ressemble également à des romans du dix-neuvième siècle. Pourtant, Michel nous fournit peu d'indices pour intégrer son histoire à un temps précis. Nous savons seulement qu'elle se déroule après l'année 1975 où Michel aurait rencontré señor Galba à Las Vegas. Néanmoins, il est certain que l'histoire commence un jour et elle se termine le lendemain matin.

Ainsi, nous sommes capable d'encadrer les histoires du début à la fin, mais au milieu, les événements se passent l'un après l'autre sans une détermination plus précise. Dans la majorité des cas, un nouveau paragraphe aborde un nouveau temps et une nouvelle date. Parfois, nous pouvons trouver des indications temporelles vagues, telles que : l'autre jour, à peu près à cette époque, à sept heures du matin, etc., ou bien elles sont mentionnées d'une manière étrange : « Je me lève, vais ouvrir la fenêtre au mois de mai et reviens ... » (A, p. 85).

De plus, nous indiquons un exemple où Rainier mélange trois axes temporels sur une page : il déjeune avec son fils en se rappelant un rendez-vous avec Kleindienst et en même temps, il est à la maison dans les bras de Laura. (A, p. 93). Pour que le lecteur se perde encore plus facilement dans la chronologie de l'histoire, Cohn insère des réflexions sur l'humanisme et l'art entre les épisodes épiques. En effet, ses réflexions s'enchaînent et nous y observons une sorte de deuxième histoire parallèle sur la peinture : « J'ai été pour la Joconde, moi. » (D, p. 16), « Je suis de plus en plus pour la Joconde. » (D, p. 67), « Je suis pour la Joconde, moi. » (D, p. 74) « Mais quelle affaire ? Ah oui, la Joconde. » (D, p. 100). Toutefois, la notion du temps est importante pour Michel. Il est obligé de survivre la nuit pour dire adieu à sa femme au matin du jour suivant. Donc, Michel cherche des activités diverses pour se distraire. Par exemple, il téléphone à un ami en lui disant : « Je te téléphone pour faire passer le temps, c'est tout. » (C, p. 54).

4.1.3 Le langage

Dans le cadre de cette partie de notre travail, nous avons décidé de comparer seulement deux romans à la fois pour pouvoir mieux nous focaliser sur leurs traits communs. Avant de passer à l'analyse d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* et *Claire de femme*, nous examinerons *Tulipe* et *La Danse de Gengis Cohn*.

Nous traitons ensemble les histoires de Tulipe et de Cohn, puisque leur style produit des similarités claires. Tout d'abord, il faut souligner que les deux récits ne sont pas ordinaires. Ils sont encombrés de nombreuses phrases absurdes, choquantes et presque insensées. Elles sont souvent le résultat d'un humour cynique qui choque la décence, notamment en ce qui concerne les Juifs et les Noirs : « J'ai raconté une histoire tellement drôle à un autre détenu qu'il est mort de rire. C'était sans doute le seul Juif mort de rire à Auschwitz. » (D, p. 10).

En général, le langage provoque le rire en utilisant des jeux de mots, des tournures atypiques, du vocabulaire mal placé : « Ça fait une heure qu'ils discutent. C'est toujours ainsi : les débats et les ébats, les ébats et les débats. » (D, p. 102). Souvent, le lecteur a l'impression d'une communication inaccomplie à cause de la répétition des faits :

Tout à l'heure, dit Biddle, sombrement, tout à l'heure il était une toile de maire. Puis, une colombe et un rameau d'olivier. Puis la trace de quelque chose. Le voilà, à présent, une goutte de rosée, le voilà qui se met à trembler sur les feuilles de l'aube. (T, p. 52)

De plus, nous pouvons observer des scènes grotesques qui sont caractéristiques du théâtre de l'Absurde :

Le Baron :

– Ses rapports avec les hommes étaient ceux de Laure avec Pétrarque !

Le Comte :

– On assassine la Joconde !

Moi :

– Mazltov !

Schatz :

– Gvalt ! Gvalt !

De Gaulle :

– La madone des fresques... La princesse de légende...

Freud :

– Une nymphomane !

Gœthe :

– Mehr licht !

Napoléon : il fait pschitt !

Hitler : il fait pschitt !

Lord Russell : il fait pschitt !

Johnson : il fait pschitt !

Jésus :

– Ah non, gueule Schatz, nous autres, Allemands, nous ne permettrons pas qu'on touche aux Juifs ! (D, p. 112)

En ce qui concerne le niveau syntaxique, nous pouvons observer des phrases très longues qui occupent souvent une demi-page. Ce fait est produit par l'utilisation du point-virgule ou des deux points pour pouvoir prolonger les énoncés. Les narrateurs emploient souvent le discours indirect libre, cependant des monologues du narrateur sont plus fréquents.

L'auteur profite également de la forme visuelle du texte. Si un mot lui paraît intéressant ou important, il le marque en italique ou par un autre moyen typographique : « Dites-leur que je suis... *occupé*, gueule Schatz. » (D, p. 31) ou « Mais celui-là, dit oncle Nat, très doucement, celui-là meurt de faim VOLONTAIREMENT. » (T, p. 44). Les emprunts à d'autres langues sont également marqués en italique. L'auteur s'inspire notamment de l'allemand, du yiddish et de l'anglais.

En revanche, les romans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* et *Claire de femme* produisent une atmosphère différente. Le langage est mélancolique, presque poétique. Son but n'est pas de choquer, mais de consoler, de trouver une nouvelle énergie pour vivre. Nous suivons surtout les monologues des narrateurs où ils réfléchissent sur leurs problèmes. L'humour est présent, mais d'une manière tragicomique : « Excusez-moi, est-ce que vous ne pourriez pas me prêter un mouchoir ? Je vous le rendrai la prochaine fois que je vous verrai. » (C, p. 143).

Néanmoins, nous pouvons observer également des tournures absurdes qui sont grammaticalement correctes, mais insensées :

J'ai même rencontré des tziganes heureux. Il y aussi des Géorgiens qui vivent jusqu'à cent vingt ans en mangeant du yogourt. Le yogourt, mon vieux, tout est là. Nous ne mangeons pas assez de yogourt, voilà pourquoi. (C, p. 107).

Le vrai jeu de la langue, nous pouvons le remarquer chez le mari de Lydia qui jargonne après avoir survécu à un accident de voiture : « Cloclo baba pisse pisse macache, dit-il, et eut un geste aimable vers la moquette, comme pour m'inviter à m'asseoir. » (C, p. 99). De plus, nous pouvons trouver de nombreux emprunts à l'anglais, mais aussi à d'autres langues : « En serbe, la mort, ça se dit : *smrt*. Je parle sept langues, mais ce sont les Slaves qui ont su trouver le meilleur nom, le son le plus vrai pour la chose... » (C, p. 17)

En racontant, les narrateurs utilisent souvent des phrases courtes, mais exactes. Ils emploient le discours direct, mais ils ne le respectent pas entièrement. Rainier mène souvent des dialogues imaginaires avec Laura : « Je me ressaisis. Je m'assieds sur le lit, prends ta main et la tiens longuement, (...) » (A, p. 74) En outre, nous remarquons une forte influence de la langue orale : « Bonjour, p'pa. » (A, p. 49)

4.1.4 La communication avec le lecteur

Dans tous les romans du corpus choisi, nous pouvons observer des traits métalinguistiques où le narrateur se tourne vers un lecteur potentiel. Le narrateur explique les nuances sur des événements : « Mais pour ceux que le poids du passé intéresse, je mentionnerai

que j'avais 17 ans en 1931... (A, p. 224), « Je voudrais faire ici une autre remarque. » (D, p. 29), ou ajoute un avis personnel : « Je ne dis ici que ce que chaque couple a connu, ce sont là choses qui ont creusé notre plus vieux chemin sur la terre. » (C, p. 40). Nous pouvons également trouver des exemples de phrases où le narrateur interpelle directement le lecteur : « Vous ne trouvez pas qu'ils ont quelque chose de dégueulasse ? » (D, p. 35). De plus, Rainier se distancie de sa narration. Il confirme qu'elle est écrite et il la place dans le trésor de son bureau :

J'ai écrit que je voulais frôler le danger, me rapprocher de la réalité, mais j'étais incapable de dire si c'était pour me libérer d'une obsession, mettre fin une fois pour toutes d'un coup de revolver au péril des phantasmes de plus en plus exigeants ou au contraire pour les nourrir à la source. (A, p. 216-217).

Ensuite, l'auteur s'attend à un lecteur attentif. Souvent, les mêmes tournures se répètent dans le texte : « J'ai hais les gens qui appellent leur chien Pluto, déclara Flaps. » (T, p. 35) et « Je hais les gens qui appellent leur mammouth Pluto, dit Flaps. » (T, p. 140), comme l'histoire du rossignol par laquelle oncle Nat est obsédée et qui est omniprésente dans *Tulipe* : « Ne faites pas attention à lui, il voit des rossignols partout. » (T, p. 53). De plus, nous pouvons trouver dans les textes de fausses allusions à d'autres œuvres artistiques : « Nous restons là tous les deux à écouter, comme l'a écrit un poète yiddish, *les sanglots longs des violons de l'automne* – automne 1943, pour être précis – (...) » (D, p. 128) ou « Qui était Picasso ? Un type dans le genre de Nostradamus, dit Grinberg. Un prophète un peu difficile à comprendre » (T, p. 140).

Dans le cas de Cohn, nous avons l'impression d'être son public pendant un spectacle. Il dirige sa narration, il s'écarte de l'histoire principale en racontant des anecdotes et puis, il a du mal à renouer avec l'intrigue : « Il était justement en train de leur dire... Quoi ? Qu'était-il en train de leur dire ? Ah oui. » (D, p. 56) À cela s'ajoute l'exemple de *Tulipe*. Au début, le lecteur a l'impression que le narrateur communique avec lui, mais il est surpris à la fin du roman de trouver que le narrateur est probablement oncle Nat qui ne parle pas au lecteur, mais à son peuple : « Son nez parut plus grand, son chapeau melon encore plus sûr de lui, mais je vous dis, nègres, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça qui empêchera mon rossignol de chanter. » (T, p. 166)

4.1.5 Les relations avec les autres personnages

Cohn, Rainier et Michel racontent leurs propres histoires, donc toute l'action est focalisée sur eux. (Même si *Tulipe* n'est pas le narrateur, il est le héros principal du livre et il se trouve également au milieu de l'histoire.) Cependant, ils ne parlent pas beaucoup d'eux-mêmes, ils décrivent avec davantage d'application les autres personnages. Chaque héros essaie de résoudre son problème, mais il a besoin de trouver une personne proche avec qui il pourrait partager ses craintes.

Ainsi, tous les personnages principaux trouvent un confident. Néanmoins, les relations ne sont pas équilibrées, sauf celle de Michel et Lydia. Tous les deux ont été ravagés par la perte d'un membre de la famille, alors ils peuvent s'imaginer dans la peau de l'autre. Ils se soutiennent mutuellement. Néanmoins, Michel garde une certaine distance : « Je ne puis, madame – remarquez encore une fois que je vous dis madame pour bien marquer que nous nous sommes étrangers – (...) » (C, p. 38), et ils se vouvoient presque tout le temps malgré le fait qu'ils couchent ensemble. Outre Lydia, Michel discute de la vie avec señor Galba, un clown, qu'il a rencontré ce jour-là pour la première fois. Cependant, ils se lancent dans des sujets complexes : la mort, le sens de la vie ou le bonheur. Rainier a surtout des problèmes de santé, alors il consulte un médecin et puis un professeur d'endocrinologie, spécialiste du vieillissement. Les spécialistes parlent d'une manière professionnelle et le lecteur apprend beaucoup de détails sur les maladies de la prostate ou sur des réflexes de fermeture. (A, p. 51-52). Rainier traite cette problématique également avec Dooley, mais c'est souvent contre la volonté de ce dernier : Dooley veut seulement se montrer sous un jour favorable dans la question sexuelle. Bien que nous ne connaissions pas beaucoup de choses à propos de Tulipe, il est surprenant pour nous qu'il se laisse manipuler par oncle Nat. Tulipe discute souvent avec lui, mais finalement il lui obéit en accomplissant tous ses plans. Cependant, oncle Nat appelle Tulipe « patron » et il le vouvoie, ce qui produit des doutes du lecteur à propos de leur lien familial.

La relation entre Schatz et Cohn est totalement absurde : Cohn s'installe dans la conscience de Schatz, il l'effraye et le torture. Néanmoins, après vingt-deux ans de la vie commune, ils ont trouvé une sorte de symbiose déviante : « (...) Schatz, que j'appelle Schatzen dans l'intimité : un terme câlin qui veut dire ' petit trésor ', en allemand » (D, p. 10). Cependant, Schatz est confus à propos de son identité et il se comporte parfois comme quelqu'un qui serait suivi par un double, un Autre : « J'entends un rire, mais je ne sais si c'est lui ou si c'est moi. » (D, p. 63) Parfois, c'est Schatz qui entreprend la narration : « Ma carrière est un jeu. (...). *Sa* carrière est un jeu. » (D, p. 106).

En ce qui concerne la relation amoureuse, Tulipe et Cohn n'y sont pas intéressés. Bien que Tulipe annonce son intention d'épouser Leni, il n'exprime aucun geste ni mot de tendresse. En fait, nous avons trouvé une situation où il témoigne de la sympathie pour elle d'une manière plutôt étrange :

- Leni.
- Patron ?

- Bientôt, on aura une auto, une radio, un Frigidaire. On sera heureux.
- Oui, patron.
- On partira d’ici.
- Oui, patron.
- On ira vivre quelque part à Hollywood, loin de la civilisation.
- Oui, patron. (T, p. 60-61)

Cet exemple montre l’absurdité de leur relation. Elle le vouvoie, l’appelle « patron » et sa réponse typique est « Oui, patron. ». Par ailleurs, Cohn n’a pas la possibilité de vivre une relation amoureuse. Il a par contre détruit la relation de Schatz, puisque sa femme l’a quitté parce qu’elle ne voulait pas « vivre à trois ». Néanmoins, il admire platoniquement Lily qu’il appelle la Joconde. En revanche, l’amour est très important pour Rainier. Il fait tout pour garder Laura. Néanmoins, elle est assez labile, elle prévoit souvent de le quitter, mais elle ne réalise jamais son plan. Cependant, celui qui est le plus passionné par l’amour, c’est Michel. Quand il se souvient de sa femme, il parle d’elle très doucement et avec tendresse. Le lecteur comprend que Michel aime Yannik de tout son cœur et que sa mort représente pour lui un vrai chagrin : « J’ai vécu d’une femme et je ne sais pas comment on peut vivre autrement. » (C, p. 119). Néanmoins, il est surprenant qu’il soit capable de vivre tout de suite avec une autre femme, puisqu’il croit qu’il s’agit d’une métamorphose de l’amour de Yannik :

- Elle te quitte, mais elle ne veut pas te laisser seul, c’est ça ?
- Oui, elle sait très bien que je ne peux pas vivre sans elle.
- Et alors, elle t’envoie une amie ? (C, p. 57)

Outre les personnages déjà mentionnés, les héros ne communiquent pas souvent avec d’autres personnes. En donnant l’interview à un journal, Tulipe parle calmement et il respecte les journalistes. La relation entre Rainier et son fils est plutôt neutre, Jean-Pierre ne lui ayant pas pardonné le divorce d’avec sa mère. De plus, Rainier lui offre la possibilité d’épouser Laura, parce qu’il est plus jeune et plus fort que lui. Nous voudrions souligner le comportement de Michel vis-à-vis d’Alain, le mari de Lydia. Normalement, il est distingué, mais en parlant à Alain, il se moque de lui et ses proclamations ne sont ni correctes, ni polies : « Zip-zip, dis-je. Pouète pouète. Apsia psia. » (C, p. 100) ou « Légitime défense, Lydia. Vous m’avez amené ici pour me prouver que je n’étais pas champion du monde, mais je me défends. » (C, p. 102). Le statut de Cohn est assez spécifique. Au début, il parle seulement avec Schatz, parce que les autres personnes ne le voient pas, pourtant il se moque de tout le monde : « (...) : j’ai un faible

pour les maris trompés. J'en ai tiré quelques-uns de mes meilleurs effets comiques, jadis. Vous dites « cocu » et le public s'esclaffe. » (D, p. 39). De plus, il utilise souvent des interjections de rire. Néanmoins, quand sa conscience est connectée à celle de Lily, il est vu également par elle et par Florian. Lily est fascinée par lui, mais Florian l'avertit : « Ah non, tu l'as déjà fait ! Tu ne vas pas te le taper encore une fois dans l'était où il est ? Enfin, Lily, tout de même ! » (D, p. 187). Donc, nous sommes convaincue que Cohn et Lily s'étaient déjà rencontrés auparavant et que Cohn a survécu à leur relation amoureuse.

4.1.6 Le dénouement final

Nous devons constater que chaque roman propose un dénouement assez inattendu de l'intrigue. En lisant *Tulipe*, la transformation du narrateur s'amplifie jusqu'à l'absurdité quand une auréole apparaît autour de sa tête, alors qu'il avait triché sur les miracles. Cependant, personne ne pourrait imaginer que Tulipe reçoit également des ailes pour s'envoler en bénissant n'importe quoi : « Que tes mers boivent tes villes et tes champs, que le dernier Noé coule avec son arche et que seul un âne surnage pour conter ton passé ! » (T, p. 171). Même la métamorphose de Cohn n'est pas claire. Après avoir reçu une injection, nous ne sommes pas sûre s'il devient de nouveau charnel ou s'il échange la conscience de Schatz contre celle de Lily. Le discours est très désorienté et absurde, donc nous ne pouvons pas affirmer ni l'une hypothèse ni l'autre. Cependant, le héros a l'idée de partir pour Tahiti où se déroule le troisième tome de la trilogie. Avant de partir, il rencontre un écrivain qui s'appelle Romain et qui comprend le polonais. Nous pouvons observer une confusion psychologique similaire chez Rainier. Il a commandé son meurtre et l'assassin est arrivé. Cependant, il déclare : « J'étais tué. Je pouvais à présent continuer à vivre. » (A, p. 259), et il prépare son départ pour le Brésil avec Laura. Pour lui, « la mort » signifie un recommencement. Enfin, Michel trouve une conciliation. Néanmoins, le lecteur pourrait être choqué qu'il amène Lydia dans son appartement pour dire adieu à Yannik qui est déjà morte. Néanmoins, Lydia ne le quitte pas après cette visite. Elle prend seulement le temps pour réfléchir mais elle n'exclut pas un avenir commun avec Michel.

4.2 Les œuvres d'Émile Ajar

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà déclaré que Romain Gary a écrit quatre romans signés par le pseudonyme d'Émile Ajar.

Le premier roman *Gros-Câlin* a paru en 1974. Il est divisé en quarante-et-un chapitres non numérotés. Nous suivons la vie quotidienne de monsieur Cousin, statisticien à IBM, qui mène une vie quasi ordinaire à Paris, en dehors du fait qu'il partage son appartement avec un python avec lequel il vit une relation presque intime.

Cousin est le personnage central qui raconte ses aventures et ses troubles. Souvent, nous suivons ses longs monologues sur des problématiques diverses : l'avortement, les droits de l'homme, la liberté, la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale, la politique contemporaine ou bien la prostitution. Outre lui, il n'y a qu'une dizaine d'autres personnages dont seulement quatre sont plus importants pour l'histoire. Le narrateur est tombé amoureux d'une collègue du travail, Irénée Dreyfus, une Noire d'origine de la Guyane française. Quand il a besoin d'un conseil, il prend rendez-vous chez l'abbé Joseph dans un bistrot. Cousin essaie sans succès d'entamer une relation amicale avec son voisin, le professeur Tsourès. À cause de ses problèmes à prendre contact avec une autre personne, Cousin noue une relation amicale avec un python qui s'appelle Gros-Câlin et une souris, Blondine, avec laquelle il n'est pas capable de nourrir le serpent.

Après le succès inattendu du roman sur les marchés littéraires, en 1979, Jean Pierre Rawson tourne le film *Gros-Câlin* dans une coproduction franco-italienne. En 2016, David Prachař, acteur renommé en République tchèque, prépare une adaptation théâtrale intitulée *Život s kraitou* (nous pouvons le traduire comme *La Vie avec un python*, ce qui est également le titre du roman en traduction tchèque) où il se charge de la mise en scène, du scénario, des costumes, voire du rôle principal. Néanmoins, nous constatons que cette adaptation n'est pas très fidèle au roman.

Le deuxième roman, *La Vie devant soi* paru en 1975, connaît un succès encore plus remarquable que *Gros-Câlin*. À l'origine, le roman devait être intitulé *La Tendresse de pierre*, mais le titre a été changé à la dernière minute à cause de sa similarité avec une œuvre de Romain Gary, *Adieu Garry Cooper*, où une héroïne écrit un roman portant le même nom. Le roman peut se vanter du prix Goncourt.

Le livre est divisé en trente-trois chapitres non numérotés. Nous suivons l'histoire de Momo, l'enfant habitant un quartier défavorisé de Paris dans les années 1970. De la position du narrateur, Momo raconte ses aventures, ses problèmes ou des épisodes de son enfance. Il habite dans un appartement avec Madame Rosa³⁶, ancienne prostituée juive qui s'occupe de lui et d'autres enfants de prostituées. Au fur et à mesure, Momo reste seul avec Madame Rosa, puisque les autres enfants sont soit partis chez leurs mères, soit les mères ont cessé d'envoyer

³⁶ Nous utilisons la lettre M en majuscule pour madame Rosa, en respectant l'utilisation dans le roman. C'est le même cas pour Monsieur Hamil.

le loyer à cette pension clandestine. Madame Rosa est gravement malade et Momo s'occupe d'elle jusqu'à sa mort.

Parmi les autres personnages du roman, nous pouvons présenter les autres enfants de la pension : Banania, Michel ou Moïse, un vieil Arabe, Monsieur Hamil, avec qui Momo aime parler des thèmes divers, ou bien Nadine, une jeune femme que Momo rencontre par hasard à Paris. Après la mort de Madame Rosa, Momo trouve chez elle une nouvelle famille. Nous ne devons pas oublier Lola, un travesti voisin de Madame Rosa, ou Monsieur YouÛssef Kadir, qui est probablement le vrai père de Momo.

L'adaptation cinématographique du roman n'a pas tardé. Moshé Mizrahi tourne le film éponyme en 1977 et il obtient l'Oscar du meilleur film étranger. La qualité de ce film est confirmée lorsque l'actrice ayant interprété le rôle de Madame Rosa obtient le César de la meilleure actrice. Le roman est également adapté au théâtre. Nous pouvons citer l'adaptation de Xavier Jaillard de 2008 qui a obtenu plusieurs prix Molière, y compris le prix de la meilleure actrice pour Myriam Boyer.

Le troisième roman, intitulé *Pseudo*, a paru en 1976. Il s'agit du témoignage de Paul Pavlowitch déclarant qu'il est en réalité Émile Ajar. Il est en train d'écrire *Pseudo*, tout en étant hospitalisé dans différentes cliniques psychiatriques à Lot, à Cahors ou à Copenhague.

Le roman est divisé en trente-deux chapitres non numérotés. Nous n'y trouvons pas d'intrigue à proprement parler, puisque Pavlowitch raconte seulement des histoires de sa vie, surtout de l'époque où il aurait commencé à écrire sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Il reçoit souvent des visites de son oncle, Tonton Macoute, avec qui il discute de la littérature ou de sa santé. Parmi d'autres personnages, nous pouvons citer le docteur Christianssen de la clinique de Copenhague, les amis de Pavlowitch : Pinochet, Amin Dada ou Plioutch ou bien des personnes réelles : Annie, la femme de Pavlowitch, une journaliste surnommée Yvonne Baby ou l'éditeur de la maison d'édition Gallimard, Michel Cournot.

Cet ouvrage représente une confession folle, pleine de reproches, pensées pessimistes et craintes. Néanmoins, il s'agit d'un témoignage faux, inventé de toutes pièces par Gary. Nous y découvrons une crise d'identité par excellence : Gary prétend être Pavlowitch en écrivant un ouvrage autobiographique où il mélange des faits réels tirés de la vie de Pavlowitch, des faits vrais de sa propre vie et des faits de la vie inventée d'Émile Ajar.

Le quatrième et le dernier roman d'Émile Ajar est intitulé *L'Angoisse du roi Salomon*. Le public devait attendre trois ans pour un nouveau livre de cet auteur. Il s'agit d'une exception, parce qu'en ce qui concerne les trois premiers romans, ils ont paru à la vitesse d'un roman par

année, mais *L'Angoisse du roi Salomon* n'a paru qu'en 1979. Nous supposons que ce roman ne devait pas être écrit, puisque la dernière phrase du *Pseudo* affirme : « ceci est mon dernier livre » (P, 1401). Cependant, l'auteur finit par changer d'avis.

Ce roman est divisé en quarante-trois chapitres marqués par la numération romaine. Le personnage principal est un chauffeur de taxi qui s'appelle Jean. Un jour, il conduit Salomon Rubinstein qui lui propose de travailler pour lui. Dès ce moment, Jean entre dans l'organisation S.O.S. Bénévole qui s'occupe des gens dans la nécessité, surtout des personnes âgées qui n'ont jamais été célèbres. Jean fait des visites chez ces clients en leur apportant des fleurs ou des fruits. Ainsi, il fait connaissance de Cora Lamenaire, une dame de soixante-cinq ans qui était une chanteuse relativement connue dans les années 1930. Jean la visite régulièrement et leur relation se transforme en relation amoureuse. Cette situation devient difficile pour le héros, parce qu'il essaie de vivre parallèlement avec une fille de son âge, Aline.

Un jour, Jean découvre que mademoiselle Cora³⁷ a vécu une histoire avec monsieur Salomon. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il était caché dans une cave sous les Champs-Élysées et elle n'avait révélé ce secret à personne. Ils sont tombés amoureux, mais l'orgueil ne leur permettait pas de vivre ensemble. Alors, Jean se met à jouer le rôle de médiateur et il redresse les torts qu'ils s'étaient mutuellement reprochés depuis plus de trente ans.

Le sentiment le plus remarquable dans cet ouvrage est l'angoisse, comme le nom du roman l'indique. Plus précisément, l'angoisse du vieillissement et de la mort. Monsieur Salomon est obsédé par la longévité, il se comporte comme s'il était immortel. C'est la même chose chez mademoiselle Cora qui oublie le temps. Elle continue de s'habiller et se maquiller pour avoir l'air d'une jeune femme.

4.2.1 Le narrateur

Malgré les statuts sociaux et les âges très différents des quatre narrateurs, nous essayons de souligner leurs aspects communs pour pouvoir définir un héros ajarien typique.

Tous les narrateurs sont à nouveau des hommes. Cousin a trente-sept ans et il travaille comme statisticien. Il a probablement un diplôme universitaire et il doit être bien payé. Momo, par contre, n'a fréquenté aucune école :

³⁷ Nous utilisons la lettre M en minuscule pour mademoiselle Cora, en respectant l'utilisation dans le roman. C'est le même cas pour monsieur Salomon.

Et pourquoi on m'a renvoyé de l'école, Monsieur Hamil ? Madame Rosa m'ai dit que c'était parce que j'étais trop jeune pour mon âge, puis que j'étais trop vieux pour mon âge et puis que j'avais pas l'âge que j'aurais dû avoir... (V, p. 43)

De plus, il vit dans la pauvreté. Au début du livre, il pense avoir dix ans, mais il finit par découvrir qu'il a quatorze ans en réalité. Paul Pavlowitch a presque le même âge que Cousin, à peu près trente-quatre ans. Nous savons qu'il avait étudié la médecine, mais il n'avait pas terminé ses études. Cependant, en réalité, Paul Pavlovitch a étudié le droit, c'est Ajar qui était étudiant en médecine. Désormais, il s'efforce de devenir un écrivain renommé. Pour l'instant, il a publié son deuxième roman et il n'est ni célèbre ni riche. Cette hypothèse se trouve confirmée par le fait que son séjour à la clinique psychiatrique est payé par son oncle. Nous imaginons que la situation financière de Jean est similaire, puisqu'il vit en collocation et travaille comme chauffeur de taxi. Pour pouvoir acheter une voiture, il est obligé de partager l'emprunt avec des amis. Jean ne fréquente pas l'université, mais il est un autodidacte passionné. En dépit de l'éducation manquante, tous les narrateurs sont très intelligents et bénéficient d'un bagage culturel impressionnant. Malgré sa jeunesse, Mohammed est plus mûr que ses camarades du même âge et il devient un vrai soutien pour Madame Rosa.

En ce qui concerne la caractéristique externe, nous ne connaissons pas beaucoup de détails à propos des narrateurs. Comme tous racontent leur propre histoire, il est assez difficile de se décrire. Nous pouvons être sûre que Cousin ne mesure qu'un mètre soixante-douze et qu'il a les cheveux un peu blondasse (G, p. 122 et 163), Momo a des cheveux bruns, des yeux bleus et il n'a pas le nez juif comme les Arabes (V, p. 87), Jean a une physionomie et une allure qui font plutôt « mauvais garçon » (S, p. 41) et « le vrai physique populaire » (S, p. 58). Toutefois, le lecteur ne reçoit aucun détail à propos de Pavlowitch.

Ce qui nous paraît très intéressant, c'est la problématique des noms des narrateurs. Comme nous l'avons déjà mentionné, ils décrivent plutôt les autres personnages au lieu de s'attarder sur eux-mêmes. Nous ne connaissons pas le prénom de Cousin, mais nous pouvons lire dans la préface du roman ou sur l'internet qu'il s'appelle Michel Cousin. (Pourtant, nous sommes convaincue que cette information ne se trouve pas dans le roman.) Les noms de Mohammed et de Jean ne sont pas connus non plus. De plus, le fait que le personnage s'appelle Jean n'est dévoilé qu'à la page trente-deux du roman. Nous connaissons le nom complet uniquement dans le cas de Paul Pavlowitch, qui est une personne réelle. De plus, chaque narrateur porte un surnom. Dans les cas de Cousin et de Mohammed, il ne s'agit pas d'un vrai pseudonyme ; les collègues appellent Cousin « Gros-Câlin » à cause du nom de son python et Mohammed est appelé « Momo », comme un diminutif enfantin. Par contre, mademoiselle

Cora invente un vrai pseudonyme « Marcel Kermody » pour Jean quand elle veut faire de lui une vedette de cinéma. Elle l'appelle également parfois « Jeannot Lapin » pour se moquer de lui. En ce qui concerne le nom de Pavlowitch, c'est un cas encore plus difficile. Il s'invente beaucoup de noms : Gégène, Fernand, Pahlevi, Paul, Hamil Raja ou Alex. Il est très confus : « Ne m'appelle Paul, nom de Dieu ! C'est quelque chose de vrai, n'y touche pas ! » (P, p. 1384). Cette situation est compliquée même pour son entourage : « Paul, enfin, Alex... Émile, je veux dire. » (P, p. 1387).

Nous voudrions compléter cette problématique par une focalisation sur le problème de l'identité des héros principaux. Cousin vit dans son appartement avec un python et une souris. Le lecteur peut remarquer qu'il s'identifie à un reptile. Il aime quand Gros-Câlin lui fait un câlin serré et il essaie de se faire ce câlin lui-même en prétendant qu'il fait du yoga. De même, quand une prostituée l'appelle « mon pauvre chéri », il constate : « J'aime. J'aime qu'on me dise mon pauvre souris... chéri, je veux dire. » (G, p. 29). Chez Mohammed, nous ne pouvons pas parler de vraie crise d'identité. En lui, l'âme enfantine se mêle à l'âme adulte. D'un côté, il est parfaitement capable de s'occuper du foyer, de l'autre, il aime observer les jouets dans des vitrines. Malgré le fait qu'il ne devient jamais une vedette de cinéma, Jean utilise le pseudonyme dans des situations quotidiennes quand il accompagne mademoiselle Cora. Visiblement, il aime être quelqu'un d'autre et mystifier son entourage: « Mon petit Jean (...). C'est Marcel. » (S, p. 290). Néanmoins, c'est Pavlowitch qui éprouve la crise la plus grave. Il vit dans son monde fictif et vivre dans le monde réel devient de plus en plus impossible pour lui. Très souvent, il parle de lui-même au pluriel et d'AJar comme si cela était quelqu'un d'autre. Ainsi, il ne sait pas s'il est Paul, Émile voire s'il existe tout court :

J'ai fait mettre un répondeur automatique. (...) 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. (P, p. 1285)

L'élément qui unit tous les narrateurs est la famille incomplète. Cousin est un orphelin, la mère de Mohammed est une prostituée probablement morte et son père est inconnu, la mère de Pavlowitch est morte et la mère de Jean quitte la famille quand il a onze ans. Tous les narrateurs souffrent donc de solitude et d'absence d'amour, cherchant une autre personne à qui s'attacher. Cousin choisit le python, car entamer des relations avec des humains, notamment avec M^{lle} Dreyfus, lui pose des problèmes. Momo connaît une relation maternelle avec Madame Rosa. De plus, il s'invente un camarade fictif nommé Arthur. Néanmoins, il n'est pas capable d'adopter un chien, puisqu'il aime trop. Le cas de Pavlowitch n'est pas si clair, puisque le personnage reste confus vis-à-vis de lui-même : il s'attache à écrire et à trouver son identité.

Jean commence une relation avec Aline, mais en même temps, il mène une vie intime avec mademoiselle Cora. Par ailleurs, ses opinions sur l'amour sont absurdes : « J'aime une femme que je n'aime pas du tout, ce qui fait que je l'en aime encore plus, est-ce que vous pouvez me l'expliquer ? » (S, p. 167).

Au manque d'amour s'attache le besoin d'exhiber : Cousin se promène à Paris avec le python autour de ses épaules, Mohammed commence à voler, Pavlowitch appelle au secours de sa fenêtre et Jean invite mademoiselle Cora dans un bar. Néanmoins, il explique plus tard : « C'est pas mademoiselle Cora que j'ai invité, c'est ses vingt ans. » (S, p. 88)

En outre, chaque narrateur est plus au moins confronté à la prostitution. Chez Momo, le lien est indubitable : sa mère était prostituée et Madame Rosa l'avait été aussi. Cousin fréquente souvent des lieux qu'il appelle tendrement « les maisons des illusions » et leur manifeste sa sympathie :

Je remarque que je me rends parfois chez les putes, et j'emploie ce mot dans son sens le plus noble, avec toute mon estime et ma gratitude, lorsqu'on prend soin de moi. (G, p. 29). Je vais régulièrement chez les bonnes putes et je tiens à proclamer ici que j'emploie ce mot généreux « putes » avec son plus noble accent de reconnaissance (...). (G, p. 57)

Comme Pavlovitch vit un mariage heureux, il n'a pas d'expérience personnelle dans ce domaine, mais il assiste aux Assises mondiales de la prostitution où Tonton Macoute est invité comme président. Ils y vont ensemble pour « faire la paix et la publicité pour les putes » (P, p. 1400). Tonton Macoute y est très heureux et Pavlowitch peut y entrer, parce qu'il a refusé le prix Goncourt. Nous ne savons pas si c'est pour la première fois, mais le jour où monsieur Salomon fêtait ses quatre-vingt-cinq ans, il a lu un article sur le vieillissant et il en était très énervé. Alors, il s'est tout à coup décidé à voir les prostituées pour se prouver qu'il n'est pas encore vieux : « Je veux aller chez les putes ! gueula monsieur Salomon. » (S, p. 315).

La dernière thématique commune que nous voudrions souligner, c'est l'angoisse. Cousin souffre de l'angoisse de la solitude. Il vit à Paris, mais il se sent perdu au milieu de cette grande foule d'inconnus. De plus, il lui manque la personne aimée. Mohammed craint la mort, parce qu'il ne peut pas s'imaginer la vie sans Madame Rosa. Sa relation est si forte qu'il ne la quitte ni après sa mort, puisqu'il ne croit pas qu'elle est vraiment morte. Pavlowitch a peur d'être reconnu comme l'auteur de *La Vie devant soi*. Cette crainte n'est pas logique, puisque le public est déjà convaincu qu'AJAR est le pseudonyme de Pavlowitch. Jean se définit comme « autodidacte de l'angoisse ». Il passe beaucoup de temps avec monsieur Salomon et

mademoiselle Cora. Tous les deux, ils essaient d'arrêter le temps et Jean chercher la réponse pourquoi.

4.2.2 L'espace et le temps

Les quatre romans se déroulent à Paris. Seulement *Pseudo* se passe également à Copenhague, à Carnot ou dans le Lot. De plus, dans *L'Angoisse de roi Salomon*, Mademoiselle Cora et Monsieur Salomon partent à Nice à la fin de l'histoire.

En ce qui concerne la perception de l'espace, l'auteur nous fournit des informations plutôt modestes. Pavlowitch ne décrit aucun endroit en détails, nous savons seulement que dans sa chambre à la clinique il y a une fenêtre. Cousin habite dans un appartement de deux pièces, seul avec le python. Puisque le python aime se cacher sous des meubles, nous avons une petite connaissance de l'aménagement de l'appartement. Momo ne donne pas non plus de détails sur son logement. Nous savons que l'appartement de Madame Rosa est situé au sixième étage dans un immeuble sans ascenseur et qu'il s'agit de deux pièces, mais c'est tout. Le narrateur décrit « le trou juif » avec plus de détails que dans le cas de son propre logement. Néanmoins, Jean indique certains endroits précis : nous savons que mademoiselle Cora habite la rue d'Assas, le siège de S.O.S. Bénévole se trouve au boulevard Haussmann ou qu'Aline habite dans la rue Ménil. Il décrit en détails l'appartement de mademoiselle Cora, mais à propos de son propre logement, nous savons seulement qu'il habite en collocation avec des amis.

Pendant la lecture, nous avons l'impression de nous perdre dans le temps. Aucun des quatre narrateurs n'ancre les événements dans l'histoire, tous se limitent à l'utilisation des expressions déictiques ou des indications vagues telles que là, ici, le lendemain, une fois, un matin, l'autre nuit, etc. Parfois, nous pouvons trouver une petite précision : « Il faut dire que cela fait déjà dix mois que je prends l'ascenseur en compagnie de M^{lle} Dreyfus³⁸. » (G, p. 77), « Ce n'est pas vrai que je suis resté trois semaines à côté du cadavre de ma mère adoptive parce que Madame Rosa n'était pas ma mère adoptive. » (V, p. 272-273), « Bien avant Copenhague (...). » (P, p. 1299) ou « Ça a été comme ça pendant trois semaines. » (S, p. 207). Nous expliquons ce fait par la volonté du narrateur de mettre l'accent sur la langue parlée. Cependant, Pavlowitch utilise parfois une date exacte pour donner davantage de crédibilité à son histoire : « Vous pouvez vérifier. C'était dans le *Journal de Cahors* du 25 mai 1972. » (P, p. 1284).

Ensuite, nous constatons que nous avons du mal à déterminer à quelle époque les histoires se déroulent. Nous supposons que toutes les quatre se passent dans les années 1970 ou

³⁸ Nous utilisons l'abréviation M^{lle} pour mademoiselle pour respecter l'usage dans le roman.

les années 1980 grâce à certaines petites indications ; monsieur Salomon et mademoiselle Cora ne se parlent pas trente-cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale (S, p. 210), Momo le spécifie lui-même : « Bon, j'ai eu un coup, mais on était en 70 (...). » (V, p. 185). Dans *Gros-Câlin*, le livre commence par la citation des journaux de l'année 1973 et Cousin traite souvent le thème de l'avortement, dont le public français parle beaucoup après la *Loi Veil* de 1975 qui le légitime. L'indication la plus précise se trouve paradoxalement dans *Pseudo*, puisque la narration se passe après l'attribution du prix Goncourt à l'auteur en 1975. Cependant, le lecteur peut facilement se perdre dans la narration de Momo et de Pavlowitch puisqu'elle n'est pas chronologique et, de plus, elle est très chaotique. L'auteur se focalise sur le fait que Momo est un enfant qui « saute » souvent dans sa narration et Pavlowitch, lui, suit un traitement dans une clinique psychiatrique. D'un autre côté, l'histoire de Jean est présentée chronologiquement et celle de Cousin aussi : seulement une fois, il se souvient d'un épisode de son enfance.

Il nous semble que la notion de temps n'est pas importante pour l'auteur. Les événements ne sont pas encadrés. De plus, Pavlowitch déclare : « Je n'observe pas la chronologie, l'ordre et les règles dans ce document, car j'ai lu assez de roman policiers pour savoir que l'ordre risque de mener les flics jusqu'à moi (...). » (P, p. 1282). Dans la majorité des cas, un nouveau paragraphe aborde un nouvel espace ou une autre situation temporelle sans aucune liaison avec le paragraphe précédent. Ainsi, les événements se passent fatalement l'un après l'autre et il n'est pas important quand ils se déroulent. Nous complétons cette idée avec l'exemple du raisonnement absurde sur la concordance des temps : « Je me tenais prêt à recevoir M^{lle} Dreyfus des deux heures de l'après-midi car elle avait annoncé sa visite pour cinq heures mais on connaît les embouteillages de Paris. » (G, p. 163).

4.2.3 Le langage

Après la parution de *Gros-Câlin*, le public s'étonnait d'un style et un langage originaux et presque controversés. À cause de cette langue soignée, les hypothèses sur la paternité du roman n'ont pas tardé, puisqu'un auteur débutant n'en a pas été jugé capable. Le style a été défini comme une « langue ajar ». D'ailleurs, le lecteur est averti dès le début du premier roman d'Ajar qu'il devrait s'attendre à un texte spécial :

Je dois donc m'excuser de certains mutilations, mal-emplois, saut de carpe, entorses, refus d'obéissance, crabismes, strabisme et immigration sauvages du langage, syntaxe et vocabulaire. (G, p. 9)

En général, nous pouvons constater que le langage n'est pas standard. Celui du narrateur contient des tournures qui ne sont pas courantes, des mots polysémiques, des mots compris dans

un sens différent et des jeux de mots pour se distinguer des autres personnages du livre. Ensuite, chacun des quatre narrateurs utilise un langage encore un peu différent qui souligne son statut social et le milieu dans lequel il vit. Momo mélange une langue familière et vulgaire avec la perspective enfantine ce qui provoque un effet comique. Jean combine également deux styles – la langue familière des chauffeurs : « Il manquait encore une brique et demie » (S, p. 13) pour parler de l'argent, et une langue très élevée qu'il adopte en consultant des dictionnaires mais dont il se moque : « Je tenais à la main le chèque de un million et demi, pour parler comme les anciens. » (S, p. 19). Pavlowitch produit souvent des phrases qui n'ont pas de sens pour prouver qui n'est pas hospitalisé à la clinique psychiatrique juste pour le plaisir.

Revenons encore à des jeux de mots très fréquemment représentés dans les romans. L'auteur utilise de nombreux homonymes, des faux-amis, des mots pris dans un autre sens ou des mots inventés : « vielle personne (...) qui veillait sur elle. » (S, p. 25), « J'aime les coquelicots à cause du nom qu'ils portent, co-que-li-cots. » (G, p. 133), Pavlowitch joue avec les mots « flics » et « frics », très proches dans ce texte, et Momo décrit que « Madame Rosa était dans son état d'habitude. Oui, d'hébétude (...) » (V, p. 268).

Le langage est fortement inspiré par la langue orale, ce qui permet d'insister sur le fait que c'est bien le narrateur qui raconte son histoire. Nous pouvons observer la récursivité, les mots de liaison typiques de la langue parlée (voilà, bref, ça, etc.), la communication métalinguistique avec le lecteur, l'absence de ponctuation, ainsi que celle d'indications temporelles ou spatiales. Même la forme phonétique des mots est exprimée : « J'allais te leur foutre du calme mon z'ami » (G, p. 187). De plus, nous pouvons remarquer des emprunts à d'autres langues, surtout l'anglais, mais également le polonais, le latin, l'arabe ou le yiddish.

L'auteur profite également de la forme visuelle du texte. Si une tournure lui paraît intéressante ou importante, il la marque en italique : « J'ai même regardé à *naissance*, mais ils s'en gardaient bien là aussi. » (G, p. 100) ou quand Pavlowitch parle de l'auteur, il utilise toujours la lettre A en majuscule. De plus, il omet parfois des mots entiers :

Je suis à la page 77 du manuscrit. (...) Je ne parle ici ni de ni de et surtout pas de car ce serait du langage articulé, avoué, qui perpétue et colmate les issues et les sorties de secours, met à l'absence des fenêtres des barreaux qu'on appelle certitudes. (P, p. 1340) (...) Je finirai mon livre parce que les blancs entre les mots me laissent une chance. (P, p. 1341)

Il faut noter que l'auteur donne parfois des leçons au lecteur : « Madame Niatte, ou Gnatte, comme ça se prononce (...) » (G. 34) et qu'il analyse souvent le langage par lui-même :

(...) je tiens donc à donner au langage employé dans le présent traitement une certaine indépendance et une chance de se composer autrement que chez les usagés. L'espoir exige que le vocabulaire ne soit pas condamné au définitif pour cause d'échec. (G, p. 10)

En ce qui concerne le niveau syntaxique, nous observons des phrases longues où la ponctuation manque, surtout les virgules. L'ordre des mots n'est pas respecté et les particules de négation manquent pour la plupart, elles aussi : « Je jouais pas avec les autres mêmes... » (V, p. 74). Parfois, le narrateur joue avec la structure de la phrase : « J'ai mon honneur merde. Je veux dire, j'ai mon honneur de merde. » (P, p. 1327) ou « Mon grand problème, monsieur l'angoisse, c'est le commissaire. » (G, p. 45). De plus, Jean utilise souvent des tournures absurdes qui sont tirées des définitions dans les dictionnaires. Mademoiselle Cora lui dit d'ailleurs : « Je sais que les mots ont fait faillite et je comprends que tu n'en veuilles plus, que tu essayes d'aller au-delà et même de t'inventer un langage à toi. Par désespoir lyrique. » (S, p. 297). Ensuite, l'auteur utilise surtout le discours indirect libre, mais il s'en sert pour toutes les personnes grammaticales, bien que la norme ne le permette que pour la première : « J'ai sonné et mademoiselle Cora a crié qui est là ? et quand j'ai dit que c'était moi, elle a ouvert la porte avec étonnement. » (G, p.77).

D'un côté, nous pouvons trouver beaucoup d'inexactitudes dans le choix du vocabulaire ou de la syntaxe, destinées à provoquer le sentiment qu'AJAR avait pendant longtemps vécu à l'étranger ou qu'il est lui-même un étranger, mais de l'autre, l'auteur utilise des tournures très françaises qui ont besoin d'une connaissance partagée : « Un matin, j'ai trouvé penché sur la photo d'un poilu français 14-18 (...). (S, p. 34), « Les armes à la main, c'est une expression du langage, une vieille locution francophone avec habitude. » (G, p. 42), ou « Votre éditeur me dit que vous allez donner une interview au monde » (...) « Tu reçois des journalistes du *Monde*, à présent ? » (P, p. 1353).

L'auteur utilise une désignation différente pour chacun des personnages. Pour Madame Rosa, il utilise la lettre M en majuscule, pour monsieur Salomon en minuscule, mais pour Monsieur Hamil une majuscule de nouveau. En ce qui concerne la désignation « mademoiselle », relative à Cora, il l'utilise avec une minuscule, mais pour Dreyfus, il se sert de l'abréviation M^{lle} avec un index supérieur. De plus, AJAR confond souvent le vouvoiement et le tutoiement : « J'aurais dû te demander avant, mais maintenant qu'on se connaît mieux. Vous ne voudriez pas venir vivre avec moi. » (G, p. 206).

4.2.4 La communication avec le lecteur

En lisant les romans, nous y remarquons certains traits métafictionnels : les narrateurs communiquent avec le lecteur potentiel en lui expliquant des circonstances qui peuvent se trouver extérieures à son horizon d'attente³⁹ : « Chuck, qu'on n'a pas rencontré ici (...) » (S, p. 15) ou « Vous me direz que je mélange les années, mais ce n'est pas vrai, et je vous expliquerai quand ça me viendra comment j'ai brusquement pris un coup de vieux. » (V, p. 22). Nous trouvons une exception dans le corpus étudié : Momo ne communique pas avec le lecteur, mais avec Nadine à qui il raconte l'histoire de sa vie. Néanmoins, ce fait n'est reconnu qu'à la fin du livre :

Ils vous ont appelés parce que vous avez le téléphone, ils avaient cru que vous étiez quelque chose pour moi. C'est comme ça que vous êtes tous arrivés et que vous m'avez pris chez vous à la campagne sans aucune obligation de ma part. (V, p. 272).

En outre, Jean explique souvent un mot intéressant en utilisant sa définition tirée d'un dictionnaire qui est marquée en italique : « (...) et j'ai retenu *gronder, produire un bruit sourd et menaçant sous l'effet de l'indignation et de la colère, (...).* » (S, p. 10).

Visiblement, l'auteur suppose un lecteur éduqué et intéressé à l'actualité. Il cache souvent dans l'histoire des notions renvoyant à la civilisation française (culture, politique, histoire) : des portraits de Jean Moulin et Pierre Brossolette sont accrochés dans l'appartement de Cousin, Jean discute beaucoup avec mademoiselle Cora des acteurs ou des chanteurs de l'époque de l'entre-deux-guerres, etc. De plus, l'auteur exige un lecteur attentif. Nous pouvons le remarquer surtout dans *Pseudo* où Pavlowitch utilise beaucoup de détails tirés des livres d'Ajar en supposant que le lecteur les a déjà lus : « J'avais peur pour ma mère, qui était morte de sclérose cérébrale et dont je m'étais servie pour le personnage de Madame Rosa. » (P, p. 1280). Jean, lui, répète certains faits en rappelant au lecteur qu'ils sont déjà connus : « (...) puis elle m'a fait asseoir sur le pouf blanc que vous connaissez, à côté du poisson rouge dans un bocal. » (S, p. 78).

De plus, nous trouvons des exemples où le narrateur s'adresse directement au lecteur : « Vous aurez remarqué que c'est mon expression favorite, partir. » (S, p. 171), « (...) je ne sais pas ce que j'entends par là, c'est vous dire son étendue. » (G, p. 12), « Je suis incapable de vous expliquer ce qui s'est passé. » (P, p. 1290) ou « (...) je ne peux pas vous dire juste parce que je

³⁹ L'horizon d'attente : l'ensemble des conventions qui constituent la compétence d'un lecteur (ou d'une classe de lecteurs) à un moment donné, le système de normes définissant une génération historique. Dans COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil, c1998, 338 s. Points (Éditions du Seuil), p.184

n'ai pas été daté, comme vous allez voir quand on se connaîtra mieux, si vous trouvez que ça vaut la peine. » (V, p. 11-12).

4.2.5 Les relations avec les autres personnages

Les narrateurs racontent leurs propres histoires, ce qui fait qu'ils se trouvent au centre de l'action. Néanmoins, ils décrivent avec davantage de détails les autres personnages qu'eux-mêmes. Nous trouvons de nombreuses précisions non seulement à propos de la caractéristique physique, mais également à propos de leurs actes ou de leurs souvenirs. De plus, les protagonistes se sentent seuls et perdus dans le monde et ils cherchent quelqu'un pour prendre conseil. Ainsi, tous trouvent une ou plusieurs personnes à qui ils s'attachent.

Chaque narrateur trouve « un maître » avec qui il discute et échange des idées sur des problématiques diverses. Néanmoins, dans la majorité des cas, les relations ne sont pas habituelles, sauf celle, très respectueuse, qui s'établit entre Jean et monsieur Salomon. Jean admire la sagesse et l'expérience de son maître. En revanche, il apporte de son côté du détachement et une sincérité cynique. Par contre, nous ne trouvons pas beaucoup de respect chez Momo. Au début, il se moque de Madame Rosa. Cependant, quand sa maladie s'aggrave, il s'occupe d'elle chaque jour. Leur relation devint quasi-pathologique, car Momo ne la quitte pas après sa mort et vit trois semaines durant à côté de son corps. Les rapports entre Cousin et l'abbé Joseph sont plutôt neutres. Ils ne se voient pas très souvent, mais selon Cousin : « Ce curé a toujours été pour moi un homme de bon conseil. » (G, p. 13). Le plus grand désaccord règne entre Pavlowitch et Tonton Macoute. D'un côté, Tonton représente pour Pavlowitch un modèle : il est à la fois son oncle adoré et un écrivain de renom. Cependant, d'un autre côté, ils se disputent beaucoup à cause de l'argent, la situation familiale ou la paranoïa de Pavlowitch. Il est certain que Tonton veut voler la paternité de ses livres, sa gloire et qu'il est en réalité son père, parce qu'il a eu une relation incestueuse avec sa mère. De plus, il donne souvent des conseils non désirés à Pavlowitch pour que ce dernier puisse finalement quitter la clinique et vivre normalement.

Outre leurs rapports au « maître », les protagonistes essaient d'entamer une relation plus intime. Comme nous l'avons déjà mentionné, ils se montrent très maladroits. En rencontrant M^{lle} Dreyfus, Cousin n'est pas capable de parler. Tous les matins, il l'attend devant l'ascenseur au travail pour pouvoir le prendre ensemble. Il est totalement fasciné par elle. Un jour, Cousin l'attend en vain parce qu'elle avait quitté le travail. Il devient tout à coup irresponsable et vulgaire, même en présence du directeur. À cause de sa jeunesse, Momo ne cherche que l'amour maternelle et une vraie maison, non seulement l'abri chez Madame Rosa. La situation de

Pavlowitch n'est pas très claire, mais nous supposons qu'il est heureux avec sa femme qui le soutient malgré ses problèmes de santé. La conception de l'amour chez Jean est absurde. Il veut traiter les sentiments de manière scientifique : « Vous ne trouvez pas *amour* dans le dictionnaire médical. C'est généralement considéré comme une aspiration naturelle de l'âme humaine. » (S, p. 167). Heureusement, Aline est également un peu « alternative » et tolérante, de sorte qu'ils restent ensemble.

Nous avons déjà souligné que le nombre de personnages est assez limité dans les romans. Les narrateurs n'ont pas beaucoup d'amis. Ils préfèrent rester seuls chez eux ou chez des personnes proches. Cousin ne connaît même pas les noms de ses collègues du travail, Momo s'invente un ami imaginaire ou bien il se lance dans de longs débats avec monsieur Hamil, mais il n'a pas de camarades de son âge. Même Pavlowitch invente des gens, il leur parle et le lecteur ne sait jamais s'il s'agit d'une personne vivante, ou fictive. Quant à Jean, il passe presque tout son temps libre à la cinémathèque. Il habite avec ses amis, mais ils se rencontrent seulement à la maison ou au travail. Ils ne sortent jamais ensemble.

4.2.6 Le dénouement final

Malgré la situation difficile des narrateurs, tous atteignent à une sorte de conciliation. Néanmoins, il ne s'agit jamais de vrai « happy end ». Lorsque Cousin découvre que M^{lle} Dreyfus se prostitue le soir, il n'est pas dégoûté. En revanche, il est ravi de pouvoir la toucher. Quoiqu'elle ne veuille pas vivre avec lui, il se débarrasse de son python. Il ferme ce chapitre de sa vie et en ouvre un nouveau avec une montre qu'il nomme Francine. Malgré le fait que Momo reste trois semaines enfermé dans la cave avec un corps mort, il trouve une nouvelle famille chez Nadine et son mari qui l'acceptent aussitôt. Nous ne sommes pas certaine de la manière dont il faut interpréter le dénouement du roman concernant Pavlowitch. La dernière scène est plutôt choquante, puisque pendant sa narration, il n'a donné aucun indice permettant au lecteur de deviner qu'une assemblée mondiale de la prostitution aurait lieu. Jean, lui, fait un progrès psychologique et il atteint à son but. Grâce à lui, monsieur Salomon et mademoiselle Cora commencent à vivre ensemble et ils sont heureux. Il a été capable de quitter mademoiselle Cora et d'élever un fils avec Aline.

5 La poétique des auteurs

5.1 La poétique de Romain Gary

Tout d'abord, il faut constater que le style de Romain Gary est très autobiographique. Il profite des expériences de sa vie très riche pour les employer dans ses œuvres. La Résistance, l'aviation, l'humanisme ou le désir éternel de trouver sa vraie identité sont omniprésents dans son œuvre. Toute sa vie durant, il a lutté pour se débarrasser de l'étiquette péjorative d'un immigré russe, né d'un père inconnu. De plus, pour satisfaire sa mère ambitieuse, Gary était toujours obligé d'être « exceptionnel » et « célèbre ».

Pour les besoins de notre analyse, nous avons travaillé en détails seulement avec quatre romans. Nous ne sommes donc pas capable de définir le style de Gary en général. Cependant, nous pouvons résumer les traits récurrents trouvés dans notre corpus.

En lisant les œuvres garyennes, nous remarquons qu'elles sont fortement engagées. L'auteur y traite des thématiques controversées qui étaient très actuelles à son époque : la victoire dans la Seconde Guerre mondiale, l'extermination des Juifs, la vie sexuelle des personnes âgées ou la question du suicide. Les réflexions mentionnées sont insérées, parfois d'une manière un peu forcée, dans l'histoire épique des romans.

Les personnages principaux sont des hommes souffrant d'une certaine crise. Ils doivent avant tout trouver la foi en eux-mêmes pour atteindre à leurs buts. Ils se trouvent toujours au centre de l'action et à part eux, il n'y a pas beaucoup d'autres personnages. Cependant, il est surprenant que nous ne connaissions pas beaucoup de détails à propos des héros qui gardent ainsi un certain mystère.

Dans la langue de Gary, l'ironie, le sarcasme et le cynisme jouent un rôle très important. Les narrateurs se moquent des autres, mais également d'eux-mêmes. L'histoire épique est souvent interrompue par des réflexions sur des thèmes divers. Parfois, ces pensées sont désorientées et un peu choquantes pour le lecteur. Néanmoins, nous n'y avons pas trouvé de vrais extrêmes. D'ailleurs, de nombreuses analyses du style ajarrien étaient écrites, mais pas autant que celles qui traitent le style garyen. Par ailleurs, Gary profite largement du fait d'être un polyglotte et il se sert souvent des mots, voire des phrases entières écrites dans des langues étrangères.

Ce que nous trouvons très intéressant, c'est l'ignorance presque totale du temps et de l'espace. Les événements se passent l'un après l'autre et le contenu philosophique des dialogues ou des monologues est plus important pour l'auteur que la trame de l'action. De plus, l'écrivain

a inventé une réalité alternative dans *Tulipe* ou bien il joue avec la perception du temps dans *La Danse de Gengis Cohn* où le lecteur est plongé dans une histoire du dix-neuvième siècle et il est fort surpris quand un événement de la Seconde Guerre mondiale est mentionné.

5.2 La poétique d'Émile Ajar

Il faut avouer que la lecture de ses quatre romans n'est pas une chose facile. Non seulement les histoires sont absurdes et surprenantes, mais elles se trouvent éparpillées en de nombreuses réflexions sur la société contemporaine, l'humanité, le judaïsme, le vieillissement, la guerre et la Résistance, voire des thèmes plus controversés tels que l'avortement ou la prostitution. Globalement, les livres ne sont pas longs et le nombre de personnages n'est pas, lui non plus, très élevé.

Le héros ajarien est un homme qui souffre. Il est touché par l'absence de sa famille et une enfance malheureuse, il a soif de l'amour et de la compréhension. Il se sent isolé dans le monde et pour remplir ce vide, il s'attache à quelqu'un d'autre. Ceci d'une manière plutôt obsessionnelle, de sorte que quitter cette personne lui pose ensuite beaucoup de problèmes. De plus, le narrateur trouve toujours un maître avec qui il discute de ses soucis mais également de l'état du monde en général. Par ailleurs, les autres personnages deviennent rapidement plus importants que lui : la description de lui-même arrive tard, ou jamais.

C'est toujours le narrateur qui raconte sa propre histoire en utilisant une langue originale. Nous pouvons la désigner comme une « langue ajar ». Proche de la langue parlée, elle regorge d'anglicismes, de modifications de la syntaxe, de mots polysémiques voire mal utilisés. Les textes comportent de nombreuses tournures absurdes ou cyniques qui provoquent le rire du lecteur. Pourtant, la face comique du texte est vite cassée par la tristesse de certains événements. Nous pouvons constater l'influence de Louis-Ferdinand Céline (importance de la langue parlée) ou celle d'Ionesco (éléments tirés du théâtre de l'Absurde, notamment l'impossibilité d'une communication véritable).

L'action se passe surtout à Paris, mais les éléments de l'histoire sont présentés chaotiquement et ils sont souvent interrompus par des réflexions ou des traits métalinguistiques dans le cadre desquels le narrateur communique avec le lecteur ou critique le fonctionnement de la langue.

6 Conclusion

Romain Gary représente sans aucun doute un personnage fort intéressant de la littérature française. Toute sa vie durant, il s'efforçait de réaliser les ambitions de sa mère en devenant « au moins Président de la République ». Il a entamé une carrière dans l'armée, la diplomatie et finalement, il a commencé à publier des œuvres littéraires. Il a toujours cherché une identité, publiant sous différents pseudonymes. Néanmoins, l'un des pseudonymes s'avère beaucoup plus important que les autres : celui d'Émile Ajar. Selon le testament de l'auteur, un lecteur attentif devrait facilement repérer la vraie identité d'Ajar, après avoir lu les œuvres signées Gary. Néanmoins, personne n'a découvert à l'époque qui se cachait sous ce pseudonyme mystérieux et la mystification n'a été révélée qu'après la mort de Gary. Au début, Romain Gary a inventé ce pseudonyme pour publier un roman sans les préjugés de la critique et en toute liberté. Or, petit à petit, il allait perdre le contrôle de ce jeu d'identité et il s'est empêtré dans ses mensonges et ses illusions. Son obsession de garder le secret a progressivement détruit sa relation avec son neveu, Paul Pavlowitch.

Le but de notre travail consistait à vérifier si Gary avait raison et si la vraie identité d'Ajar aurait pu être découverte déjà pendant sa vie. Nous avons essayé d'illustrer la poétique des deux auteurs étudiés par l'analyse d'un corpus de huit romans. Bien évidemment, la poétique de Gary n'est pas complètement représentée, puisque nous avons travaillé seulement avec une partie de son œuvre. Au début, Gary écrit librement et sans réticences, mais au fur et à mesure, il est obligé d'écrire « comme Pavlowitch ». Nous remarquons de nombreuses crises d'identité dans lesquelles Gary crée son double ou utilise l'autofiction pour se distancier de sa vie réelle.

À l'origine, nous voulions procéder à une analyse purement structuraliste, mais nous avons finalement trouvé que cette attitude n'est pas tout à fait adéquate, puisque le style de Gary est très autobiographique. Nous avons établi de nombreux traits communs dans les œuvres de Gary et d'Ajar. Il s'agit de la stylisation du héros principal dans le rôle du narrateur (à la seule exception de Tulipe). Bien que le narrateur soit au centre de l'action, nous ne disposons pas de beaucoup d'informations sur lui. Même l'introduction de son nom fait l'objet d'un jeu entre l'auteur et le lecteur. Tous les narrateurs sont malheureux. Ils souffrent de l'absence du foyer familial et s'attachent à une autre personne, souvent de manière obsessionnelle. De plus, ils ont besoin d'attirer l'attention du public. À titre d'exemple, Jean sort avec Cora qui est beaucoup plus âgée que lui, alors que la petite-amie de Rainier est, elle, beaucoup plus jeune que lui. Tous les deux sont ainsi suivis des regards indignés dans la rue. Par ailleurs, Ajar et Gary semblent

ignorer les indications temporelles et spatiales. Les événements de leurs livres se passent mécaniquement l'un après l'autre, puisque la chronologie n'est pas importante. Ensuite, nous pouvons remarquer dans tous les livres de nombreux traits extralinguistiques qui permettent à l'auteur de communiquer avec son lecteur. Gary et Ajar exigent un lecteur éduqué, puisqu'ils cachent dans leurs romans beaucoup d'événements tirés de l'histoire et de la culture française. De plus, ils modifient parfois les faits réels et c'est au lecteur de reconnaître cette mystification. Les narrateurs aiment longuement méditer sur l'état du monde : nous pouvons trouver des thèmes communs, tels que la Seconde Guerre mondiale, la Résistance, l'aviation, l'amour, la mort, l'angoisse ou la prostitution. Ils utilisent une langue faite d'exclamations absurdes pour choquer le lecteur. De plus, nous pouvons trouver de nombreux traits biographiques de Gary. À titre d'exemple, la relation entre Momo et Madame Rosa renvoie métaphoriquement à celle entre Gary et sa propre mère. Salomon Rubinstein devrait être un enfant prodige comme Gary, mais il a également échoué, puisqu'il n'est pas devenu un artiste mondialement connu. De plus, l'angoisse du vieillissement et de la mort est omniprésente dans les romans *L'Angoisse de roi Salomon* et *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* que Gary a écrits juste avant son suicide.

Cependant, nous devons souligner le fait que nous avons accepté d'adhérer à la mythologie inventée par Gary. Le choix des romans a été fait selon la recommandation donnée par lui pour « trouver Ajar » plus facilement. Dans *Pseudo*, nous sommes ainsi capable aujourd'hui de distinguer les faits vrais des faits fictifs ou modifiés par l'auteur. Cependant, il est très difficile de proclamer qu'une telle distinction aurait pu être faite à l'époque de Gary. Sans la connaissance du contexte général (y compris des rapports Gary-Pavlowitch), il ne serait pas facile de déterminer que Gary et Ajar étaient une seule et même personne. Il est, bien sûr, possible de trouver des éléments similaires dans le corpus étudié, même sans la lecture autobiographique, notamment en ce qui concerne la notion du temps et des réflexions sur les mêmes sujets. Or, de telles similarités apparaissent, parce que nous avons su quels livres choisir pour la comparaison et ce choix nous a été suggéré précisément par l'approche autobiographique.

Pour conclure, nous pourrions nous demander pourquoi Gary s'est moqué du public qui ne l'avait pas reconnu, alors qu'il avait lui-même systématiquement dénié la paternité de ses livres. À titre d'exemple, il donnait de fausses déclarations à des journaux : « J'avais aimé *Gros-Câlin*, mais je n'ai pas encore lu *La Vie devant soi*. Je ne crois pas que l'auteur continuera à

préserver longtemps son anonymat⁴⁰. » L'accusation présente dans le testament de Gary est-elle juste une nouvelle étape de sa mystification littéraire ?

⁴⁰PAVLOWITCH, Paul. *L'homme que l'on croyait*. Paris : Fayard, c1981, p. 161.

Résumé (en français)

Ce mémoire de master analyse l'une des plus grandes mystifications de la littérature française. Au déclin de sa vie, Romain Gary a décidé de publier plusieurs romans sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Comme la vraie identité d'Ajar n'avait été découverte qu'après la mort de Gary, il reste le seul écrivain à avoir obtenu le prix Goncourt deux fois : pour le roman *Les Racines du ciel* signé Gary et pour *La Vie devant soi* signé Ajar.

Gary n'a clamé la paternité de ce roman et des trois d'autres que dans son testament posthume. Il a ajouté également une remarque, quelque peu offensante pour le lecteur, que la vraie identité d'Émile Ajar aurait pu être découverte facilement par une lecture attentive de ses autres œuvres. Nous avons présenté notre avis basé sur les résultats de l'analyse comparative effectuée.

Avant de réaliser cette analyse, nous avons présenté brièvement l'approche structuraliste de la notion de l'auteur et l'évolution de la perception de la poétique dans l'histoire. Ensuite, nous avons abordé un certain nombre de moyens littéraires que les écrivains utilisent pour cacher leur identité, tels que la mystification ou l'autofiction. Pour mieux comprendre la motivation qu'avait Gary de changer d'identité, nous nous sommes focalisée sur les événements les plus importants de sa vie. Puisqu'il a inventé une histoire propre à Émile Ajar, nous avons abordé également certains événements de sa « vie ».

Pour notre analyse comparative, nous avons choisi huit romans. Les quatre publiés sous le nom d'Ajar : *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *L'Angoisse de roi Salomon* et quatre autres romans signés Gary : *Tulipe*, *La Danse de Gengis Cohn*, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* et *Clair de femme*. Nous avons choisi les romans que Gary recommandait explicitement comme ceux qui permettent le mieux de dévoiler le lien existant entre Gary et Ajar.

En travaillant sur l'analyse, nous nous sommes quelque peu éloignée de l'approche strictement structuraliste, puisque tous les livres sont engagés et fortement autobiographiques, de sorte que si nous n'avions pas comparé les allusions trouvées avec le contexte extralinguistique, nous aurions manqué une partie importante du sens général. Nous constatons avoir trouvé de nombreux traits similaires, voire communs, dans les œuvres de Gary et d'Ajar. Le héros principal est toujours un homme souffrant à cause d'une famille absente ou ayant des doutes au sujet de lui-même. Il essaie de résoudre ses problèmes à l'aide d'une personne proche, une sorte de maître. Si nous ne connaissons pas beaucoup de détails au sujet des protagonistes,

les personnages secondaires sont décrits plus amplement. Il est important de mentionner le jeu de l'auteur avec les noms des héros – soit nous connaissons juste le nom, soit juste le prénom. Si nous avons à notre disposition les deux, cette information n'arrive qu'au milieu du livre. Le même traitement du temps et de l'espace est observables dans l'ensemble des romans : ils ne semblent pas être importants, les événements des récits se passant l'un après l'autre sans davantage d'explications. De plus, des traits métalinguistiques sont omniprésents : l'auteur explique au lecteur certains détails, il lui demande de son avis ou déclare son avis personnel. Par ailleurs, nous suivons des réflexions sur des thématiques assez similaires : le vieillissement, la prostitution, la guerre et la Résistance, l'amour ou la mort. Les histoires ont des intrigues absurdes et le dénouement final est en général surprenant voire choquant.

Néanmoins, nous sommes obligée de souligner que les traits communs sont « évidents » du point de vue actuel, alors que nous connaissons l'ensemble des détails sur la vie de Romain Gary que nous pouvons comparer avec le témoignage de Pavlowitch. De plus, nous avons choisi les romans selon la recommandation de Gary. Alors, si le lecteur adhère au jeu de l'auteur et s'il accepte sa mythologie personnelle, il peut trouver de nombreux traits autobiographiques dans l'œuvre d'AJar – la relation pathologique avec sa mère, l'angoisse du vieillissement, le désir de percer dans la vie ou les traumatismes de l'enfance dans une famille incomplète. Grâce à l'autofiction, Gary insère ces éléments dans des histoires fictives. Nous pouvons même observer des procédés stylistiques similaires chez Gary et AJar, tels que l'omission de l'axe temporelle et spatiale, des réflexions absurdes ou la stylisation du héros principal dans le rôle du narrateur. Néanmoins, si le lecteur ne connaît pas ce contexte autobiographique, il pourrait penser qu'AJar s'inspire tout simplement de l'œuvre d'un écrivain à succès.

Résumé (česky)

Tato diplomová práce se zabývá jednou z nejzajímavějších mystifikací francouzské literatury. Romain Gary se na sklonku života rozhodl vydat několik románů pod pseudonymem Émile Ajar. Vzhledem k tomu, že pravá Ajarova identita byla odhalena až po Garyho smrti, Gary obdržel, jako dosud jediný spisovatel, Goncourtovu cenu hned dvakrát: jednou za dílo *Les Racines du ciel* jakožto Romain Gary a podruhé za román *La Vie devant soi* jakožto Émile Ajar.

Autorství tohoto a dalších tří románů Gary potvrdil až ve své posmrtně vydané závěti. Zde také uveřejnil poněkud útočné vyjádření, že identita Émila Ajara se dala snadno odhalit pouhým pozorným čtením jeho románů. Na základě komparativní analýzy korpusu děl obou autorů jsme předložili náš názor na to, zda toto nařčení bylo oprávněné, či nikoliv.

Před provedením samotné analýzy jsme krátce představili strukturalistický pohled na osobu autora a změnu uchopení poetiky v průběhu dějin. Dále jsme představili několik literárních postupů, kterými spisovatelé skrývají svou identitu, jakými jsou například mystifikace nebo autofikce. Pro pochopení Garyho motivace při vymýšlení dalšího pseudonymu jsme se zaměřili na nejdůležitější události jeho života. Vzhledem k tomu, že Ajarovi vymyslel samostatný životní příběh a systematicky pracoval na jeho důvěryhodnosti, popsali jsme i významné milníky „života“ Émila Ajara.

Pro komparativní analýzu jsme vybrali osm románů. Všechny čtyři, které byly publikovány pod jménem Ajar: *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* a *L'Angoisse de roi Salomon*, u výběru Garyho románů jsme přihlédlí k jeho vlastnímu doporučení ohledně toho, ve kterých románech nejsnadněji najdeme prvky společné s Émilem Ajařem: *Tulipe*, *La Danse de Gengis Cohn*, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* a *Clair de femme*.

Během této analýzy jsme si potvrdili, že čistě strukturalistický přístup nestačí, neboť všechna díla vykazují prvky angažovanosti, a pokud bychom nepracovali s metalingvistickým přesahem, uniklo by nám mnoho souvislostí. Nakonec jsme našli řadu podobných, ne-li stejných prvků v dílech Romaina Garyho a Émila Ajara. Ve všech studovaných románech je hlavní postavou muž, kterého sužuje určitý problém týkající se jeho zázemí, neúplné rodiny nebo nedůvěry v sebe sama. Tento problém se vždy snaží vyřešit kontaktováním blízké osoby, jakéhosi rádce. O protagonistech nemáme příliš mnoho informací, více jsou v dílech popsány vedlejší postavy. Za pozornost stojí hra se jmény vypravěčů: Buď známe jejich jméno, nebo jen příjmení, případně obojí, ale údaje se dozvídáme velmi pozdě. Dále můžeme pozorovat vysokou míru podobnosti v pojetí času a prostoru – pro autory zdánlivě nejsou důležité,

jednotlivé scény plynou jedna po druhé bez bližšího určení, jako by na časové ose nesešlo. Ve všech dílech také nacházíme metalingvistické prvky, v jejichž rámci autor oslovuje čtenáře, vysvětluje mu podrobnosti, aby lépe pochopil příběh, případně se čtenáře přímo ptá na jeho názor. Rovněž sledujeme úvahy nad podobnými tématy, jakými jsou stáří, válka a odboj, prostituce, láska či smrt. Příběhy mají většinou absurdní zápletku a jejich závěr je ještě více překvapivý a šokující.

Musíme nicméně zdůraznit, že nalezené shody jsou zřetelné z nynějšího pohledu, kdy máme k dispozici ucelené informace o Garyho životě, a můžeme ho porovnat se svědectvím Paula Pavlowitche. Navíc jsme vybrali romány, podle kterých mělo být „snadné“ odhalit spojitost mezi Ajarem a Garym. Pokud čtenář přistoupí na Garyho hru a přijme jím vystavěnou mytologii, v Ajarově díle může najít řadu autobiografických prvků z jeho života – patologický vztah s matkou, touhu uspět za každou cenu, strach ze stáří, nebo traumata z nešťastného dětství v neúplné rodině. Prostřednictvím autofikce Gary začleňuje svoje vzpomínky do vymyšlených příběhů. V dílech Garyho a Ajara také můžeme najít shodné stylistické prvky, jakými jsou opomenutí časové roviny, absurdní úvahy či stylizace hlavní postavy do vypravěče. Nicméně pokud čtenář tyto autobiografické prvky neobjeví nebo nerozpozná, může si velice snadno myslet, že Ajar se ve své tvorbě jen výrazně inspiroval úspěšným spisovatelem.

Bibliographie

Bibliographie primaire

GARY, Romain (Émile Ajar). *Gros-Câlin*. Saint-Amand : Mercure de France, 1997.

GARY, Romain (Émile Ajar). *La Vie devant soi*. Barcelone : Mercure de France, 2014.

GARY, Romain (Émile Ajar). *Pseudo*. Dans *Légendes du je*. Édition Mireille Sacotte. Paris : Gallimard, 2009.

GARY, Romain (Émile Ajar). *L'Angoisse du roi Salomon*. Barcelone : Mercure de France, 2015.

GARY, Romain. *Tulipe*. Mesnil-sur-L'Estrée : Gallimard, 1970.

GARY, Romain. *La Danse de Gengis Cohn*. Mayenne : Gallimard, 1967.

GARY, Romain. *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*. Poitiers : Gallimard, 1975.

GARY, Romain. *Clair de femme*. Poitiers : Gallimard, 1977.

Bibliographie secondaire

BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. Disponible sur : https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf, 1968, 61-67.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur la littérature*. Paris : Librairie Générale Française, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno : Host, 2009.

FONTANEL, Rémi. « De l'auteur à l'autofiction : Le cinéma à l'épreuve du Je ». *Écrans* [online]. 2016, 2(6), 63-78 [cit. 2018-08-02]. ISSN 24912557. Disponible sur : <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=8&sid=9390a7ae-a21a-4e75-8e0a-9773f962552c%40sessionmgr104>.

FOUCAULT, Michel. *Qu'est - ce qu'un auteur ? (transcription de la conférence)*. Buffalo, 1970. Disponible sur : <http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html>.

SACOTTE, Mireille (éd.). *Légendes du je : Éducation européenne ; La Promesse de l'aube ; Chien blanc ; Les Trésors de la Mer Rouge ; Les Enchanteurs ; La Vie devant soi ; Pseudo ; Vie et mort d'Émile Ajar*. Paris : Gallimard, 2009.

- GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- HÁLOVÁ, Kateřina. *Personnages du narrateur enfant dans La Vie devant soi et Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Karlova.
- HUGO, Victor. *Cromwell*. [Réimpr.]. Paris : Garnier-Flammarion, 1988.
- JEANDILLOU, Jean-François. *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*. Paris : Éditions de Minuit, c1994.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris : A. Colin, 1971.
- PAVLOWITCH, Paul. *L'homme que l'on croyait*. Paris : Fayard, c1981.
- POŘÍZKOVÁ, Lenka. *Přátelský podvod: Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století*. Praha: Academia, 2014.
- STAËL, Madame de. *Écrits sur la littérature*. Paris : Librairie générale française, 2006.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*. [Unveränd. Nachdr.]. Paris : Gallimard, 2000.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2nde édition, nouvelle édition augmentée. Paris : Michel, 2001.

Les annexes

Liste des œuvres de Romain Gary

Sous le nom de Roman Kacew

1935 : *L'Orage* (nouvelle publiée le 15 février 1935 dans Gringoire)

1935 : *Une petite femme* (nouvelle publiée le 24 mai 1935 dans Gringoire)

1937 : *Le Vin des morts*

Sous le nom de Romain Gary

1945 : *Éducation européenne*

1946 : *Tulipe*

1949 : *Le Grand Vestiaire*

1952 : *Les Couleurs du jour*

1956 : *Les Racines du ciel* (prix Goncourt)

1960 : *La Promesse de l'aube*

1961 : *Johnnie Cœur* (théâtre)

1962 : *Gloire à nos illustres pionniers* (nouvelles)

1963 : *Lady L.*

1965 : *Adieu Gary Cooper* (The Ski Bum)

1965 : *Pour Sganarelle* (Frère Océan 1) (essai)

1966 : *Les Mangeurs d'étoiles* (La Comédie américaine 1)

1967 : *La Danse de Gengis Cohn* (Frère Océan 2)

1968 : *La Tête coupable* (Frère Océan 3)

1969 : *Adieu Gary Cooper* (La Comédie américaine 2)

1970 : *Chien blanc*

1971 : *Les Trésors de la mer Rouge*

1972 : *Europa*

1973 : *Les Enchanteurs*

1974 : *La nuit sera calme* (entretien fictif)

1975 : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*

1977 : *Clair de femme*

1977 : *Charge d'âme*

1979 : *La Bonne Moitié* (théâtre)

1979 : *Les Clowns lyriques*

1980 : *Les Cerfs-volants*

1981 : *Vie et mort d'Émile Ajar* (posthume)

1984 : *L'Homme à la colombe* (version posthume définitive)

Sous le pseudonyme de Fosco Sinibaldi

1958 : *L'Homme à la colombe*

Sous le pseudonyme de Shatan Bogat

1974 : *Les Têtes de Stéphanie*

Sous le pseudonyme d'Émile Ajar

1974 : *Gros-Câlin*

1975 : *La Vie devant soi* (prix Goncourt)

1976 : *Pseudo*

1979 : *L'Angoisse du roi Salomon*