Document generated on 04/23/2024 6:22 p.m.

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Romain Gary
Didascalies d'une oeuvre et d'une vie

Alice Gaudiard

Volume 38, Number 5 (227), October 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/32495ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gaudiard, A. (1996). Romain Gary : didascalies d'une oeuvre et d'une vie. *Liberté*, *38*(5), 74–88.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PARCOURS

ALICE GAUDIARD

ROMAIN GARY : DIDASCALIES D'UNE ŒUVRE ET D'UNE VIE

Je l'ai dit : l'art fait toujours de l'homme un personnage futur.

Romain Gary

Quinze ans après sa mort, le nom de Romain Gary reste malheureusement trop souvent attaché à l'image de supercherie littéraire que l'on attribua trop vite à l'expérience Ajar.

Cette aventure littéraire unique était pourtant d'une grande complexité. Quand, en 1974, il publia *Gros-câlin*, son premier livre signé Ajar, Gary était considéré comme un écrivain en fin de parcours. Souffrant de cette image, de cette « gueule qu'on [lui] avait faite », pour reprendre son expression, il imagina de publier ses livres sous un pseudonyme inconnu du milieu littéraire, pour être lu autrement, de façon neuve, et non plus à travers la lunette déformante de sa réputation. Gary est déjà un pseudonyme puisque l'on sait qu'il s'appelait de son vrai nom Roman Kacew, mais il s'agissait avec Ajar d'une tout autre forme de pseudonymie, proche cette fois du camouflage. Il imagina à ce masque une vie romanesque, un passé mystérieux, et fit d'Ajar, l'écrivain fictif, un

écrivain-personnage. Enfin, pour parfaire l'illusion de vie, il demanda à son cousin, Paul Pavlowitch, d'incarner Ajar aux yeux de tous.

On sait depuis, grâce au livre de Paul Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, que les rapports entre les deux hommes furent particulièrement destructeurs, et il est difficile aujourd'hui de considérer tout cela comme une « farce ».

Afin de mieux saisir cette expérience extrême de dédoublement littéraire, non pas seulement thématique mais dans l'écriture même, il est nécessaire de la replacer dans le parcours de Gary, aussi bien personnel que littéraire, sa conception même de la littérature et de l'écrivain nous aidant à mieux cerner cette œuvre particulière. On sait aussi, depuis la publication de *La Promesse de l'aube*, que la mère de Gary a joué un grand rôle dans la vie de l'écrivain. On a souvent dit qu'elle lui avait dicté sa vie et sa carrière d'écrivain comme de diplomate, mais on ignore généralement l'influence exercée sur Gary par celui qu'il considérait comme son père, l'acteur Ivan Mosjoukine. Cette ombre de père nous invite à relire l'aventure Ajar à la lumière de l'œuvre de Pirandello, plus particulièrement d'une de ses pièces, *Quand on est quelqu'un*, dont l'intrigue présente d'étonnantes similitudes avec cet épisode de la vie de Gary qu'est Ajar. Nous aimerions montrer que ces similitudes ne relèvent pas d'une simple coïncidence.

*

Avant d'être le pseudonyme d'un écrivain, Gary a été, dans l'aviation, pendant la Seconde Guerre mondiale, le nom de code de Roman Kacew. Au retour de la guerre, Romain Gary se substitua en quelque sorte à Roman Kacew, puisque tel fut désormais son nom

officiel. Ce changement de nom marquait symboliquement la mort de Roman Kacew et la naissance de l'écrivain Gary, qui publiait *Éducation européenne*.

La naissance à l'écriture est donc aussi une mort ; elle distingue l'homme de l'écrivain et fait d'eux des êtres quasiment indépendants l'un de l'autre. *Éducation européenne* rend d'ailleurs compte de ces deux aspects : le héros, Janek, perd une partie de lui-même à la guerre, sa jeunesse, son innocence, et découvre dans le même temps le pouvoir de la fiction et de la littérature.

Trente et un ans plus tard, Gary dira de lui à travers les personnages de *Pseudo* : « Il ne faut pas oublier que Tonton Macoute, quand il était jeune, s'était fait tuer à la guerre, mais après, il s'est arrangé[1] ».

Le seul événement qui soit commun à Roman Kacew et à Romain Gary, c'est la guerre, et plus particulièrement celle décrite dans *Éducation européenne*, à savoir une guerre juste, nécessaire, mais aussi corruptrice. Elle est la marque de toutes les ruptures, l'axe autour duquel s'articulent les couples homme/écrivain, mais aussi passé/littérature. En effet, chez Gary, ce n'est pas le présent qui succède au passé, mais la fiction, le roman. C'est là tout l'arrangement dont il est question dans la citation ci-dessus.

Dans les romans de Gary qui ont pour thème principal la Seconde Guerre mondiale, les résistants sont présentés avant tout comme des êtres doués d'imagination, capables d'opposer une vie intérieure à la réalité extérieure. Ils refusent la France de l'Occupation, refusent d'y croire, au nom de celle, devenue pourtant tout imaginaire et incertaine, qu'ils continuent de faire vivre en eux. L'écrivain, pour Gary, est lui aussi en

1. Romain Gary, *Pseudo*, dans *Les Œuvres complètes d'Émile Ajar*, Paris, Mercure de France, coll. « Mille pages », 1991, p. 516.

guerre contre la réalité, est lui aussi un résistant. Ce n'est pas là une simple figure de rhétorique, mais la conception même qu'avait Gary de la littérature. La réalité ne saurait se confondre avec la vie : elle n'est pour lui qu'une forme de vie, et il ne saurait être question de se laisser coloniser par celle-ci. C'est bien comme une sorte « d'occupant de la vie » que le réel est appréhendé, un peu comme les Allemands occupèrent la France pendant la guerre.

Dans *Pour Sganarelle*, essai que Gary publie en 1965, le parallèle entre guerre et littérature est largement développé. La réalité y est rebaptisée « Puissance », elle est l'ennemie à combattre, ni plus ni moins. Les sous-titres des chapitres sont éloquents et appartiennent souvent aux registres lexicaux du combat, un combat qui n'est pas sans rappeler celui de Don Quichotte que Gary cite souvent de façon admirative.

La littérature constitue une des troupes de cette autre Puissance qu'est l'imagination. Pour Gary, le fictif, bien qu'il soit irréel, est tout aussi vivant que le réel. Il est un futur potentiel, une possibilité qui ne s'est pas réalisée, mais qui n'en reste pas moins une possibilité. Fictif et futur entretiennent chez Gary des rapports très étroits. Tous les livres signés Ajar, bien qu'ils soient publiés du vivant de Gary, sont des livres posthumes, puisqu'ils sont écrits dans l'optique d'une révélation future et qu'on ne pourra les lire véritablement qu'après la mort de leur auteur. Gary écrit au présent, mais ne se laisse entendre qu'au futur.

De même, dans *La nuit sera calme*, l'écrivain justifie ses confidences par le fait que son fils est trop jeune pour entendre ce qu'il veut lui dire. En outre, seul le futur permet d'inventer les vivants, d'inventer leurs réactions plutôt que d'avoir à y faire face au présent. Comme il nous arrive à tous, quand nous préférons laisser un mot

pour dire ce que nous ne réussissons pas à avouer en face de notre interlocuteur. Toujours, Gary a besoin d'être mort pour se dire, comme Roman Kacew ne s'est fait écrivain qu'après avoir été tué à la guerre.

Mais lutter ainsi, c'est aussi lutter contre sa propre réalité. Sauf si l'on se transforme en personnage... Or l'écrivain, tel que l'évoque Gary dans *Pour Sganarelle*, est écrivain-personnage, il est Sganarelle, à la fois maître (l'écrivain a tous pouvoirs sur ses personnages) et valet (au service de la fiction). La littérature est le seul lieu où puissent coexister l'homme et l'écrivain ; elle les façonne tous deux en un personnage qui ne permet pas de départager le « vrai », biographique, du « faux », fictif. Non seulement elle permet cette cohabitation, mais elle abolit toute frontière entre ces deux mondes. L'autofiction est une façon d'imposer au futur des souvenirs que l'on crée ou recrée.

Bien qu'il soit en guerre, l'écrivain ne doit pas anéantir la réalité pour lui substituer un monde fictif, mais la transformer, la reconstruire à partir d'elle-même, et non lui opposer quelque chose de l'extérieur. Il lui faut relayer certaines réalités, certains faits et personnages. Ce que nous appelons relais et qui nous semble être une des figures dominantes de son œuvre, figure thématique mais aussi stylistique, est une forme de prosopopée. Son utilisation est doublement logique pour l'écrivain résistant qu'était Gary ; en tant que survivant de la guerre et en tant qu'écrivain. Gary était un des rares rescapés de son escadrille d'aviation, le groupe Lorraine, et son beau-père, M. Kacew, celui qui lui avait donné son nom, est mort dans un camp de concentration, au seuil d'une chambre à gaz. Tous les gens qui ont survécu à la guerre mais qui y ont vu mourir des proches, ou les rescapés des camps de concentration, tous se sont sentis responsables du souvenir de ceux qui n'en reviendraient pas. La

fiction étant elle-même, dans son essence, une sorte de prosopopée, la littérature garyenne, qui mêle les deux domaines du souvenir et du fictif, ne pouvait qu'être terriblement investie par la voix de la mort. D'une certaine façon, tous les personnages de Gary, toute son œuvre même, sont habités par des dibbuks, ces personnages de la tradition juive qui sont comme des fantômes hantant les vivants, habitant en eux. Roman Kacew, devenant l'écrivain-personnage Gary, s'en fait lui-même le dibbuk ; la réalité de Romain Gary n'est effectivement pas faite uniquement de fiction mais aussi du passé de Roman Kacew, et le procédé se répétera en 1974, avec l'invention d'un autre écrivain-personnage : Ajar. De création en création, Roman Kacew, ventriloque, a essayé de parler, de se dire, mais chaque marionnette semble avoir été happée par des exigences littéraires telles qu'elles ne pouvaient admettre certaines « mièvreries ». Il devenait de plus en plus écrivain et de moins en moins homme. C'est ce que raconte, entre autres, le premier roman signé Ajar, *Gros-câlin*. Dans ce livre, le couple formé par le héros Cousin et son python Gros-câlin peut être lu comme une métaphore du couple homme/écrivain. À la fin du roman, Cousin finit par se débarrasser de son python, prend la parole en public et balbutie un « je vous aime » hésitant, puis plus affirmé. Cette fin particulièrement symbolique, avec l'accord de Gary, a été supprimée. Paul Pavlowitch commente cette suppression : « Gary n'agissait plus à la recherche de sa vérité, mais au profit de son art. (...) *Gros-câlin* publié devenait le signe d'une rechute, d'une régression. À cure manquée, chef-d'œuvre accepté[2] ». Ce « je vous aime »,

2. Paul Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1980, p. 43-44.

si simple, était trop mièvre aux yeux des exigences littéraires.

Malgré ce double engendrement, cet auto-engendrement, M. Kacew n'eut toujours pas la parole ce jour-là. L'écrivain qui aurait pu servir de masque à l'homme ne lui permit guère de se cacher pour parler ; il l'étouffa, tout comme Ajar étouffera Gary à son tour. Relais funeste s'il en est, et qui conduisit Gary au suicide. Kacew le dibbuk, le ventriloque, voit sa parole déformée par sa marionnette même ; ses souffrances, sa sincérité deviennent, sous la plume de l'écrivain Gary, cynisme et ironie destructrice. C'est là l'autre aspect de la littérature, qui n'est pas que guerre nécessaire, mais aussi plaidoirie, ruse et tromperie, aux yeux de Gary. Nancy Huston, dans *Tombeau de Romain Gary*[3], insiste avec raison sur le fait que la littérature n'est pas pour Gary une fuite hors de la réalité ; il ne pouvait nier le réel ni même s'en moquer tout à fait. C'est ce double ancrage, et dans le réel et dans la fiction, qui le déchire en permanence. Ainsi que le montre bien Nancy Huston, il ne vit que sur la frontière de ces deux mondes, tiraillé, oscillant perpétuellement entre lyrisme et dérision noire.

Dès 1965, Gary clamait tour à tour la suprématie de la fiction sur la réalité et son besoin, en tant que créateur, d'une création *réelle*, dans la réalité. La fusion homme/personnage/écrivain y prenait déjà toute sa dimension tragique : « Parfois le besoin de créer est si fort, le goût de la perfection si absolu (...) que le créateur rejette son œuvre et rompt avec la création artistique parce qu'elle le laisse toujours loin de son besoin de réalisme : sa mort devient alors sa suprême création, son ultime figure de style[4] ».

3. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1994.

4. Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, NRF, 1965, p. 239.

C'est précisément ce que Gary aura essayé de faire, non pas en se suicidant, mais en laissant un texte posthume qui, malgré les apparences, n'est toujours pas le testament d'un homme mais la création d'un écrivain. Une création dans laquelle la mort, réelle hélas, devient effectivement figure de style, grâce à un simple présent de l'indicatif. En effet, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gary écrit : « (...) des jours et des jours après ma mort, j'ai d'autres chats à fouetter[5] ». Avec ce présent, Gary est mort, mais il écrit encore et toujours, il s'invente une dernière fois dans ce texte ; s'y invente « amusé », alors qu'il est sur le point de se suicider.

Mais si les critiques ont vu en Ajar, après la révélation posthume de sa réelle identité, la manifestation d'une emprise sur la réalité par la littérature, il ne semble pas qu'ils aient poussé plus loin la lecture de Gary, ni vu en quoi Gary était déjà un personnage-écrivain, une sorte de grand-frère d'Ajar, frère et père, tous deux fils de Roman Kacew. À ce que nous avons déjà dit de la fracture entre le sujet biographique et le personnage de Gary, il faudrait ajouter une relecture de l'œuvre garyenne à la lumière d'autres œuvres (dont celle de Pirandello) qui ont pu nourrir Gary.

Gary était persuadé, probablement avec raison, d'être le fils naturel de l'acteur Ivan Mosjoukine. Il eut toute sa vie une attitude quasi fétichiste envers lui, et si l'on a beaucoup dit qu'il avait obéi aux prédictions de sa mère en les réalisant toutes, on ignore qu'il est d'autres appels, plus mystérieux, auxquels Gary ne se déroba pas, ceux de Mosjoukine notamment. Ce dernier écrivait dans son autobiographie : « Il faut tourner beaucoup de rôles, incarner toutes sortes de personnages différents, vivre toutes ces vies si dissemblables, vivre le plus de

5. Dans *Les Œuvres complètes d'Émile Ajar, op. cit.*, p. XIII.

vies possible (...). Brûler dix existences en même temps[6]. »

Comment ne pas être frappé par ces quêtes si semblables, qu'elles soient menées au cinéma ou en littérature ? Comment ne pas souligner à la suite de Leonardo Sciascia, dans *Mots croisés*, les résonances entre ces appels à brûler et les pseudonymes du romancier ; « Gary » qui signifie *Brûle !* en russe et « Ajar » qui signifie *Braise* dans cette même langue ? Résonances auxquelles il faudrait ajouter le nom même de Pirandello qui signifie *Messager du feu*, comme il aimait à le rappeler. Toujours dans *Quand j'étais Michel Strogoff*, Mosjoukine déclare que grâce à ce rôle « (...) pour la première fois, j'ai eu l'impression de changer de personnalité, de sortir de moi-même, de n'être plus Ivan Mosjoukine[7] ». Des impressions qui seront autant de leitmotive dans les aspirations de Gary. En outre, alors que le livre de Mosjoukine tient davantage de la récapitulation d'une carrière que de la véritable autobiographie, l'auteur omet bizarrement de mentionner un de ses plus grands succès cinématographiques, *Feu Mathias Pascal*, réalisé par Marcel L'Herbier, d'après le roman de Pirandello. Sciascia propose comme explication à cet oubli la raison suivante : « Pour des raisons que je dirais proprement pirandelliennes : pour s'être senti (...) fixé dans « la forme Mathias Pascal », piégé, défini une fois pour toutes, dans l'identité de celui qui n'a pas d'identité[8] ». Sciascia, encore, dans *Pirandello de A à Z*, consacre la lettre M à Mosjoukine et dit : « Après ce film, la vie de

6. Ivan Mosjoukine, *Quand j'étais Michel Strogoff*, Paris, La renaissance du livre, coll. « Nos grandes stars et leurs films », nº 19, p. 200.

7. *Ibid.*, p. 5.

8. Leonardo Sciascia, *Mots croisés*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Fayard, 1985, p. 228.

Mosjoukine, déjà bien assez pirandellienne, le devient tout à fait. Le problème de l'identité : et son fils naturel, l'écrivain Romain Gary, en hérite de façon angoissée. Cas extrême de pirandellisme. Jusqu'au suicide[9]. » Sciascia est le seul, à notre connaissance, à avoir jamais établi de lien entre Pirandello et Gary par le biais de Mosjoukine, lien sur lequel il revient à plusieurs reprises mais qu'il n'explique guère ; il l'évoque plutôt comme l'indice d'une piste à suivre.

Gary a vu au cinéma *Feu Mathias Pascal*. Mais la seule lecture du livre est déjà fort intéressante pour une meilleure compréhension de l'expérience Ajar, tant Mathias Pascal et Adrien Meis nous renvoient à Gary/Ajar. Dans le roman de Pirandello, Mathias Pascal vit une vie qui ne lui apporte que malheurs et soucis. Il s'y sent prisonnier et décide de fuir cette situation en partant pour l'Amérique après une escale à Nice. Il reste finalement à Nice, où il gagne une importante somme d'argent au casino. Il rentre alors en Sicile, marqué par le suicide d'un de ses compagnons de jeu. Dans le train du retour, il apprend par la presse locale que le corps d'un noyé a été repêché près de sa maison et identifié comme étant le sien. Il est donc considéré comme mort par sa famille, et il interprète ce malentendu macabre comme une chance qui lui est offerte de commencer une deuxième vie, fort d'un argent facilement gagné. Il décide de s'appeler Adrien Meis, invente à ce nom une vie passée, une généalogie, et tente de se refaire une vie à Rome. Très vite, pourtant, il s'aperçoit que cette vie n'est qu'une fiction et qu'il ne peut vivre pleinement. Il met alors en scène un faux suicide pour « tuer » Adrien Meis et rentre dans son village natal, où il découvre que

9. Leonardo Sciascia, *Pirandello de A à Z*, traduit de l'italien par M. Daumon, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 30.

sa femme s'est remariée depuis sa prétendue mort. Il n'est plus désormais que l'ombre de lui-même et se met à écrire son histoire : *Feu Mathias Pascal*.

Par ailleurs, la lecture d'autres œuvres de Pirandello révèle des enjeux littéraires extrêmement similaires, dont le plus important serait d'accéder à une certaine immortalité par une victoire non pas sur la mort mais sur la vie, sur le réel.

Pirandello n'a pas eu avec sa mère les rapports que Gary entretenait avec la sienne, mais sa femme se révéla schizophrène et d'une jalousie maladive. Le dramaturge fut très impressionné par le peu d'emprise que pouvaient avoir la raison et la logique sur les scénarios qu'imaginait sa femme. Il se mit en quelque sorte à croire qu'il était ce mari adultère, même s'il était né de l'affabulation, puisque adultère il était aux yeux de son épouse. Il ne fit pas en sorte que ces accusations puissent être vraies, mais en accepta, d'une certaine façon, la réalité. Pour cette raison, et pour bien d'autres, il vécut, tout comme Gary, comme une silhouette creuse que chacun emplissait à sa guise, que chacun imaginait, créait. Cette identité vacante, que Gary nommait le « vestiaire » de chacun, allait inciter nos deux écrivains à brouiller les frontières qui séparent les hommes des personnages de fiction. Tous deux ont tenté de faire déborder leur création du seul domaine de l'art. *Six personnages en quête d'auteur* est un des porte-parole pirandelliens les plus explicites, mais on peut citer également *On ne sait jamais tout*, dont l'intrigue commence dès le seuil du théâtre où Pirandello essaie de faire croire aux spectateurs qu'un scandale se déroule réellement à propos de la pièce qu'ils sont venus voir. Un scandale qui tient justement en une exploitation, par cette pièce, de la vie réelle de personnalités réelles. Les personnages garyens, comme ceux de Pirandello, dialoguent avec leur auteur

et, pour n'être pas réels, n'en sont pas moins considérés comme vivants.

Gary avait donc une raison toute personnelle, filiale, d'aller vers l'œuvre de Pirandello, et une excellente raison, plus littéraire, de s'y attarder. Pirandello n'est jamais cité dans *Pour Sganarelle*, alors que le portrait que fait Gary de ce qu'il appelle des personnages « ouverts » traduit bien les personnages pirandelliens. Peut-être cette absence répond-elle à celle de *Feu Mathias Pascal* dans le livre de Mosjoukine, ce qui n'aurait rien d'étonnant selon la logique garyenne du relais, logique également ajarienne, puisqu'une figure récurrente chez Ajar est l'oxymore, qui pose l'absence comme la forme de présence la plus envahissante.

Dans *Quand on est quelqu'un*, le personnage principal est un écrivain qui n'a pas de nom et qui prend un pseudonyme en secret, avec la complicité de son neveu, alors qu'il passe pour être en fin de parcours et d'inspiration. L'œuvre écrite sous pseudonyme est acclamée et connaît un succès retentissant. Un critique littéraire qui ignore la réelle identité de celui que tous prennent pour un jeune auteur génial, en parle, en ces termes, à l'écrivain sans nom : « (...) le rythme d'un souffle nouveau (parce que c'est celui d'une vie dont la pulsation n'est pas la même !) et il fait apparaître le vôtre comme un souffle à vide, incohérent[10] ». L'auteur véritable cache son identité de peur que l'on prenne tout cela pour une farce quand, lui, y engage beaucoup plus, mais le secret est dévoilé. Le succès lui tombe alors dessus, mais il est trop tard ; il se statufie lentement après avoir déclaré : « Quand on est quelqu'un, on doit, au moment juste,

10. Luigi Pirandello, *Quand on est quelqu'un*, dans *Théâtre complet*, traduit de l'italien par Robert Penoud, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1985, p. 857.

décréter sa propre mort, et rester enfermé, comme cela : gardien de soi-même[11]. »

Ce résumé, à l'exception de la révélation du subterfuge du vivant de l'auteur, pourrait passer pour celui, anachronique, de l'aventure pseudonymique menée par Gary. Une lecture plus attentive révèle des similitudes profondes. Gary, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, donne pour motivation principale à cette entreprise la volonté de sortir de la « gueule qu'on [lui] avait faite » et qui l'emprisonnait. Image négative qui plus est, puisque dans les années soixante-dix, Gary était considéré comme sur son déclin. Ce besoin de ne pas être figé dans une forme est aussi ce qui motive ***, l'écrivain sans nom de Pirandello. Comme chez Gary, et cela de façon récurrente, ce personnage vieillissant se sent un jeune homme dans un corps de vieil homme, un corps trop vieux pour sa jeunesse intérieure. *** est alors obligé, comme bon nombre de personnages garyens, de se conformer à un « rôle » de vieil homme et de projeter sa jeunesse sur un autre fictif.

Mais ce que cette comparaison nous apprend de plus important réside probablement dans le dialogue qu'instaure l'écrivain entre son œuvre et celle de son pseudonyme. En effet, il a décidé de faire passer sa propre œuvre pour une pâle copie de celle de Delago, son pseudonyme secret. Il souhaitait, en renforçant le talent de Delago, faire rejaillir celui-ci sur l'œuvre qu'il signe de son nom. Cet aspect de l'entreprise n'en finit pas de dérouter les proches de ***, y compris ceux qui l'aident à préserver son secret. Il est troublant de constater que les livres signés Gary et qui sont contemporains des créations Ajar, notamment *Clair de femme* et *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*, sont écrits dans

11. *Ibid.*, p. 892.

un style beaucoup plus traditionnel que les Ajar, voire fatigué. Ces deux romans comportent pourtant quelques dialogues dignes d'Ajar, comme si sa voix se laissait entendre parfois dans les Gary. En outre, les livres de l'époque Ajar mettent en scène des scénarios de substitution qui en disent long sur l'expérience pseudonymique tout entière : on peut même parler d'une mise en abîme de la pseudonymie, dialoguée, distribuée entre les deux œuvres parallèles.

Gary, tout comme ***, ressent le besoin d'emprunter un pseudonyme pour écrire ces livres qui doivent changer l'image qu'on se fait d'eux. Ni l'un ni l'autre ne peut envisager de le faire sous sa signature habituelle, car ils ressentent avec violence l'obligation de continuer à ressembler à eux-mêmes. Tous les romans de l'époque Ajar sont habités par la peur du ridicule que provoquerait le décalage entre ce que l'on s'imagine des gens et ce qu'ils souhaiteraient être véritablement. Cette peur est souvent celle du vieillard qui n'ose plus se dire amoureux, d'une femme, de la vie, de choses futiles..., en un mot qui n'ose plus se révéler encore vivant.

On l'a dit, une des différences entre l'histoire de ***/Delago et celle de Gary/Ajar tient dans la révélation prématurée du secret de ***, qui signe son arrêt de mort. Personne ne comprend alors les enjeux véritables de cette entreprise qui passe pour une farce opposée à la grande douleur de ***. Au moins le succès de Delago avait-il rejailli sur lui, alors que le succès d'Ajar a peu relancé l'œuvre signée Gary : les Ajar sont, aujourd'hui, beaucoup plus lus que les Gary.

La pièce de théâtre *Quand on est quelqu'un* aura donc été pour Gary une sorte de répétition de sa propre entreprise pseudonymique, tout en lui permettant de devenir réellement un lieu de création littéraire, d'incarner un personnage fictif. Il confie sa vie à ***, ne se contentant

pas de le mettre en scène, menant son aventure plus loin que ce qu'en a écrit Pirandello. C'est probablement, dans un parcours dominé par le dédoublement, l'étape ultime de Gary. Avec Ajar, Gary ne se faisait pas seulement Phénix mais aussi Pygmalion : un Pygmalion qui n'éveille pas le marbre, mais le papier, et qui se donne les pouvoirs d'Aphrodite. En reprenant le personnage d'un autre écrivain, il met aussi en œuvre sa conception d'un écrivain unique ; portrait dans lequel on peut voir un pendant à « la bibliothèque de Babel » de Borges. Gary se plaisait à voir en Sganarelle un personnage unique composé de tous les écrivains, sorte de symbole fraternel unissant tous les valets de la fiction. Gary a d'ailleurs, lui aussi, appelé d'autres écrivains à élire le Baron, l'un de ses personnages fétiches : « Mais quand je ne serai plus là, ou même avant, j'aimerais beaucoup que d'autres romanciers le reprennent et le continuent. Ce serait un clin d'œil fraternel[12]. »

12. Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 539.