

# LES MASQUES DE L'ÉCRITURE

Sous la direction de  
Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi

CHAPITRE XIX

126

La Bibliothèque

bibliothèques,

nécessité de lire

langage,

modalités

Pour commencer

légèrement corrompus.

# VERBAMANENT

VerbaManent

---

Dipartimento di Scienze Umanistiche



# LES MASQUES DE L'ÉCRITURE

Sous la direction de  
Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi



PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS

VerbaManent/4

*Direttrice:* Francesca Piazza

ISSN: 2704-971X

*Les masques de l'écriture*

Sous la direction de Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi

*Comitato scientifico internazionale:* Jagna Brudzinska (Ifis-Pan Warsaw/Universität Köln), Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos (Porto), Ana Paula Coutinho Mendes (Porto), Maria Giulia Dondero (Liegi), Angela Ferrari (Basilea), Angelo Giavatto (Nantes), Rui Manuel Gomes Carvalho (Porto), John Greenfield (Porto), Tobias Leuker (Münster), Gigliola Sulis (Leeds)

ISBN (a stampa) 978-88-5509-564-8

ISBN (online) 978-88-5509-565-5

Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo e della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)



Opera sottoposta a  
peer review secondo  
il protocollo UPI

© Copyright 2023

New Digital Frontiers srl

Via Serradifalco, 78

90142 Palermo

[www.newdigitalfrontiers.com](http://www.newdigitalfrontiers.com)

*Pour Susi Pietri*

Qu'un ami véritable est une douce chose.  
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;  
Il vous épargne la pudeur  
De les lui découvrir vous-même.

Jean de La Fontaine, *Les deux amis*



## Table des matières

Introduction FABRIZIO IMPELLIZZERI ET DANIELA TONONI	I
---	---

### I Fabulation, autofiction et travestissements auctoriaux

Les masques familiaux dans les <i>Mémoires de ma vie</i> de Chateaubriand AURELIO PRINCIPATO	II
Le brouillage dynamique des masques chez Claude Simon FEDERICA D'ASCENZO	25
« Ah ! c'est trop fort ! ». Sur les procédés de masquage de l'écriture flaubertienne BRUNA DONATELLI	41
Les masques de l'autobiographie : le cas de George Sand BÉATRICE DIDIER	55
Ombres et diaphanéités des masques auctoriaux. Le cas de l'atelier Willy FABRIZIO IMPELLIZZERI	67



« J'avance masqué » : l'imposture dans la littérature contemporaine MAXIME DECOUT	83
Les déguisements du Président : Charles de Brosses et ses lettres d'Italie LETIZIA NORCI CAGIANO	97
Henri Calet, un parcours sentimental : nous avons fait le tour du tout mais nous nous sommes vite perdus RENÉ CORONA	109
Masques littéraires et secrets de famille. Romain Gary derrière les coulisses FRANCESCA DAINESE	127
Quand l'écriture démasque le moi : <i>Cosmétique de l'ennemi</i> d'Amélie Nothomb IRENE ZANOT	143
Romain Gary, le réel et l'imaginaire. L'art du mensonge et la poudre de la vérité DANIELA TONONI	159

## II Manipulations, transpositions et persuasions dissimulées du discours

L'énonciation parodique : le masque et le calque RUGGERO DRUETTA	171
Masques dans l'écriture, masques de l'écriture : <i>Les Bourgeois de Molinchart</i> , ou le comique plat au crible de l'excentricité chez Champfleury MICHELA LO FEUDO	187

Masquer et démasquer la langue. <i>L'Écriture ou la vie</i> de Jorge Semprun ANNAFRANCESCA NACCARATO	201
Censure et traduction. Dissémination et dissimulation dans l'audiovisuel YVES GAMBIER	219
Translations masquées. Le déguisement dans <i>Vengeance du traducteur</i> de Brice Matthieussent MARIKA PIVA	239
Une poétique de la traduction masquée dans deux nouvelles stendhaliennes : <i>Vittoria Accaromboni</i> et <i>Les Cenci</i> SERENA PEREGO	255
Alain Mabanckou au Collège de France. Constituance et postures de légitimation dans les littératures contemporaines du Sud francophone VALENTINA TARQUINI	271
Invisibilia 3 – La chanson française en Italie : Enrico Medail traducteur de Léo Ferré ANTONINO VELEZ	289
Mèmes Internet et masques des discours populistes : pratiques de locuteurs « engagés » sur <i>Facebook</i> STEFANO VICARI	303
Les manuels pour l'enseignement de la langue française et le masque idéologique : fascisme et <i>défascisation</i> MARIE-DENISE SCLAFANI	325



## Introduction

FABRIZIO IMPELLIZZERI ET DANIELA TONONI

Le masque est le lieu de rencontre du négatif et du positif, de l'ostentation et de l'occultation : il se montre en cachant.

Jean Starobinski, *Interrogatoire du masque*,  
Galilée, Paris 2015, pp. 35-36.

Souvent trompeur et impénétrable, le masque est un objet qui remonte à la nuit des temps. Son étymologie dérive du radical préroman *maska*, devenu par la suite dans le bas latin *masca*, qui renvoie préliminairement à la notion de noir, de ténébreux, de sorcier et d'occulte. Aussi, depuis son apparition, sa fonction a-t-elle toujours été obscure, multiple et équivoque et sa double tâche celle de cacher et de révéler simultanément. Le masque est aussi à l'origine un objet mystérieux, lié aux forces du mal, lorsqu'il assume le rôle de simulacre représentant quelque chose de démoniaque, de redoutable et d'insondable, censé engendrer envers son observateur la crainte et la révérence.

Qu'il soit tribal ou carnavalesque, théâtral ou religieux, le masque, dans son emploi rituel, symbolise l'apothéose même d'une énigme et d'un secret ayant, pour but principal, celui de confondre les identités, de mentir ou de faire sembler vrai, croyable, ce qui ne l'est évidemment pas. Réalisé en papier, en carton, en tissu, en cire, en bois, en plastique ou encore en caoutchouc, il matérialise une forme à la fois solide et souple qui s'adapte et se superpose, de manière complète ou partielle, sur le visage d'un être pour en camoufler la figure et les traits véritables. Beau ou laid, simple ou élaboré, il a quelque

chose de monstrueux, de terrifiant, puisqu'il révèle un dualisme intrinsèque de l'être humain qui correspond à sa double nature constamment partagée entre le bien et le mal, la vérité et le mensonge, l'être et le paraître. Illusoire et parfois même perfide, le masque n'est cependant pas qu'un simple objet fallacieux, il peut servir aussi à protéger, à cacher, à sauvegarder et à défendre celui qui le porte. Ce qui fait notamment la différence dans l'usage du masque, ce sont les raisons et les intentions qui sous-tendent son emploi, à savoir, s'il est utile à cacher ou à révéler, dire ou mentir, protéger ou dénoncer. C'est ainsi dans la coexistence de ces indissociables binômes, distincts et opposés, que réside le trouble du double attrait du masque. Une dichotomie binaire, voire même bipolaire, que le masque interprète à merveille dès qu'il séduit par son ambiguïté, questionne et confond par sa complexité sans jamais parvenir à éclairer entièrement – et c'est là son véritable jeu – l'authenticité des êtres et des choses qu'il dissimule ou métamorphose. Son leurre magnétique et envoûtant naît de cet immortel questionnement du « Devine qui je suis réellement ».

À l'identique du masque, l'écriture peut être vue comme un ensemble de graphismes destinés à recouvrir la candeur innocente de la page, se superposant ainsi à la blancheur rassurante du papier pour entraîner le lecteur vers un voyage nébuleux et aléatoire. L'écriture peut ainsi se percevoir comme un demi-masque sobre de velours noir, un loup de la *parole*, qui détourne et questionne le lecteur, ne laissant entrevoir que les lèvres de la *langue* de l'écrivain. Placé uniquement sur la moitié supérieure du visage, celant la vérité du regard, le masque de l'écriture ne révèle qu'en partie les choses et s'annonce comme le défi public d'une double nature, d'une deuxième voix et personnalité, sans cesse enclavée entre le courage du *dire* et la souffrance du *taire*. Obscur ou lumineux, hermétique ou intelligible, le masque de l'écriture reste ainsi toujours entouré d'un halo de mystère que la fiction même autorise et confère. Derrière sa plume, l'auteur peut dire et être ce qu'il souhaite, c'est-à-dire soi-même tout en étant un *autre* (Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* Seuil, Paris 1990). Il peut brouiller les pistes et emporter le lecteur vers n'importe quel autre horizon réel ou imaginaire sachant qu'un pacte oxymorique de *vérité fictionnelle* existe entre eux. L'écriture est ainsi une manifestation artistique et plastique en mesure de remodeler et de recomposer la réalité pour nous la renvoyer filtrée et déguisée. Grâce aux

masques de l'écriture, un écrivain peut assumer toutes les formes et les écarts qu'il souhaite : il peut changer de genre, de profession, de siècle, de condition sociale, il peut se dédoubler, disparaître, se travestir pour être ce dont il rêve ou exprimer, tout simplement, les limites du dicible imposées par la morale. Dans ce cas, l'écriture autofictionnelle est contrainte de porter un masque intégral derrière lequel elle doit se cacher et protéger pour mieux s'exprimer ou révéler une vérité inconfortable pour le pouvoir dominant. Ce même masque peut être porté par l'écrivain qui, par le biais du travestissement pseudonymique, détourne à son tour toute forme de contrôle, de censure et d'abus. L'écriture devient, dans ces circonstances, un accoutrement que l'auteur adapte à sa guise et qui *déguise* justement car, dans sa malléabilité et flexibilité, l'auteur façonne simultanément la signification et le signifiant de son texte au gré des conditions et des événements pour lesquels il est obligé de contrebalancer savamment le vrai et le faux, le mot réfléchi et le mot sulfureux, l'intention honnête et l'idée malhonnête, la transparence de la parole et l'opacité du discours. Que ce soit dans sa matérialité sémiotique ou dans son essence sémantique, le mot – tout comme le masque – s'emploie de maintes façons : il peut être fidèle ou infidèle, sincère ou mensonger, loyal ou manipulateur. Il ose se métamorphoser de mille façons grâce aux potentialités de la polysémie, duper et confondre le lecteur par le biais des équivalences synonymiques ou des oppositions antinomiques et, encore, il peut abuser de la toute-puissance que lui offre la rhétorique.

Au fil des siècles, l'écriture a ainsi donné lieu aux plus disparates potentialités dissimulatrices du discours en révélant toute sa nature énigmatique et métamorphique. L'écriture reste, de façon manifeste ou latente, le support d'un non-dit ou d'une manipulation linguistique et rhétorique qui acquiert une consistance illusoire et mystificatrice à travers une *symbolique du masque* que le lecteur tente de découvrir et d'interpréter au fil de ses lectures. De par sa duplicité, le masque de l'écriture dévoile donc un inconscient du texte qui peut simultanément révéler ou taire la véritable nature du discours et l'identité de l'écrivain. Visibles ou invisibles, palpables ou impalpables, les masques de l'écriture sont de ce fait les vecteurs authentiques d'un indicible du langage qui est inhérent à la texture même du texte, comme si la trame intérieure – sous-jacente à la matérialité scripturale –, nécessitait d'une difformité pour être ou se montrer. Il existe ainsi un inconscient du

texte, dans le sens où il y a un effet de désir dans l'écriture, une réalité parallèle et contradictoire visant à dissimuler et à dévoiler qui nous confirme que tout texte est œuvré par un discours à lire au *second degré*. Partant de cet acquis, l'écrivain – ou l'écrivain – peut utiliser à son gré l'écriture et faire de son énonciation le revers ou le miroir de ses pensées. À nous, l'inguérissable curiosité et audace de faire tomber les masques de l'écriture.

\*

Ce volume a pour objectif de réfléchir sur la notion de masque dans une perspective plurielle, littéraire, culturelle et linguistique, dans le but de parcourir et d'analyser l'évolution de cette notion et des fonctions qu'elle assume au fil des siècles. Objet indispensable à l'écrivain pour dissimuler son identité, ses émotions et ses idées, le masque devient ainsi un instrument rhétorique et narratif.

Le processus de dissimulation peut donc être interrogé à partir des documents avant-textuels comme nous le montrent Aurelio Principato et Bruna Donatelli. Le premier, par l'analyse des manuscrits de *Mémoires de ma vie*, réfléchit sur la manière dont Chateaubriand opère le camouflage des membres de sa famille, tandis que la seconde interroge l'une des scènes les plus énigmatiques de *Madame Bovary* à travers l'étude de ses variantes.

Souvent conçue comme une pratique socioculturelle qui se réalise dans le cadre du quotidien, la dissimulation est incarnée par plusieurs personnages romanesques. Michela Lo Feudo, par exemple, met en évidence comment l'écriture de Jules Champfleury trouve, dans le portrait caricatural, une nouvelle manière de représenter le réel et toute une époque.

La poétique du masque peut avoir plusieurs fonctions, revendications, portées. De nombreuses contributions se penchent sur le masque posé sur l'écrivain dans le déguisement et la reconstruction de son identité et ce par le biais d'un court-circuit entre vécu et imaginaire tel que l'analyse Federica D'Ascenzo chez Claude Simon, comme l'évoque Letizia Norci Cagiano De Azevedo à travers l'exemple du Président de Brosses ou René Corona à propos de l'écriture de Henri Calet.

La question identitaire traverse également les deux contributions consacrées à l'œuvre de Romain Gary. Francesca Dainese s'attache au rapport

que l'écrivain établit entre vie et fiction dans la construction de son histoire familiale tandis que Daniela Tononi observe la façon dont Gary affirme une esthétique de l'éthique dans la tentative de reconstituer la partie mythique de l'homme. L'analyse de l'œuvre de Jorge Semprun, que propose Annafrancesca Naccarato, prolonge la réflexion sur la quête du Je : les romans sempruniens expriment l'angoisse du déracinement où la langue française – qui n'est pas la langue maternelle de l'écrivain – permet de masquer les difficultés du récit intime et de la reconstruction autobiographique.

Cependant le masque devient entre autres l'instrument d'une revendication identitaire, comme nous explique Béatrice Didier à propos de George Sand, ou d'une revendication auctoriale, comme nous propose l'analyse de Fabrizio Impellizzeri qui approfondit l'importance que revêt l'œuvre dénonciatrice *Mes Apprentissages* de Colette dans le démasquage de l'imposture orchestrée au sein des ateliers Willy.

Étudier le masque, c'est alors aborder plusieurs questions inhérentes aux différents masques sociaux, linguistiques, politiques ou encore identitaires qui s'imposent et se transforment, par leur nature protéiforme, en fonction des typologies textuelles et des genres littéraires auxquels ils sont soumis. Ainsi, dans une perspective théorique, Maxime Decout examine les formes de l'imposture inhérente à la littérature contemporaine ayant pour but de dénoncer en dévoilant les non-dits du texte. Dans le récit de fiction, le masque peut être lié aux diverses pulsions cachées du sujet, comme nous démontre Irene Zanot dans *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb en interrogeant le rapport du Je à la réalité par le biais d'une lecture psychanalytique d'un drame-fiction.

De même, un axe ultérieur de la recherche se focalise sur le rapport – quasi implicite – qui existe entre traduction et masque, en analysant aussi bien la valeur symbolique que la fonction herméneutique. L'article de Serena Perego nous illustre un cas de manipulation textuelle, ou pour être plus précis de réélaborations littéraires et « traductives », en mettant en rapport les nouvelles de Stendhal *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci* avec quelques extraits des manuscrits du Palazzo Caetani. Dans l'étude de Marika Piva, le masque mène à une dissolution des frontières entre l'œuvre originale et la traduction, la création littéraire et la vie réelle du traducteur, par le recours à la composition du roman qui renverse le rapport



entre récit et notes de traduction. Pour sa part, Antonino Velez nous fait découvrir l'originalité de la transposition et des arrangements musicaux, dans la traduction et l'interprétation des chansons de Léo Ferré en Italie, par le chanteur et compositeur milanais Enrico Medail.

Le masque que l'on superpose à l'identité de l'écrivain, au personnage, à la langue et dans l'acte même de la création d'une œuvre est une action capable d'extérioriser une double volonté : elle peut être individuelle mais aussi l'expression d'une pensée collective. Dans les multiples fonctions qu'il assume, le masque opère alors une forme de soustraction à la connaissance du message et confère, de la sorte, au texte une dimension énigmatique qui contraint le lecteur ou le destinataire à un effort de déchiffrement dans l'acte de sa réception. Cette altération textuelle implique ainsi une véritable manipulation du langage ou, encore si la situation politique ou économique l'impose, une stratégie de persuasion des plus efficaces et fallacieuses. Le texte de Ruggero Druetta prolonge la réflexion et nous illustre la relation linguistique entre masque et parodie. Pour Druetta, l'énonciation parodique, par les procédés de déformation et d'amplification d'un texte-source (hypotexte), par les mécanismes dialogiques et par les postures énonciatives, détermine la création d'un incontestable masque textuel conséquence de la mimesis et de l'altération.

Les articles en conclusion ont en commun leur domaine d'observation qui se concentre sur le rapport que le masque entretient avec l'idéologie politique. Valentina Tarquini met en évidence les stratégies énonciatives d'Alain Mabanckou qui, par l'emploi d'une certaine rhétorique, formule tout un discours de légitimation à partir des clichés sur l'Afrique. Marie-Denise Sclafani nous montre quant à elle l'existence de deux masques idéologiques distincts dans les manuels d'enseignement de la langue française langue étrangère pendant la période fasciste et postfasciste. Stefano Vicari choisit d'étudier, dans la perspective de l'analyse du discours numérique, les mêmes publiés dans le groupe *Facebook* « Neurchi de Populisme » à travers lesquels les usagers se proposent de démasquer les discours politiques retenus populistes. Suivant l'analyse des formes et des fonctions du travestissement idéologique, la contribution d'Yves Gambier illustre, en dernier, quatre différents types de censure – économique, financière, de groupes de pression ou encore d'autocensure – en tirant des exemples concrets d'un des

secteurs de la communication des plus fertiles : l'audiovisuel.

Les différents textes réunis présentent et mettent en lumière les multiples facettes du masque de l'écriture que ce soit dans le domaine de la littérature, de la culture, de la traduction, de la presse, de la francophonie, de la didactique, de la politique ou encore de la linguistique. Chacun, par une approche diachronique ou synchronique, a su ajouter une pièce au puzzle qui forme ou « déforme » la superficie – la plupart du temps impénétrable – du masque, lequel s'impose et s'interpose, de toute évidence, entre le sujet et son écriture, le moi et la page, l'être et le public, la fidélité et l'artifice, la vérité et la fausseté. Miroir de l'insondable, voire de l'indicible, le masque de l'écriture se révèle encore – et il le restera certainement pour longtemps – le produit d'une stratification plurielle psychique et idéologique de l'écrivain, à percevoir et détecter comme le fruit d'un acte de dissimulation créatif inhérent à l'espèce humaine depuis la nuit des temps.



# Première partie

Fabulation, autofiction et travestissements  
auctoriaux



# Les masques familiaux dans les *Mémoires de ma vie* de Chateaubriand

AURELIO PRINCIPATO

On connaît l'inclination de Chateaubriand pour l'autobiographisme et les problèmes liés à l'authenticité du Moi qu'il a représenté dans ses écrits. Lorsqu'il s'agit de révéler « le fond de [s]on cœur »,<sup>1</sup> sa réticence est due aussi au fait qu'il nage entre deux eaux : d'un côté, il est attiré par la confession intime, dont Rousseau venait d'ouvrir la voie et, de l'autre, il subit les contraintes propres de la retenue aristocratique.

Obéissant à l'idée, exprimée dans le *Génie du christianisme* (II, i, 3),<sup>2</sup> qu'« [o]n ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre », Chateaubriand a d'abord pratiqué un transfert sur ses personnages romanesques : c'est un procédé qu'a étudié de façon brillante et efficace Ivanna Rosi.<sup>3</sup> En revanche, j'ai suivi un autre chemin, en m'inspirant des observations de Jean-Christophe Cavallin. Au cours de la longue élaboration des *Mémoires d'outre-tombe*, observe ce dernier, on pourrait attendre qu'on s'approche progressivement de la vérité psychologique mais « c'est le contraire qui arrive : chaque nouvel état du texte est un sédiment nouveau qui re-

---

1. Je reprends l'expression utilisée par F. de Chateaubriand, *Mémoires de ma vie*, manuscrit autographe, A3. Pour les références à ce texte, voir plus loin, n. 5.

2. Id., *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme* éd. M. Regard, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1978, p. 635.

3. I. Rosi, *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'autorappresentazione*, Le Lettere, Firenze 2010.

couvre et cache le moi au lieu de le dévoiler ».<sup>4</sup>

Les fragments du manuscrit autographe des *Mémoires de ma vie*, version primitive des trois premiers livres,<sup>5</sup> offrent, à ce sujet, un témoignage privilégié, car ces procédés d'autocensure sont rendus visibles par les ratures et les corrections, avant que les déplacements et les ajouts postérieurs ne remplacent l'expression de l'être intime par la construction d'un moi historicisé. On peut aussi constater que les remaniements abondent à certains endroits. On peut les classer sous deux catégories différentes. La première, celle des corrections qui visent à la qualité littéraire d'un passage, et, par exemple, à faire d'une description un morceau de bravoure. L'autre, celle des passages qui touchent de près aux sentiments, aux comportements, au caractère de l'écrivain.

Je commencerais par l'autoportrait moral, esquissé par le mémorialiste au début du Livre II, quand il relate la difficulté, pour « un sauvage de [s]on espèce »,<sup>6</sup> à s'adapter à la discipline du collège de Dol, où il était arrivé à l'âge de 9 ans. Cette circonstance produit une prolepse qui nous transporte vers ses 18 ans, lors de son service dans le régiment de Navarre<sup>7</sup> :

---

4. J.-C. Cavallin, *Chateaubriand cryptique ou Les Confessions mal faites*, Champion, Paris 2003, p. 15.

5. Le texte complet de cette version nous a été transmis par la copie qu'en réalisa en 1826 Juliette Récamier. J.-C. Berchet l'a placé en tête de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, deuxième édition revue et corrigée, 2 vol., La Pochothèque, Paris 2003-2004. C'est au premier volume de cette édition que se réfèrent les numéros de page indiqués ici, précédés respectivement du sigle *MMV* pour les *Mémoires de ma vie* et *MOT* pour les *Mémoires d'outre-tombe*.

Il sera toutefois nécessaire de se rapporter aussi aux fragments du manuscrit autographe de Chateaubriand, conservés dans différentes bibliothèques et collections privées, qui ont servi de texte de base pour l'édition que je prépare actuellement dans le cadre des *Œuvres complètes de Chateaubriand*, sous la direction de Béatrice Didier, Champion éditeur. Les numéros de pages de ce manuscrit, comportant de nombreuses ratures et corrections, seront précédés de la lettre A. Je modernise l'orthographe.

6. *MMV*, p. 41.

7. C'est la deuxième prolepse se rapportant à l'époque de son service dans le régiment. La première concerne la circonstance de la mort du comte, survenue le 6 septembre 1786 : « Quand mon père mourut, mes camarades au régiment de Navarre furent témoins de mes regrets. » (*ibid.*, p. 29). Cette mort sera relatée et commentée au livre IV, chap. 5-6 des *Mémoires d'outre-tombe* (*MOT*, pp. 236-240).

J'aime autant fumer au bivouac, jouer au domino dans un café que d'écrire, bavarder des choses les plus triviales, que de causer des choses les plus relevées. Je suis très peu sensible à l'esprit. Aucun défaut ne me choque; depuis que j'ai acquis une malheureuse célébrité il m'est arrivé de passer des jours *etc.*

À la suite d'amplifications successives, ce passage est ainsi reformulé :

J'aime autant chasser, courir, danser, fumer une pipe au bivouac, jouer au domino dans un café que j'aime à étudier où à écrire. Il m'est indifférent de bavarder des choses les plus triviales ou de causer sur les sujets les plus relevés. Je suis très peu sensible à l'esprit et j'ai l'horreur des prétentions. Aucun défaut ne me choque. Je trouve que les autres ont toujours sur moi une supériorité quelconque. Si je me sens par hasard un avantage sur quelqu'un, j'en suis tout embarrassé. Depuis que j'ai acquis une malheureuse célébrité il m'est arrivé de passer des jours *etc.* (A127-A128)<sup>8</sup>

On peut, en particulier, remarquer qu'en modifiant le premier jet, Chateaubriand retarde la phrase « depuis que j'ai acquis une malheureuse célébrité » pour insérer une déclaration de modestie. Il est évident qu'il essaie ici de se peindre au naturel, comme un homme sociable. On constate l'effort d'éloigner l'image hautaine qui est normalement associée à sa personnalité et qu'il est le premier à avouer :

Cette hauteur était le défaut de toute ma famille : elle dominait dans mon père; mon frère la poussait jusqu'au ridicule, et je ne suis pas bien sûr, malgré mon penchant naturel pour les idées républicaines, d'y avoir complètement échappé.<sup>9</sup>

Un autre long autoportrait, lui aussi extrêmement travaillé (II, A220-A222), se rapporte à l'époque successive de ses études, au collège de Rennes où il débarque trois ans plus tard. L'écrivain y affirme ses bonnes aptitudes à l'étude du latin, du grec et des mathématiques, ainsi que dans les sujets artistiques, pour les projeter sur la capacité, qu'il va montrer plus tard dans

---

8. *MMV*, pp. 41-42. Par contre, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand va supprimer notamment les détails qui sont d'un registre trop familier (*danser, fumer une pipe au bivouac, jouer au domino dans un café*). Il remplacera aussi *j'ai l'horreur des prétentions* par il [l'esprit] *m'est presque antipathique, bien que je ne sois pas une bête* (*MOT*, p. 162).

9. *MMV*, p. 55. Le passage sera sensiblement remanié plus tard (*MOT*, pp. 178-179).



ses différentes carrières, d'« écrire sur la politique comme sur les passions », en poésie comme en prose, pour conclure :

Cette souplesse de mes facultés naturelles, se retrouvait en tout : je jouais bien aux échecs. J'étais adroit au billard, à la chasse, au maniement des armes. Je dessinais passablement, je dansais de bonne grâce, j'aurais chanté agréablement, si on eût pris soin de ma voix. Tout cela, joint au genre de mon éducation, à une vie de soldat et de voyageur, fait que je n'ai jamais senti mon pédant et qu'avec les facultés d'un homme de lettres, je n'en ai eu ni l'air hébété, ni la gaucherie, ni les habitudes crasseuses, ni les mœurs bourgeoises, ni encore moins la triste envie et la sottise vanité.<sup>10</sup>

Par ces autoportraits, conformément à la leçon rousseauiste, Chateaubriand cherche donc dans son enfance les traits de caractère susceptibles de créditer l'image qu'il veut offrir de lui-même dans un contexte adulte. C'est, dans ce cas, celle d'un homme éclectique, fondée sur les multiples qualités qu'il manifestait pendant son enfance.

Dans une incise que je ne laisserai pas passer inaperçue, à propos de ses capacités en mathématiques, Chateaubriand affirme aussi que celles-ci l'auraient rendu susceptible de faire « un bon officier de marine ou de génie ». C'est l'allusion implicite contenue dans cette remarque qui me servira d'accès à ses « masques familiaux ». Je continuerai d'exploiter les *Mémoires de ma vie* plutôt que les *Mémoires d'outre-tombe*, l'avantage des premiers étant celui d'être concentrés sur l'âge de l'enfance et de l'adolescence, ainsi que sur les effets de l'éducation reçue par ses parents, que le mémorialiste déclare avoir été décisive pour la formation de sa personnalité.

Bien sûr, il n'est pas question de faire la psychanalyse de l'écrivain, qui est, d'ailleurs, un exercice impossible, comme nous le savons depuis longtemps. Mais on ne saurait avancer sans chercher une clé d'explication à l'intérieur des relations familiales. Et je m'approcherai à ce sujet en m'appuyant sur plusieurs suggestions offertes par la thèse de Jean-Marie Roulin qui, se servant pour l'œuvre de Chateaubriand de la notion freudienne de *roman familial*, a étudié la « personnification des courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros ».<sup>11</sup> Dans les limites de mon argumentation, je

---

10. *MMV*, pp. 62-63.

11. J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité litté-*

mettrai en jeu un père, une sœur, un ami d'enfance, une gouvernante et un garde-chasse.

Dans les trois livres des *Mémoires de ma vie*, encore plus peut-être que dans les livres correspondants des *Mémoires d'outre-tombe*, le père est certainement une figure dominante. Ce comte de Chateaubriand dont les yeux, dans la colère, « lançaient véritablement des flammes »<sup>12</sup> et dont la seule présence quasiment spectrale avait pour effet de congeler la conversation familiale dans les soirées d'hiver au château de Combourg;<sup>13</sup> ce père qui, la nuit, confinait le jeune François dans une tour où il devait apprendre à maîtriser la peur,<sup>14</sup> ce père avait, écrit l'auteur, « beaucoup influé sur la nature de [s]es idées en décidant du genre de [s]on éducation ».<sup>15</sup> Dans le manuscrit, Chateaubriand corrige deux fois le mot qui définit le caractère paternel, qui passe de la *dureté* (lecture supposée) à l'*impassibilité* et enfin à la *rigueur* (A24).<sup>16</sup> C'est à cette rigueur qu'il attribue les lacunes de ses connaissances, par le fait d'avoir été destiné au service dans la marine royale, et c'est pourquoi, lorsqu'il se vante d'avoir été fort en mathématiques au collège de Rennes, comme nous l'avons vu, il veut nous faire comprendre qu'il n'a pas renoncé à cette carrière par incapacité.

Pourtant, le mémorialiste ne s'explique pas avec la même netteté quant à un autre effet que cette volonté de son père a pu avoir sur son caractère, eu égard à la dimension opposée de sa propre attitude filiale : je veux parler de sa vénération pour le passé du comte de Chateaubriand, dont il fait une sorte d'épopée.<sup>17</sup> Il écoute avidement le récit de ses aventures, de ses combats

---

*raire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Champion, Paris 1994, p. 13.

12. *MMV*, p. 13. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand accentue les traits effrayants du portrait paternel et notamment de son regard : « quand la colère y montait, la prunelle étincelante semblait se détacher et venir vous frapper comme une balle » (*MOT*, p. 125).

13. *MMV*, p. 76 et *MOT*, p. 199.

14. *MMV*, p. 78 et *MOT*, pp. 200-201.

15. *MMV*, p. 8.

16. *Ibi*, p. 13.

17. Le résumé de cette carrière sera amplifié dans les *Mémoires d'outre-tombe* (*MOT*, p. 125) où Chateaubriand, introduisant comme d'habitude des informations concernant ce qu'il appelait « histoire générale », fait participer son père au combat de Dantzick assiégé par les Russes en 1734.

sur mer, « des tempêtes et des périls, un voyage en Italie, un naufrage sur la côte d'Espagne ».<sup>18</sup> Il était donc parfaitement conscient de la dignité de cette figure paternelle qui a été depuis justement remise en valeur par l'un des descendants, le comte Geoffroy de La Tour du Pin.<sup>19</sup>

Or, on peut aisément s'imaginer que la volonté paternelle de le destiner à la carrière militaire a pu être interprétée par François enfant comme un impératif plus vaste, c'est-à-dire comme la mission que le comte lui confiait d'égaliser son propre passé héroïque. Et que cet impératif a été vécu par Chateaubriand avec le sentiment d'être inapte face à cette tâche. D'autant plus que, chez ses parents aussi, il tendait « à passer pour un vaurien, un révolté, un paresseux, un âne enfin ».<sup>20</sup> Et surtout qu'il se peint comme tel. Encore dans les fantaisies qui, dans le Livre III accompagnent la *sylphide*, cette figure féminine que l'écrivain se forge, objet de désir érotique et inspiratrice, le contraste se manifestera entre l'élévation à laquelle il aspire et l'état infime dans lequel il se sent confiné :

Pygmalion fut moins amoureux de sa statue. Mon embarras était de plaire à mon idole. Je ne me trouvais rien de ce qu'il fallait pour être aimé; alors je me donnais à moi-même ce qui me manquait; je montais à cheval comme Castor et Pollux, je jouais de la lyre comme Apollon; Mars maniait les armes avec moins de force et de grâce. J'étais La Hire, Xaintrailles, Bayard. Mais quand je venais à me retrouver un pauvre petit gentilhomme obscur, sans gloire, sans beauté, sans talent, qui n'attirerait jamais les regards de personne, qui passerait ignoré, qu'aucune femme n'aimerait jamais, je tombais dans une sorte de désespoir, et je n'osais plus lever les yeux sur l'image séduisante que j'avois attachée à mes pas.<sup>21</sup>

---

18. Tout ce passage sera supprimé dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Il terminait sur ces notations touchantes : « Lorsque j'entendais cet homme si dur à lui-même, regretter de n'avoir pas fait assez pour sa famille, se plaindre en paroles courtes, mais amères de sa destinée; lorsque je le voyais à la fin de son récit se lever brusquement, s'envelopper dans son manteau, recommencer sa promenade, presser d'abord ses pas, puis les ralentir, en les réglant sur les mouvements de son cœur, l'amour filial remplissait mes yeux de larmes, je repassais dans mon esprit les chagrins de mon père; et il me semblait que les souffrances endurées par l'auteur de mes jours, n'auraient dû tomber que sur moi » (*MMV*, p. 76).

19. G. de La Tour du Pin, *Chateaubriand, lequel?*, Éditions La Table ronde, Paris 1973 (republié en 1998).

20. *MMV*, p. 21.

21. *Ibi*, pp. 86-87. Cette antithèse entre amour et rejet, fusion et exclusion, gloire et exil

Ainsi, à l'image sublimée du comte recevant ses hôtes « tête nue, sur le perron, au milieu de la pluie et du vent »,<sup>22</sup> fait pendant le « sourire ironique » de celui-ci lorsqu'il commentait les frayeurs nocturnes de son enfant : « Monsieur le chevalier aurait-il peur ? ».<sup>23</sup> Ce titre de *chevalier* est celui qu'à porté Chateaubriand, en tant que fils cadet, avant qu'il n'acquière le titre de *vicomte* au début de la Restauration. Nous verrons qu'il n'est pas indifférent dans la représentation que l'écrivain nous offre de son caractère.

Pourtant, avant de poursuivre, force est d'avouer que, dans la grande biographie de Chateaubriand, Jean-Claude Berchet<sup>24</sup> ne semble pas donner assez d'importance au rapport d'identification qui a pu engendrer ce mythe paternel, préférant plutôt mettre l'accent sur l'aspect conflictuel (rejetant la carrière dans la marine, le fils trahit le rêve vétéroaristocratique du comte). Cela m'amène à souligner la distance qui passe entre le vécu réel de la personne, qui est l'objet propre de ce livre d'un si profond connaisseur de Chateaubriand, et le tableau que de ces rapports, de façon parfois déclarée, parfois masquée, dessinent les *Mémoires*, dont Berchet lui-même a été l'éminent interprète. Il est plus facile de repérer des éléments qui vont vers mon sens dans la biographie inachevée de George D. Painter, plus enclin à prendre à la lettre le texte de l'écrivain. Painter ne manque pas, en effet, de relever différentes analogies entre la jeunesse de Chateaubriand et les débuts de la carrière de son père, cinquante années plus tôt.<sup>25</sup> Dans mon intention, il s'agit plutôt de considérer le travail de l'écriture et l'image de lui-même que se construit le mémorialiste. Autrement dit, le rapport du mécanisme explicatif au vécu intime de l'auteur ne saurait qu'être redevable de la fidélité du récit des *Mémoires* à la vérité biographique.

Toujours est-il que Chateaubriand essaie constamment de dessiner un

---

constitue l'axe principal du livre de J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire*, cit., cf. en particulier p. 16.

22. *MMV*, p. 72.

23. Je préfère citer ici la version des *Mémoires d'outre-tombe* (*MOT*, p. 201), où l'ironie est mieux marquée.

24. J.-C. Berchet, *Chateaubriand*, Gallimard, Paris 2012.

25. G.D. Painter, *Chateaubriand. A Biography, I (1768-1793). The Longed-for Tempest*, Chatton & Windus, London 1977. Cf. notamment p. 52 et p. 73 (trad. fr. *Chateaubriand, une biographie. Les Orages désirés*, Gallimard, Paris 1979, p. 79 et p. 107).

espace héroïque par rapport auquel se situer. Se plaçant à l'extérieur de cet espace, il trouve une forme de compensation dans l'écriture. On pourrait penser à son aspiration à l'épopée (*Les Natchez, Les Martyrs*), qui finira par se réaliser dans la formule originale des *Mémoires d'outre-tombe*.<sup>26</sup>

Un bon exemple de cette tentative d'avoir accès de l'extérieur à l'espace épique est constitué par l'épisode de Brest. Mais, avant d'en parler, il faut d'abord introduire la figure de Joseph Gesril du Papeu. C'est l'ami d'enfance qui avait pris « un ascendant incroyable » sur le petit François, et que Chateaubriand peint comme « un véritable démon » qui « ne se plaisait qu'à se battre ».<sup>27</sup> Il se plaît à raconter les jeux dangereux auxquels Gesril poussait ses camarades (traverser un parapet dans l'intervalle entre deux vagues de la mer en tempête, combattre sur la grève à coups de pierres, provoquer des bagarres avec des gens qui finissaient par les tabasser...<sup>28</sup>). Non seulement Gesril, « enfant gâté », avait un caractère opposé au sien, mais, alors que le jeune François était « grondé, mis en pénitence »<sup>29</sup> lorsqu'il rentrait en famille, ce que faisait son ami « était trouvé charmant » : « Le père riait de tout, et *Joson* n'en était que plus chéri ».<sup>30</sup>

J'aimerais souligner comment Chateaubriand explique sa facilité à se laisser entraîner dans ces querelles provoquées par les mots de défi lancés par son ami : « Quand quelque polisson me parlait, Gesril me disait : "Tu le souffres ?", je croyais mon honneur compromis et je sautais aux yeux du téméraire ». Autrement dit, je suis prêt à interpréter l'inclination de Chateaubriand enfant à suivre Gesril dans ces gestes et à les raconter, les accompagnant à l'occasion de comparaisons épiques,<sup>31</sup> comme s'il avait voulu mettre à l'épreuve son courage dans la tentative de se montrer à la hauteur de son père. Dans son attitude, je vois opérer le schéma du « désir mimétique », au sens où l'avait formulé René Girard<sup>32</sup> : François imite Gesril

---

26. Le long développement consacré à l'épopée napoléonienne (Livres XIX-XXIV) témoigne particulièrement de cette aspiration.

27. *MMV*, p. 26.

28. *Ibi*, pp. 26-29.

29. *Ibi*, p. 29.

30. *Ibi*, p. 26. Le surnom familial de Gesril est souligné dans le texte.

31. Cf. *ibid.*, p. 29 : « je ne fus pas comme Horatius Coclès frappé à l'œil, mais à l'oreille ».

32. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset et Fasquelle, Paris

afin d'atteindre le modèle héroïque qu'il présume être poursuivi par son père.

On trouve la même profusion de détails en ce qui concerne le collègue de Rennes, où François rencontrera encore Gesril (bien qu'à ce moment-là celui-ci soit concurrencé par d'autres camarades tout aussi endiablés, dont les noms sont restés dans les livres d'histoire<sup>33</sup>). Ce qui compte surtout, c'est la mort héroïque de son ancien ami, destiné à être fusillé en 1795, lors d'une tentative échouée de débarquement d'émigrés à Quiberon,<sup>34</sup> dans des circonstances qui rappellent effectivement héroïsme d'Attilius Régulus, comme Chateaubriand ne manque pas de le souligner.<sup>35</sup> S'il s'arrête longuement sur ses espiègleries de collègue, c'est que ses comportements à cet âge-là révéleraient des aspects constitutifs de sa personnalité adulte.

Venons donc à l'épisode de Brest<sup>36</sup> où, suivant les volontés de son père, le jeune François est envoyé à l'âge de 14 ans pour passer l'examen d'entrée dans la marine royale. Dans l'attente vaine qu'arrivent les papiers nécessaires pour l'y admettre, il est condamné à la solitude et envahi par la mélancolie, jusqu'à la rencontre inattendue avec Gesril, qui avait été reçu comme garde-marine l'année précédente et qui allait rentrer pour un congé chez ses parents. Imitant une fois de plus Gesril, dans ce cas non pour accomplir un acte de courage mais, au contraire, pour renoncer à la carrière militaire, François prend alors la décision soudaine de faire retour lui aussi au nid familial de Combourg. Le mémorialiste nous invite à interpréter cette circonstance

---

1961.

33. L'un est Joseph Pierre Picot de Limoëlan (1768-1826), chef chouan pendant la Révolution française et organisateur de l'attentat dit « la machine infernale », qui faillit tuer Napoléon Bonaparte le jour de Noël 1800. L'autre, Jean Victor Marie Moreau (1763-1813), qui fut parmi les généraux protagonistes des guerres révolutionnaires avant d'être lui aussi impliqué, en 1803, dans une conjuration contre le Premier Consul.

34. Cette opération militaire de contre-révolution fut organisée par l'Angleterre afin de soutenir les insurgés de la Vendée.

35. *MMV*, p. 27.

36. Reprenant un très bel article de J.-C. Berchet (« Le séjour à Brest dans les *Mémoires de ma vie* », in *Chateaubriand. La fabrique du texte*, sous la direction de C. Montalbetti, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 19-31), j'ai traité cet épisode dans « Le port de Brest et la genèse d'une rêverie épique (*Mémoires d'outre-tombe* livre II, chap. 8) », *Bulletin de la Société Chateaubriand : année 2016*, nouvelle série, n° 59, 2017, pp. 115-130.

comme un tournant décisif de sa vie, qui va le conduire à la littérature contre la volonté paternelle. En effet, Berchet observe que Chateaubriand « présente comme une victoire apparente ce qui fut sans doute vécu comme une défaite ».<sup>37</sup> Toutefois, à sa grande surprise, à cette occasion il n'est pas mal accueilli comme il arrivait au retour de ses escapades avec Gesril à Saint-Malo. Au contraire, il est fêté par sa mère et par Lucile, et son père se borne à « secouer la tête, comme pour dire : “Voilà une belle équipée” ». Si le détail de la réaction du père au coup de tête de son fils est véridique, nous pouvons arguer qu'il lui reconnaissait d'avoir enfin accompli ce qu'on s'attend d'un caractère décidé.

D'autant plus que, dans le but de situer l'épisode dans un cadre héroïque, Chateaubriand transforme la rencontre à Brest avec Gesril. La surprise que nous réserve le manuscrit autographe est en effet que, dans un premier temps, elle avait lieu dans des circonstances banales, mais qu'elle a été ensuite transportée au moment du retour dans le port de la grande escadre de la marine royale, avec son contour de manœuvres spectaculaires et d'un défilé de combattants. On serait amené à penser que si Chateaubriand avait été Gesril, il n'aurait pas été écrivain et même tenté de dire qu'il a toujours battu les sentiers de l'épopée faute de pouvoir être Gesril.

Tandis que la littérature va offrir à Chateaubriand une solution de l'extérieur, quelle compensation restait à l'enfant exclu de l'espace héroïque occupé par le mythe paternel ou par Gesril ? C'était de poursuivre ces « idées chevaleresques » que Chateaubriand présente comme un trait essentiel de son caractère. Il semble prendre à la lettre ce titre de *chevalier* que lui apportait la coutume aristocratique et en faire un bon usage. Par conséquent, il se pare d'un nouveau masque, celui de défenseur des faibles et des opprimés. Le premier exemple est la gouvernante, la Villeneuve, que sa mère avait renvoyée et qu'il arrive à faire rappeler par le violent regret qu'il manifeste.<sup>38</sup>

Je passe brièvement sur un autre ami, le garde-chasse Raulx, tué par un braconnier à Combourg, évoqué de façon rapide pour exprimer l'impression provoquée sur le jeune François par ce meurtre et pour introduire un commentaire visant à éloigner de lui-même le sentiment de la vengeance

---

37. J.C. Berchet, « Le séjour à Brest », cit., pp. 20-21.

38. *MMV*, pp. 18-19.

(« Mais si je ne pardonne point à mes ennemis, du moins je ne leur fais aucun mal. Je suis rancunier et ne suis point vindicatif »<sup>39</sup>). Il suffira de remarquer que le passage en question est également soumis à différentes corrections et, par rapport à la toute première version, postposé de quelques pages afin de donner plus de relief à cette réflexion.

Nous arrivons finalement à Lucile, née quatre ans avant lui que le mémorialiste exalte comme le principal objet de son attachement. Il n'y a presque pas de passage concernant sa sœur la plus chérie qui ne soit soumis à nombre de corrections. Je laisserai de côté la partie la plus proprement affective de cette relation, dont l'amour incestueux de René et d'Amélie est communément vu comme la transposition romanesque, pour prêter attention à ce passage où Chateaubriand compatit la « chétive Lucile » parce qu'elle « était la plus négligée et la moins aimée » de ses sœurs, et interprète aussi le rôle de paladin qu'il exerce en sa faveur dans un sens manifestement chevaleresque, puisqu'il aurait été dicté par « l'horreur de l'oppression et le désir de secourir la faiblesse » :<sup>40</sup>

[...] elle me fut livrée comme mon jouet et comme ma servante; je n'abusai point de mon pouvoir. Si quelque chose me faisait m'estimer moi-même, ce serait le sentiment que j'éprouvai à l'âge de six ans pour ma sœur; au lieu de la soumettre à mes volontés, je devins son défenseur. Ce désir m'a souvent compromis car il m'entraîne d'une manière irrésistible. Voilà pourquoi les triomphes du méchant loin de me faire céder m'ont constamment porté à la résistance. Plus le crime obtient de victoires, moins je capitule. Il m'a quelquefois tenu la baïonnette sur la poitrine et a mis ou ma vie ou ma fortune au prix de mon silence; mais j'ai toujours comme d'Assas crié à ceux qui me suivaient... : "À moi; c'est l'ennemi!"<sup>41</sup>

Au Livre III, Chateaubriand revient sur ce concept lorsque, en discutant son attitude envers Lucile, il affirme que son sentiment « avait la délicatesse et l'exaltation de la chevalerie ».<sup>42</sup> Il souligne notamment que l'image de pureté émanant de sa sœur venait couvrir son désir érotique. Il est important d'observer que, dans la variante des *Mémoires d'outre-tombe*, l'association

---

39. *Ibi*, p. 47.

40. *Ibi*, pp. 19-20.

41. *Ibidem*.

42. *Ibi*, p. 85.



du sentiment amoureux à Lucile sera visiblement neutralisée par l'insertion, à son côté, de la figure de la mère. Cette adjonction est d'autant plus significative que les deux figures sont, en quelque sorte, complémentaires. En fait, Lucile était venue compenser un déficit d'amour maternel.

Dans une argumentation principalement centrée sur le complexe paternel, il me sera impossible d'élargir ici le cadre familial, qui est évidemment plus complexe, à d'autres acteurs, notamment au frère aîné Jean-Baptiste, que la mère de Chateaubriand préférait manifestement. Je me bornerai à rappeler un passage qui se situe à la suite du dernier extrait cité du Livre I, et qui concerne les réactions de François voyant maltraiter Lucile et leurs conséquences dans l'attitude de ses parents (c'est moi qui souligne) :

On me conduisait tous les matins avec Lucile chez des espèces de religieuses qui montraient à lire aux enfants. Lucile lisait fort mal; je lisais encore plus mal qu'elle. On la grondait. Je battais les sœurs; grandes plaintes portées à ma mère. Je commençais à passer pour un vaurien, un révolté, un paresseux, un âne enfin. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que ces idées-là entraient dans la tête de mes parents. Mon père disait gravement devant moi en branlant la tête que *tous les chevaliers de Chateaubriand avaient été des coureurs de lièvres, des ivrognes, des querelleurs*; ma mère soupirait et grognait en voyant le désordre de ma parure. *Tout enfant que j'étais le propos de mon père me révoltait*. J'en sentais pour ainsi dire le danger et l'inconvenance. *Quand ma mère couronnait ses remontrances par l'éloge de mon frère, qu'elle appelait un Caton, un héros, je me sentais prêt à faire tout le mal qu'on semblait attendre de moi.*<sup>43</sup>

Lorsque la mère entre en jeu pour louer le fils aîné Jean-Baptiste, et que François se retrouve dépourvu de tout mérite au profit d'un rival (le frère) et de protection maternelle face aux reproches de son père, c'est l'effet opposé à l'instinct chevaleresque positif qui se développe : « je me sentais prêt à faire tout le mal qu'on semblait attendre de moi ». Il ne reste à l'enfant blâmé que pousser à l'extrême son insoumission en se rendant conforme à la lettre de l'image que son père a de lui.

---

43. *Ibi*, p. 21. Observons que la réaction intérieure de l'enfant (« Tout enfant que j'étais le propos de mon père me révoltait ») sera supprimée dans les *Mémoires d'outre-tombe* (*MOT*, pp. 131-132).

Renonçons une fois de plus à battre la piste œdipienne pour interpréter ce dernier passage, et concluons plutôt sur la configuration de rôles que dessine le texte dans l'univers familial. Celle de polisson n'est que l'énième d'une galerie de silhouettes qui voient le mémorialiste se peindre tour à tour comme homme hautain mais sociable, enfant terrorisé, aspirant émule de l'héroïsme paternel, secoureur chevaleresque. Le récit des *Mémoires de ma vie* prépare ainsi l'autoreprésentation que Chateaubriand achèvera de réaliser dans sa vieillesse. Du sentiment de l'honneur il fera le principe cardinal de son existence, alors que l'esprit rebelle de son enfance sera devenu la prémisse de son combat pour la liberté.



# Le brouillage dynamique des masques chez Claude Simon

FEDERICA D'ASCENZO

L'univers romanesque simonien a fixé la plupart des acquis littéraires majeurs du XX<sup>e</sup> siècle : le refus du réalisme du siècle précédent, la prééminence de la subjectivité comme instrument de saisie du réel, l'impossible expression de la totalité et la dialectique nécessaire que celle-ci instaure avec le fragment, la fonction heuristique, enfin, attribuée à l'écriture, chargée de pallier aux défaillances de la mémoire et de la perception.<sup>1</sup> Claude Simon n'a cependant jamais caché d'être « incapable d'inventer quoi que ce soit »<sup>2</sup> et de n'être en mesure de « parler que de [lui] » « sans malhonnêteté »<sup>3</sup>, affirmant, au lendemain de la publication de *L'Acacia* : « Et à quoi bon inventer quand la réalité dépasse à ce point la fiction ? »<sup>4</sup> Ces déclarations, qui ne visent pas à encourager une lecture autobiographique – et réductrice

---

1. Souvent explicitée dans de nombreux entretiens au cours des décennies, cette fonction a été formalisée dans le *Discours de Stockholm* (Fondation Nobel-Les Éditions de Minuit, Paris 1986, p. 25) : « c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention ».

2. A. C., *Avec "la Route des Flandres" Claude Simon affirme sa manière*, in « Le Monde », 8 octobre 1960.

3. C. Simon, *Je ne peux parler que de moi*, in « Les Nouvelles littéraires », 3 mai 1962.

4. Id., *Et à quoi bon inventer*, entretien avec Marianne Alphant, in « Libération », 31 août 1989, repris dans *Relire L'Acacia. Dossier*, « Cahiers Claude Simon » 11 (2016), p. 23.

– de ses œuvres,<sup>5</sup> laissent présager combien la caractérisation des romans de Simon est difficile, mais se justifient par la place que le sujet, inspiré aux expériences vécues par l'auteur, y recouvre. Espaces de télescopage entre le vécu et l'imaginaire, entre le « trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images » et une langue,<sup>6</sup> les romans de Claude Simon sont le lieu d'un questionnement sur le rapport que le sujet entretient avec le réel et situent la subjectivité au centre d'une tentative de reconstruction de l'identité éclatée et fragmentaire forgée par l'Histoire et le progrès. Cette identité, que les souvenirs décousus et les sensations discontinues ne réussissent pas à restituer dans sa complétude ni dans son évolution, ne pourra être par conséquent appréhendée qu'à travers la polyphonie et l'hypothèse, par l'approximation et la mise en circuit d'éléments communs, dans les interstices qui séparent le même de l'autre. Inévitablement structuré dans et par le texte, le sujet devra ainsi tenter de mettre au jour ses traits constitutifs en interrogeant sa propre histoire de façon autodiégétique, en objectivant son expérience par le biais de l'autre, ou bien en se cherchant à travers l'expérience d'autrui, autant de masques qu'assume la subjectivité narrative en quête d'elle-même.

La présence obsédante du masque au sein de la narration simonienne suffit à en souligner l'importance, et sa fonction d'avatar du sujet autorise sa sémantisation. Les diverses manifestations du masque, relayées par le jeu des voix, par les analogies entre les personnages et leur vécu, et par les stratifications temporelles, substituent à l'impossible identité unifiée et transparente la superposition de strates identitaires en tant que seule connaissance possible. L'écriture permet à l'auteur de soumettre l'expérience structurante du sujet à un brouillage généralisé qui dynamise le processus de réécriture de scènes et de motifs récurrents et engendre les stratifications intratextuelles, en même temps qu'il démystifie le pouvoir de l'écriture d'assujettir la réalité à un ordre et à un sens qu'elle ne possède pas.<sup>7</sup> Au sein d'une même œuvre et d'une œuvre à l'autre, la fictionnalisation réitérée d'un

---

5. Cf notamment *Ibi*, pp. 19-24 où l'auteur établit la différence entre autobiographie et livres « à base de vécu » (p. 20). Les « éléments biographiques sont le prétexte. Le texte est autre chose », affirme-t-il (p. 24).

6. C. Simon, *Discours de Stockholm*, cit., p. 25.

7. *Ibi*, p. 24.

même vécu et la re-textualisation toujours différente que l'auteur imprime aux souvenirs, aux personnages et aux actions « en raison de leurs seules qualités propres »,<sup>8</sup> dépersonnalisent les sujets tout en produisant une dynamique entre le même et le différent, l'ostentation et l'occultation à l'instar du masque. Privant les éléments constitutifs de la narration de leur potentiel biographique, autobiographique et autofictionnel pour en faire des fragments d'un vécu dégagé de toute référence, le masque devient le paradigme de procédés scripturaux qui organisent une vision du monde autant qu'ils la créent, et dans laquelle une histoire individuelle et familiale devient l'empreinte d'une Histoire collective.

Claude Simon a été marqué très tôt par l'idée du masque puisqu'il porte le prénom d'un frère mort avant sa naissance, qu'il n'a jamais connu, mais dont il considère avoir usurpé l'identité,<sup>9</sup> être devenu le simulacre. Le terme « masque » dans ses romans est souvent utilisé comme synonyme de visage<sup>10</sup> ou en alternative à celui-ci, dans un rapport de relation de l'un à l'autre qui joue sur les glissements de sens. Substitut d'un visage renvoyant à un personnage évanescant dont on ne peut saisir désormais que l'apparence,<sup>11</sup> figuration de l'expressivité et de la personnalité,<sup>12</sup> le masque remplace le visage quand son possesseur a été englobé dans le système de relations des personnages à l'intérieur de l'œuvre et s'apprête à remplir son rôle dans la recherche de l'identité que poursuit le sujet. Toujours sur le point d'être phagocyté, le

---

8. *Ibi*, p. 22.

9. En témoignent ses notes personnelles et les propos de sa femme Réa (M. Calle-Gruber, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Éditions du Seuil, Paris 2011, p. 11). La nature même de l'anthroponyme Claude Simon, formé par le prénom du frère et un nom de famille qui sert aussi communément de prénom, renferme potentiellement cette double présence dans la marque de l'identité de l'auteur. Elle n'est probablement pas étrangère à cet imaginaire du masque qui structure l'œuvre simonienne.

10. «[...] le visage de Blum comme un masque gris» (C. Simon, *La Route des Flandres*, Les Éditions de Minuit, Paris 1960/1982, p. 44, désigné dorénavant par l'abréviation *RF* suivie de la page de référence).

11. «[...] il ne pouvait plus distinguer le visage du vieil homme, seulement un masque flou suspendu au-dessus de l'énorme et confuse masse affalée dans le fauteuil» (*RF*, 40).

12. «[...] le masque se durcissant de nouveau, menaçant, agressif» (C. Simon, *Les Géorgiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1981/2006, p. 150, désigné dorénavant par l'abréviation *G* suivie de la page de référence).

porteur du masque perd son individualité, pour ne garder de celle-ci que ce qui intéresse l'Autre se cherchant. Comme l'a souligné Jean Starobinski, « quand survient et s'impose le masque, le visage ("premier", "sous-jacent") n'a pu ou n'a pas souhaité prévaloir ».<sup>13</sup> Ainsi les soldats français battant en retraite devant les Allemands en 1940 affichent tous le « même masque de fatigue, d'usure, de passivité » (*G*, 110-111), donnant lieu à un « défilé non de visages mais de vagues masques aux yeux chassieux, aux chairs blêmes et flasques tirées par le froid » (*G*, 112). Georges, dans *La Route des Flandres*, observe comme dans un miroir « le masque aux traits émaciés, tiré, affamé, qui était comme un démenti tragique à l'enjouement, la bouffonnerie de la voix » de Blum, son alter ego (*RF*, 226), projection du « masque tragique [qui] matérialise symboliquement la poussée continue et inflexible du destin » et « semble résumer la vie entière du héros à travers l'instant de sa passion ».<sup>14</sup> Les masques « plâtreux », « desséchés » et « grisâtres » des vieilles femmes qui hantent *Les Géorgiques* et *L'Acacia* représentent une variation du masque mortuaire,<sup>15</sup> comme ces « masques de cire » (*A*, 71) des blessés de guerre dans les hôpitaux, ou ce « permanent masque d'affliction fait [...] de larmes de cire solidifiées » (*A*, 207) de la grand-mère maternelle du narrateur de *L'Acacia*. Le visage refait surface à travers l'« immobile visage de marbre » de l'ancêtre général des *Géorgiques*, mais la métonymie, qui renvoie à un buste de marbre le représentant (*G*, 242-243) et figure l'état émotionnel du sujet, en annonce la mort et souligne son caractère immobile. C'est aussi une expression caractéristique du visage que l'on retrouve dans le « regard fixe, absent » de la mère du narrateur de *L'Acacia*, affublée d'un « masque un peu gras à l'expression figée »,<sup>16</sup> ou dans les « masques inexpressifs » (*A*, 334) des prisonniers de guerre assis sur un banc devant leur baraque. Derrière les comparaisons de certains visages aux masques

---

13. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, Éditions Galilée, Paris 2015, p. 35.

14. *Ibi*, p. 42.

15. Sur le sens du masque funéraire chez les Romains, ses rapports avec les photos, les documents et les objets ayant appartenu aux défunts et la réinterprétation qu'en fournit Claude Simon, cf. C. de Ribaupierre Furlan, *Le roman généalogique : Claude Simon et Georges Pérec*, préface de C. Burgelin, La Part de l'Œil, Bruxelles 2002, pp. 51-53.

16. C. Simon, *L'Acacia*, postface de P. Longuet, Les Éditions de Minuit, Paris 1989/2003, p. 277 (désigné dorénavant par l'abréviation *A* suivie de la page de référence).

mortuaires aztèques ou incas, aux masques de terre cuite vus dans les musées, on décèle entre autres le goût de l'auteur pour les masques d'Afrique et d'Océanie.<sup>17</sup>

Le masque est aussi assimilé à la notion de *persona*, au masque que l'individu arbore, volontairement ou par obligation, pour réaliser son adéquation sociale et faciliter sa relation à autrui. Ce type de masque est stigmatisé pour sa fonction nocive dans la mesure où il est le produit d'une imposition et se superpose à l'être réel du sujet. Corinne, la femme de Reixach, écoutant le récit de Georges dans la chambre d'hôtel, renvoie une image stéréotypée d'elle-même, produit des conventions sociales mais aussi des clichés dont Georges est imprégné :

[...] le visage inaltérable, ce masque régulier, serein, magnifique et vide, "Comme ces statues, pensa-t-il. Mais peut-être n'est-elle rien d'autre, ne faut-il rien lui demander de plus que ce que l'on demande à du marbre, à la pierre, au bronze : seulement de se laisser regarder et toucher, qu'elle se laisse seulement regarder et toucher..." (RF, 258)

La future mère du narrateur, qui ne s'est pas encore libérée au sein du mariage à travers l'assouvissement de sa sensualité, porte le landau d'un neveu tout en « poussant en même temps devant elle comme un masque sous un de ces extravagants chapeaux semblables à des abat-jour cet imperturbable visage au regard serein derrière les longs cils noirs » (A, 117). La *persona* passe aussi par la déclinaison des métiers qui seuls caractérisent certains personnages, par l'échantillonnage des vêtements-déguisements qui scandent les étapes de la vie du narrateur jusqu'à sa mobilisation – celui de collégien, de peintre cubiste, d'anarchiste et de voyageur (A, 166). Cette *persona* va être occultée, recouverte et successivement niée par le masque uniformisateur du soldat, autre forme du déguisement et donc de l'inadéquation du sujet à son image.

À côté de son rôle de caractérisation et de dénotation qui s'adresse principalement à autrui et s'exerce indépendamment de la volonté de son porteur, le masque constitue davantage un objet par lequel le sujet se dupe

---

17. M. Calle-Gruber, *Claude Simon*, cit., p. 82.



lui-même et se laisse duper<sup>18</sup> que le lieu d'une dissimulation volontaire voire libératrice; il n'exprime en rien, dans l'univers simonien, cette «ambition fondamentale de l'être humain, qui est celle de *se faire être*» que lui assigne Starobinski, celle de «devenir une personne agissante désormais reconnue dans son identité»,<sup>19</sup> car celle-ci est une entité par statut fuyante. Le masque est par conséquent une imposition, le résultat de la rencontre fortuite d'un individu et de l'Histoire, le produit d'un amalgame sur lequel le sujet n'a aucune emprise. Seule Virginie, la femme de l'un des ancêtres dans *La Route des Flandres*, est représentée sur un tableau – situé face au portrait de son mari en habits de chasse – tenant à la main un masque de carnaval vénitien pourvu d'un loup noir et d'un nez démesuré. Le caractère grotesque et terrifiant de ce demi-masque, souligné par l'auteur (*RF*, 213-214) et considéré plus redoutable qu'une arme, assume une connotation de défi dans la mesure où la femme est démasquée.<sup>20</sup> Sa posture insinuante montre qu'elle ne craint pas de suggérer sa véritable identité et souligne le pouvoir agressif de la dissimulation, exercée de façon volontaire. Le loup, image classique du masque carnavalesque, est un instrument de provocation,<sup>21</sup> un défi lancé à la *persona*. Dans *Les Géorgiques*, Adélaïde, la femme-histrion du général L.S.M., est une intrigante à l'image de ce XVIII<sup>e</sup> siècle de plaisirs et de tourmentes : royaliste arrachée à la guillotine par le général révolutionnaire qui va l'épouser, elle recourt à mille travestissements et subterfuges pour se rapprocher du roi durant la Restauration et « éloigner la prévention attachée au nom qu'[elle] porte » (*G*, 448). Le masque proprement carnavalesque véhicule plus généralement un signifiant dévalorisant. Il affiche une exagération des traits déjà marqués du visage, comme chez le jockey Iglésia dans *La Route des Flandres* (*RF*, 51, 54, 55, 58, 153). Il est le reflet et l'intériorisation, en l'occurrence, de l'aspect caricatural des vêtements de jockey que la guerre a rendu surannés. Le soldat Iglésia n'est plus qu'un polichinelle (*RF*, 139, 185) et la guerre une pantomime où les militaires n'ont aucun rôle.

---

18. Ead., *Itinerari di scrittura : nel labirinto del Nouveau Roman*. M. Butor – A. Robbe-Grillet – C. Simon, Bulzoni, Roma 1982, pp. 102-111.

19. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, cit., p. 12.

20. On la retrouvera dans *A*, 347.

21. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, cit., p. 47.

C'est à travers les différentes formes de la duplication que la métaphore du masque agit de façon souterraine dans la narration. Symbole de la pétrification, d'« un moyen d'abolir le mouvement »<sup>22</sup> à travers l'immobilité qu'il impose, le masque se prête à figurer le caractère fragmentaire du réel et les différents états que le sujet incarne. Il représente l'alternance des strates identitaires qui forment l'histoire du sujet, mais aussi la fugacité produite par le plan synchronique, simultané et parcellaire sur lequel les souvenirs, les sensations et les pensées se pressent dans l'esprit. L'identité en tant que conscience de la persistance du moi est par conséquent impossible et la dimension historique du sujet pensant abolie. Le personnage simonien ne pourra donc se construire qu'à travers la superposition d'instantanés successifs,<sup>23</sup> qui vont s'agencer à travers les répétitions, les échos, les correspondances, les glissements ou les contrastes. La réitération mémorielle, aidée par les archives, les photos et les témoignages les plus divers, va rapprocher les êtres et les scènes de façon toujours renouvelée, en fonction de leurs qualités, mais aussi des circonstances affabulatoires et des objectifs que poursuit le sujet écrivain/narrant. Par le biais de l'analogie et de ses variantes, un dynamisme est imprimé au statut figé du masque, à travers lequel la conscience espère se trouver. « Essayez de vous chercher », lance Claude Simon dans *La Corde raide*, « Je est un autre ». Pas vrai : « Je est d'autres ». D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps ».<sup>24</sup> L'auteur crée ainsi ses propres masques, d'abord à travers le jeu des doubles, projection indispensable de toute construction identitaire.<sup>25</sup> Dans *L'Acacia* le « brigadier » de 1940, aboutissement d'une construction identitaire hyper-stratifiée qui traverse l'ensemble de la production simonienne, reconstruit la généalogie de sa famille et se confronte au destin de son père, mort durant la première guerre mondiale. Le narrateur des *Géorgiques* s'identifie à l'ancêtre général et ce dernier s'oppose à son frère

---

22. *Ibi*, p. 50.

23. Starobinski affirme notamment que le masque est « multiplié par le nombre », que « le nombre est devenu un élément du masque » (*Ibi*, p. 79).

24. C. Simon, *La Corde raide*, Le Sagittaire, Paris 1947, p. 174.

25. Lucien Dällenbach précise que les déclarations de Claude Simon sur sa conception de l'écriture confirment « le fait que l'autobiographie ne puisse s'écrire que par la figure interposée de l'autre (du double) » (L. Dällenbach, *Le tissu de mémoire*, in *RF*, 371).

Jean-Marie, Blum est l'alter-ego de Georges dans *La Route des Flandres*, et O. celui du narrateur des *Géorgiques* puis de l'écrivain S. qui apparaîtra dans *Le Jardin des Plantes*<sup>26</sup> ; les postures de la vieille dame conduisant son petit-fils à l'Opéra font écho à celles de la vieille dame du château. Les scènes se juxtaposent et se confondent au gré des associations, par la convergence des images que suggère cependant toujours une similitude de gestes, d'attitudes et de situations. Dans *La Route des Flandres*, le protagoniste Georges et son compagnon Blum mettent en parallèle l'histoire du Conventionnel de Reixach et celle du capitaine homonyme de leur escadron, son descendant, pour comprendre si tous deux, probablement trahis par leur femme, se sont suicidés. Ce Conventionnel partage le même destin de régicide d'un autre ancêtre de Georges, le général d'Empire dont *Les Géorgiques* reconstruiront les vicissitudes à travers le recouvrement d'archives. *Les Géorgiques* mêlent trois époques et trois destins différents à travers l'image de la guerre et de la révolution : celle du général Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel déjà présent dans *La Route des Flandres*, celle d'un Anglais engagé volontaire aux côtés des Républicains pendant la guerre civile espagnole, désigné par l'initiale O. et créé à partir du *je* narratif de *Homage to Catalonia* de Georges Orwell, et celle d'un troisième personnage, le fameux « cavalier de 1940 » qui revêt le rôle d'instance narrative. Quand la similitude fait défaut, un détail suffit pour que l'imagination la construise, assurant le transfert d'une époque, d'une scène ou d'un personnage à l'autre.<sup>27</sup> La prétendue rivalité, dans *La Route des Flandres*, entre le capitaine Reixach et son jockey Iglésia à cause de Corinne, la jeune épouse de Reixach dont Iglésia aurait été l'amant, est métaphoriquement fantasmée dans le récit par la superposition entre une course de chevaux – où Reixach insiste pour prendre la place de son jockey et implicitement reconquérir sa femme – et la chevauchée des cavaliers durant la débâcle. Ce sont les chevaux qui par métonymie établissent le lien, le mécanisme d'activation du sens se précisant quand Iglésia donne des conseils à Reixach avant la course sur la façon de monter la « pouliche » (*RF*, 160). La mort du capitaine dans l'embuscade est systématiquement racontée de façon différente. L'évocation récurrente de son prétendu sui-

---

26. C. de Ribaupierre Furlan, *Le roman généalogique*, cit., pp. 163-165.

27. S. Sykes, *Les romans de Claude Simon*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, p. 81.

cide pour avoir entraîné la destruction de son bataillon se superpose à la reconstruction imaginaire du suicide de l'ancêtre de Georges, déshonoré par sa défaite contre les Espagnols, à partir des récits qui ont nourri l'enfance de ce dernier. Puis dans *L'Acacia*, le masque du capitaine n'a plus aucun rapport de parenté avec le narrateur, mais le lecteur en retrouve l'écho sous les traits du colonel du régiment. De même Iglésia, qui dans *La Route des Flandres* était devenu l'ordonnance de Reixach et comptait parmi les rescapés de l'attaque du bataillon, n'est plus qu'un anonyme jockey à la vague nationalité italienne quittant l'escadron avant la bataille, victime d'un accident. Comme l'explique Ralph Sarkonak, la mémoire est sursémiotisée chez Claude Simon.<sup>28</sup> Elle est constamment sollicitée, qu'il s'agisse de la mémoire du sujet écrivain, à l'origine du texte, ou de celle du lecteur, emporté par le vertige que la réécriture confère à un univers désormais connu et dynamisé par la pratique généralisée de l'intra-intertextualité.<sup>29</sup> Il revient en effet au lecteur de produire le sens, tenaillé par le doute qu'exprime la conscience narrative de *La Route des Flandres* : « Mais j'ai déjà vu ça quelque part. Je connais ça. Mais quand ? Et où donc ? ... » (*RF*, 114). L'image est à la fois formalisée, remise en discussion puis surimprimée par une image qui la suit et à travers l'écho de celle qui la précède, dans le texte mais aussi d'un texte à l'autre. Le double est un masque multiplicateur de sens par sa capacité de surajouter, de reproduire et de dépasser le synchronisme réducteur de la pensée et de l'écriture. La stratification identitaire récupère la densité, l'épaisseur et la polyphonie du réel de même qu'elle devient une forme que revêt la complexité de celui-ci.

Cette pratique généralisée enclenche un processus d'uniformisation et de neutralisation de la singularité. Les termes « ombres », « fantômes », « mannequins », les comparaisons aux statues ou aux animaux, participent d'une dématérialisation qui prive le sujet de son humanité et de son unicité, instaurant une hybridité entre l'être et le paraître. Le recours aux substantifs exprimant une collectivité permet d'établir des groupements de plus en

---

28. R. Sarkonak, *L'archive du réel. Essais sur Claude Simon*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2020, p. 205. Essai particulièrement intéressant où Sarkonak a illustré toutes les zones d'intertextualité, les zones d'interférence.

29. *Ibi*, p. 202.

plus imprécis, susceptibles de rendre compte d'une expérience commune. Les indications de la simple nationalité pour désigner tel personnage secondaire, les groupes nominaux renvoyant à un ensemble pour leur signifié ou à travers la marque de la pluralité (« l'escadron », « la colonne », « les soldats », « les cavaliers »), suggèrent le caractère interchangeable du sujet comme reflet d'une communauté de destin et préparent l'anonymat et la dépersonnalisation. Dans *Les Géorgiques*, l'évocation initiale de la débâcle du 31<sup>ème</sup> régiment des dragons, qui a constitué l'épisode central de *La Route des Flandres*, est reprise à travers la figure d'« un cavalier (l'un ou l'autre)» (G, 97). Ce brouillage est relayé par «la démultiplication elle aussi superposée des narrataires». <sup>30</sup> Les voix se mêlent, s'alternent et se chevauchent, éclairées par les parenthèses explicitant les pronoms personnels employés comme signes d'indifférenciation. Dans *La Route des Flandres*, la narration hésite entre la première personne – quand Georges assume le récit – et une troisième personne qui le relègue au rang de simple comparse. Le glissement d'une voix narrative à l'autre est généralement imperceptible; il produit une faillite du sens en rejetant celui-ci au rang de l'hypothèse. Dans l'évolution romanesque de Claude Simon, *L'Acacia*, qui tout en se rapprochant de manière évidente de l'histoire de sa famille hisse l'expérience des personnages au niveau de l'Histoire collective, se présente comme un récit à la troisième personne, <sup>31</sup> en instaurant cette distance qui « entre », selon Maurice Blanchot, « dans la sphère même de l'œuvre », en mettant « en jeu le neutre » du « il » narratif responsable de la destitution du sujet. « [D]ans l'espace neutre du récit », explique Blanchot, « les porteurs de parole, les sujets d'action – ceux qui tenaient lieu jadis de personnages – tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes : quelque chose leur arrive, qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se dessaisissant de leur pouvoir de dire “je”, et ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé ». <sup>32</sup>

L'œuvre de Claude Simon affiche indubitablement une « hybridation

---

30. L. Dällenbach, *Le tissu de mémoire*, in *RF*, p. 361. Cf. également L. Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, Paris 1988, p. 62.

31. Pour Maurice Blanchot, le « Je » de l'écrivain « se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un “Il” sans figure » (*L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1988, p. 26), un « “il” incaractérisable » (*L'entretien infini*, nrf-Gallimard, Paris 1969, p. 558).

32. M. Blanchot, *L'entretien infini*, cit., pp. 563, 564.

forte du référentiel et du biofictionnel» ou autofictionnel,<sup>33</sup> qui a poussé la critique à s'interroger sur la catégorisation de ses romans. Si le romancier s'est prêté à satisfaire la curiosité de ceux qui voulaient établir une équivalence toujours plus étroite entre son vécu et ses romans, son esthétique dépasse le cadre étroit des nomenclatures les plus récentes. *La Route des Flandres* réalise un abandon progressif de la fiction, évoluant vers une forme romanesque hybride qui mêle le roman de filiation, le roman généalogique et la pseudo-autobiographie. Ce passage s'accompagne cependant d'une progressive disparition des noms propres dont la fonction consiste, selon Paul Ricœur, « à faire correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences »,<sup>34</sup> entraînant une indétermination des repères référentiels et autofictionnels et contribuant au tissage du masque. Les personnages ne se qualifient plus par leur *mêmeté* ni leur ipséité,<sup>35</sup> mais se prédisposent à assumer une caractérisation plus générale à travers une simulation-imitation qui constitue l'une des prérogatives du masque. Les personnages nommés dans *La Route des Flandres* – Georges, Iglésia, Blum, Reixach – réapparaissent dépourvus de nom dans *L'Acacia* où ils occupent – excepté pour la reconfiguration de Georges – un rôle secondaire. On reconnaît en partie Georges derrière le jeune garçon, le visiteur et le narrateur des *Géorgiques* qui n'ont pas de nom, mais le général d'Empire n'est désigné que par ses initiales L.S.M., désambiguïsées par les archives mais constamment ignorées par le narrateur. L'importance, la résonance et l'aura du nom propre sont souvent évoquées dans *Les Géorgiques* (150, 168) sans que celui-ci s'inscrive nécessairement dans le texte, car si les initiales fonctionnent comme un avatar du masque qui révèle et cache en même temps, le nom propre est l'attestation sociale de l'identité de son porteur, l'identification première du personnage, un moyen de fixer ce dernier et de faire régresser le roman vers le réalisme. Ainsi,

---

33. N. Piégay, *Noms de personnes, noms de personnages : récit et émancipation*, in « Littérature » 203 (septembre 2021/3), p. 9. Pour Philippe Gasparini, « Le tourniquet des voix nous prévient en effet contre deux sortes d'illusions : l'illusion référentielle et l'illusion fictionnelle » (*Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, Paris 2004, p. 157).

34. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990, p. 41.

35. *Ibi*, p. 140.

seuls les noms de personnages mythologiques subsistent qui se superposent aux personnages eux-mêmes et les connotent, ou encore les prénoms auxquels l'auteur attribue une fonction métaphorique – il en est ainsi pour l'opposition entre les deux frères L.S.M. des *Géorgiques* dont l'un s'appelle Jean-Pierre et l'autre, son double féminin et son antagoniste, se prénomme Jean-Marie. L'omission du nom, qui favorise « une perception relationnelle de l'identité »<sup>36</sup> aussi bien dans le réseau familial qu'en dehors de celui-ci, opère ici une mise à distance, voire un refoulement : on y fait allusion sans jamais le dévoiler (*G*, 400).<sup>37</sup> Imprimé sur la plaque de laiton que les soldats portent au poignet avec leur numéro de matricule, le nom est destiné à leur restituer une identité seulement après la mort – chose qui sera d'ailleurs niée à la veuve de *L'Acacia*, dont le périple après la Première Guerre mondiale à la recherche du corps de son mari prendra fin devant la tombe de deux officiers français non identifiés. Le nom propre balayé par la guerre est supplanté par des périphrases généralisantes ou des substantifs communs, des groupes nominaux qui pourvoient la trame du masque (la vieille dame, le jeune garçon, le visiteur, l'enfant, le touriste, le réserviste), par leurs variantes parentales (l'ancêtre, le père, la mère, la veuve, les tantes), nationales (l'Italien, le Mexicain), religieuses (le Juif) ou le grade militaire. Les surnoms péjoratifs, les noms stéréotypés contribuent à nier l'ipséité identitaire et le soldat Italien surnommé Macaroni s'adresse à un compagnon d'armes qui refuse l'appellatif de "youpin" en lui lançant : « Pour là où ils vont nous envoyer, Lévy, Isaac, Abraham, Blum, Macaroni ou Mohamed, c'est pareil » (*A*, 229). Les « indicateurs intermittents » de l'individualisation que sont les pronoms personnels, qui « désignent chaque fois des choses différentes »,<sup>38</sup> prennent progressivement la relève, associés entre parenthèses aux substantifs ou appellatifs devant les expliciter. Ils fonctionnent la plupart du temps comme générateurs de brouillage<sup>39</sup> et décuplent le potentiel réflecteur des person-

---

36. A. Dauge-Roth, *Autobiographie et biographies parentales dans L'Acacia*, in « Revue des Lettres Modernes », série « Claude Simon » 2 (1997), p. 143.

37. Le général Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel s'oppose à son frère du point de vue politique puisque le premier est révolutionnaire et le second royaliste, mais aussi par sentiment de culpabilité en tant que fratricide.

38. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 42.

39. La quatrième de couverture des *Géorgiques*, écrite par Simon, est particulièrement

nages. Dans *L'Acacia*, parallèlement à la reconstruction de la généalogie, on observe une utilisation toujours plus marquée des pronoms personnels pluriels désignant des groupements humains – les soldats, les civils, les mobilisés – et l'emploi de l'indéfini « on ». Ces « vecteurs de déstabilisation »<sup>40</sup> déterminent un processus de dépersonnalisation et d'indifférenciation : « l'approfondissement acharné du particulier » permet, selon l'aveu même de Claude Simon, de parvenir « à ce “fonds commun” où chacun pourra reconnaître un peu – ou beaucoup – de lui-même ».<sup>41</sup> Le masque capture et fixe les différentes manifestations de ce fonds commun qu'a construit le texte, il est le résultat des superpositions produites par l'écriture et la réécriture. Les éléments biographiques ou autobiographiques revêtent alors bien la fonction de simple « prétexte »<sup>42</sup> à la constitution d'une dimension universelle et impersonnelle voire mythique<sup>43</sup> : l'individuel se dilue dans le collectif, le roman et l'autobiographie s'hybrident et l'écrivain finit par créer son propre masque.

Ce masque de l'écrivain se forge aussi bien dans la distance que le texte assume vis-à-vis du vécu de l'auteur, que dans la fictionnalisation du personnage-écrivain au sein de la narration et dans le travail même de l'écriture. À la fin de *L'Acacia*, le narrateur apparaît prêt à mettre en forme son expérience, à assumer le masque de l'écrivain que les romans ont esquissé peu à peu. Dans *La Route des Flandres*, Blum met en scène une véritable parodie du système affabulatoire de Georges en se substituant à lui et en agençant autrement les scènes déjà évoquées avec les éléments que ce dernier lui a fournis. Il démasque la composante fictive du récit de Georges, oppose à la version tragique et énigmatique du suicide de l'ancêtre une intrigue

---

représentative de cette pratique à travers l'emploi indifférencié du pronom *il* à la place des trois personnages principaux dont les histoires s'enchevêtrent. Cf. L. Brown, *Masques, doubles et écriture dans Les Géorgiques de Claude Simon*, in « French Studies » 2 (avril 2001), pp. 167-178.

40. B. Heizmann, « “Il” est un autre ». *Du mode de désignation des personnages et de ses effets dans Les Géorgiques*, in « Cahiers Claude Simon » 8 (2013), p. 72.

41. C. Simon, *Discours de Stockholm*, cit., p. 30.

42. Cf. note 5, *supra*.

43. A. B. Duncan, *Introduction à Claude Simon, Œuvres II* (Bibliothèque de la Pléiade, 586), édition établie par A. B. Duncan, avec B. Bonhomme et D. Zemmour, nrf.-Gallimard, Paris 2013, p. XV.



triviale digne d'une comédie théâtrale. En reprochant à Georges de nourrir sa reconstruction de fantasmes, Blum dévoile la part d'arbitraire et d'imagination qui entre dans toute tentative de restitution d'un réel aux contours flous.<sup>44</sup> Blum est le double désacralisant de Georges, tous deux alter ego du romancier, mais fonctionnant comme le repoussoir l'un de l'autre, tous deux utilisant à des degrés divers la parole pour tenter d'échapper à l'horreur du réel et à son absence de sens. Personne ne détient la vérité, c'est la leçon de Blum qui cautionne sa démarche en s'exclamant : « Bien bien : travaillons nous aussi à l'Histoire, écrivons nous aussi notre quotidienne petite page d'Histoire ! » (*RF*, 219). L'auteur n'est plus que l'hypothétique agenceur des éléments du récit, emporté dans un tourbillon où il ne sait plus distinguer entre la réalité et la fiction (*RF*, 264), car la fabulation est une activité normale de la pensée autant que le souvenir et la perception. Le début des *Géorgiques* installe clairement un personnage d'écrivain qui va planer sur l'ensemble de la narration, dont O. représente un autre double.<sup>45</sup> Le romancier baisse même son masque au détour d'une phrase en renvoyant à *La Route des Flandres* pour évoquer la fameuse embuscade du régiment, démasquant ainsi la référence intertextuelle.<sup>46</sup> L'écrivain se dévoile par la suite comme étant le petit garçon fasciné par les légendes familiales, le jeune homme que l'oncle Charles aidera à reconstruire le passé de sa famille et à interpréter les archives et les photos, le visiteur du château autrefois appartenu

---

44. « Je croyais que ça t'amuserait : tu es là à ressasser, à supposer, à broder, à inventer des histoires, des contes de fées... », dit Blum à Georges quand celui-ci essaie de l'arrêter (*RF*, 207). Blum accueille de la sorte la reconstruction que Georges fait de la vie de l'ancêtre en s'inspirant du tableau qui le représente en habits de chasse aux côtés du portrait de sa femme Virginie, qui tient un loup dans la main : « Du théâtre de la tragédie du roman inventé, disait-il, tu t'y complais tu en rajoutes et, et moi Non, et moi Et au besoin tu inventes, et moi Non ça arrive tous les jours ».

45. À travers l'évocation de O. et du livre qu'il écrira à propos de son expérience de révolutionnaire en Espagne, le narrateur révèle implicitement comment il construit ses personnages : « [...] dans cette même caserne où s'était dressé devant lui comme une vision prémonitoire des désastres futurs le personnage prophétiquement allégorique (à moins qu'il ne le fabriquaît plus tard au cours de son récit : non pas exactement fabriqué de toutes pièces – il dut réellement le rencontrer, ou du moins un de ses semblables [...]) » (*G*, 328).

46. « [...] il rapporte dans un roman les circonstances et la façon dont les choses se sont déroulées entre-temps » (*G*, 51).

à ses ancêtres et le vieil homme aux mains ridées à la recherche du buste de l'ancêtre L.S.M. La veuve de *L'Acacia* qui raconte inlassablement l'histoire de son veuvage reproduit le même brouillage structurel et montre combien la mémoire peut être trompeuse. Et l'enfant qui lui souligne ses erreurs n'est autre qu'un masque supplémentaire du futur écrivain. La convergence des identités sédimentées, cachées derrière un «il » aux références multiples où Simon peut à la fois se découvrir et se dissimuler, aboutit à l'évadé de *L'Acacia*, désormais reconnaissable, qui dans la dernière page du roman s'assoit « à sa table devant une feuille de papier blanc » (*A*, 380). Dans *Le Jardin des Plantes*, ayant désormais dépassé les frontières génériques, Simon optera pour l'initiale S.

La démarche de Claude Simon a sans doute été celle de transformer « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire », comme il le définit dans sa dernière œuvre *Le Tramway*, en un brouillage à l'origine d'une dynamique du texte s'interrogeant sur le chaos du monde. Le masque est le produit du regroupement par ressemblance des différentes stratifications résultant du découpage des éléments du réel et du sujet, réalisé par une écriture mimant le processus de la perception et de la mémoire. Il est bien l'emblème des stratifications qui agissent à tous les niveaux dans le texte simonien. L'imaginaire que construit Simon autour du masque matérialise la dialectique du fragment et de la totalité, qui se traduit par la dialectique du particulier et de l'universel à travers le sujet. Le mouvement de désidentification de personnages fortement imprégnés du vécu de l'auteur, aidé par le ciblage de thèmes en mesure d'instaurer un questionnement profond sur l'être au monde, montre que l'expérience individuelle acquiert un sens quand elle se dilue dans le collectif. En déstructurant sa propre histoire, en faisant d'un sujet et d'une famille l'un des moules possibles de l'Histoire, en surdéterminant les personnages pour les rendre évocateurs de tout un chacun, Simon réalise une objectivation de soi par superposition d'un certain nombre de masques que seule l'écriture a rendu possibles, parvenant en dernière instance à construire une identité textuelle<sup>47</sup> où se surimpriment les strates du palimpseste que toute sa production a tissé. Cette « probléma-

---

47. M. Thouillot, *Claude Simon et l'autofiction d'un acacia à l'autre*, in « Revue des Lettres Modernes », série « Le Nouveau Roman en questions » 5 (2004), p. 112.

tique (de l') identité » dans laquelle Lucien Dällenbach situait la profonde unité des romans simoniens <sup>48</sup> ne pouvait esquiver le questionnement sur la place de l'écrivain dans sa création et sur les implications génériques de celle-ci. Brouillage identitaire, brouillage énonciatif et brouillage générique se relaient pour subsumer le réel et construire un réseau où chacun pourra trouver son propre masque.

---

48. L. Dällenbach, *Claude Simon*, cit., p. 65.

## « Ah ! c'est trop fort ! ». Sur les procédés de masquage de l'écriture flaubertienne

BRUNA DONATELLI

Les spécialistes de Flaubert le savent très bien : rien n'est laissé au hasard dans la rédaction de ses romans. En effet, dès *Madame Bovary*, les préoccupations esthétiques du romancier visent à la création d'un texte où chaque phrase et même chaque mot devient « *inchangeable* ». <sup>1</sup> Chacun s'entrelace en effet avec les autres phrases et les autres mots de l'œuvre au point de transformer, selon la métaphore si chère à Flaubert, les « perles » en « collier ». Au savant travail de montage s'ajoute celui de l'enchaînement des différentes configurations thématiques et motifs qui donnent au tissu narratif une structure en réseau produisant une densité et un effet d'expansion qui est toujours en excès par rapport aux énoncés constitutifs du discours. Plusieurs détails qui « seraient anodins dans une situation de communication ordinaire, prennent [dans le roman] un sens surdimensionné, renvoyant le lecteur à quelque chose qui se trouve ailleurs, avant ou après ». <sup>2</sup> C'est pour cette raison que la mise en texte des romans de Flaubert subit constamment « deux torsions contraires [...] qui remettent systématiquement en question le mimétisme du texte ». <sup>3</sup> Flaubert l'a souligné, bien qu'implicitement,

---

1. G. Flaubert, *Correspondance* éd. J. Bruneau, T. III (1859-1868), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1991, p. 416.

2. J. Bem, *Madame Bovary : la mutation, la poésie, la densité*, in « Europe », n. 1073/1074, Septembre-Octobre 2018, p. 234.

3. P.-M. Wetherill, *Les incertitudes du texte*, in Id. (éd.), *Flaubert. La dimension du texte*, Manchester University Press, Manchester 1980, p. 254.

à Louise Colet en pleine rédaction de *Madame Bovary* : « Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphoses. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré. La narration exacte du fait réel le plus magnifique me serait impossible. Il me faudrait le *broder* encore ».<sup>4</sup> La nécessité d'une représentation fictive du réel doit se conjuguer, donc, avec son fonctionnement romanesque.

L'amas de brouillons que Flaubert remplit tout au long de la gestation de son roman nous instruit sur sa manière de procéder. Dans la rédaction de ses avant-textes il balance, en effet, entre deux instances opposées : tantôt il privilégie un registre linguistique à la visée réaliste, tantôt un autre à la portée sémantique stratifiée. Les mots changent, se transforment et prennent une valeur d'usage selon les personnages qui les prononcent. Les nombreuses ratures, les folios complètement biffés, les notes dans les marges, les coupures, les plusieurs réécritures et reprises portent les signes d'un grand travail stylistique en ce sens. Et, puisque dans l'écriture flaubertienne le réel référentiel n'est jamais disjoint de la fiction, et qu'un écart se creuse entre ces deux dimensions – un écart que le romancier comble par le procédé de l'aléatoire, de la lacune et du *non-finito*<sup>5</sup> avec un effet d'incertitude sur « la manière dont on est censé l'interpréter »<sup>6</sup> -, il faut tenir compte de l'état antérieur aux corrections pour comprendre certains épisodes et certains passages de l'œuvre qui, autrement, seraient incompréhensibles et laisseraient les lecteurs tout à fait désorientés.

Des exemples pertinents en sont fournis par les *explicit*s des romans qui laissent les lecteurs bien désorientés. Pourquoi *Madame Bovary* se termine-t-elle sur Homais et non sur la protagoniste du roman, ou bien pourquoi *L'Éducation sentimentale* se clôt-elle sur un épisode qui ne fait pas partie de la *fabula*? Et, encore, comment interpréter la fin de *Salammbô* ou comment lire la scène finale de *La Tentation de saint Antoine* qui interrompt brusquement

---

4. G. Flaubert, *Correspondance*, T. III, cit. p. 135.

5. Parmi les études les plus récentes sur l'esthétique de la lacune voir M.C. Olds, *Flaubert lacunaire*, in « Europe », cit., pp. 149-161. Sur l'esthétique du *non finito* voir entre autres P.-M. de Biasi, *Flaubert et la poétique du non finito*, in L. Hay (éd.) *Le manuscrit inachevé, écriture, création, communication*, Éd. du CNRS, Paris 1986, pp. 45-73. Sur les implications entre voix et masque voir le fin travail de J. Frølich, *Flaubert : voix de masque*, PUV, Saint-Denis 2005.

6. P.-M. Wetherill, *Les incertitudes du texte*, cit., p. 259.

les hallucinations du saint ? Ce sont de véritables énigmes sur lesquelles les spécialistes se sont longuement attardés.

Il en est de même pour certains personnages et, en ce qui concerne *Madame Bovary*, pour l'Aveugle et Binet et, bien sûr, pour les scènes qui s'y associent. Ce sont des scènes qui marquent « une perturbation dans l'enchaînement sémantique »<sup>7</sup> du roman.

Je me limite ici à un seul épisode, à savoir à la visite d'Emma à Binet après qu'elle a été d'abord chez l'usurier Lheureux et ensuite chez le notaire Guillaumin dans le but d'éviter la saisie de sa maison et de son mobilier. Cependant, si l'on veut échapper aux pièges d'une lecture littérale, non littéraire de cette scène, une prémisse sur le portrait de Binet s'avère nécessaire.

Ancien carabinier, puis percepteur et capitaine des pompiers, il n'apparaît dans son rôle institutionnel qu'une fois (aux Comices agricoles) et la description en est grotesque.<sup>8</sup> Il fait sa première apparition au moment où Charles et Emma arrivent à Yonville et, bien qu'il soit présent à l'auberge du Lyon d'Or, il ne se joint pas à la réception du couple. À travers les commentaires des personnages qui fréquentent cette auberge, nous apprenons qu'il a l'habitude de dîner toujours à la même heure et de s'isoler dans une pièce à part « sans dire un mot »<sup>9</sup> : « Pas d'imagination, pas de saillies, rien de ce qui constitue l'homme de société »,<sup>10</sup> affirme le pharmacien Homais.

Il a deux passions,<sup>11</sup> l'une est illégale et inadmissible en raison de ses fonctions institutionnelles, la chasse aux canards clandestine, l'autre, apparemment plus anodine, se déploie plus intimement dans son grenier et consiste

---

7. Je reprends ici une expression utilisée par Marshall Olds pour définir la fin des romans de Flaubert. Voir M.C. Olds, *Flaubert lacunaire*, cit., p. 156.

8. Il apparaît dans son rôle de capitaine des pompiers au moment de l'arrivée du landau où aurait dû se trouver le Préfet pour assister à la cérémonie des Comices agricoles. En perpétuel compétition avec le colonel de la Garde nationale, Binet s'anime contre des pompiers soumis à ses ordres (« Aux armes ! », « Balancez ! ») qui les exécutent à leur tour de manière très désordonnée. Voir G. Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes III* (éd. C. Gothot-Mersch), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 2013, p. 273.

9. *Ibid.*, p. 216.

10. *Ibid.*

11. Ces deux passions sont attestées à partir du volume 2 des brouillons : Ms g 223<sup>2</sup> f<sup>o</sup> 20 : « ayant un tour et habile à la chasse ».

à modeler au tour des statuettes et des « ivoireries indescriptibles »<sup>12</sup> qui n'ont jamais été vues de près, sauf par Emma.

Caché dans un tonneau, lors d'une partie de chasse, Binet se retrouve pour la première fois en face à face avec l'héroïne au moment précis où elle revient en secret de chez Rodolphe. Il est le seul témoin de l'adultère d'Emma avant qu'elle ne meure, même si de nombreuses personnes de la communauté doutent fortement de sa conduite, surtout les femmes de la bourgeoisie. Il la rencontre une deuxième fois, le même jour, chez le pharmacien Homais où l'héroïne s'est rendue avec Charles mais, bien que, d'un air finaud, il fasse des allusions intelligibles pour elle seulement, il garde soigneusement le secret sur leur rencontre.

Plusieurs interprétations ont été avancées à propos de ce personnage emblématique. Certains critiques voient en lui l'incarnation de la bêtise, de la médiocrité bourgeoise, d'autres comptent Binet parmi les personnages symboliques du roman et justifient sa présence en tant que garant de l'ordre dont le but serait de condamner la conduite immorale d'Emma. D'autres encore, comme David Williams, associent ce personnage démuné d'un profil psychologique, à la figure de l'artiste.

De nombreux éléments plaident en faveur de cette dernière interprétation. Il « n'est pas un homme de société », affirme le pharmacien Homais, il vit toujours à l'écart et il travaille sans cesse au tour dont le ronflement est associé par Flaubert lui-même, à partir des scénarios, à « l'abîme »<sup>13</sup> et au vertige d'Emma, décidée à se suicider après avoir lu la lettre d'adieu de Rodolphe. L'implication sémantique de ces deux éléments si hétérogènes est précisée plus tard dans les brouillons là où Flaubert note : « Mêler le désespoir, l'idée de suicide, et l'effet physique du vertige formulé par les renforcements de son du tour ».<sup>14</sup>

Absent du plan de Yonville, que le romancier dessine de sa propre main avant de se mettre à la rédaction de la deuxième partie de l'œuvre, le grenier de Binet où il se dédie à l'activité artisanale du tour est sans aucun doute le

---

12. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 419.

13. « Binet tournant à une lucarne – ronflement d'abîme » *Scénario XLVIII*, Ms gg 9 f° 29r. Scénario d'ensemble, f° 29.

14. Ms 223<sup>1</sup> f° 176v.

lieu le plus énigmatique du roman, à l'instar de Binet lui-même. On pourrait affirmer aussi que ce personnage, qui n'est secondaire qu'en apparence, est moins défini par sa profession que par son grenier et son tour. À ces deux éléments, il convient d'ajouter la présence d'une lucarne qui laisse entrevoir de l'extérieur l'infatigable perceuteur en train de modeler ses statuette. Elle est toujours allumée et continue à l'être bien après la mort d'Emma. C'est, en effet, la seule lueur qui éclaire une Yonville nocturne et déserte sur laquelle le rideau est sur le point de tomber, comme pour accueillir, pour la dernière fois, les deux oubliés de la communauté yonvillaise : Charles et la petite Berthe qui, égarés dans la nuit, reviennent du cimetière.<sup>15</sup> L'excès d'informations sur l'éclairage de la lucarne à ce moment précis du récit n'est pourtant pas secondaire, même s'il ne répond à aucune exigence romanesque. En effet, cette lumière introduit de manière soudaine un point de vue nouveau qui perturbe le procédé de la focalisation interne. On pourrait avancer l'hypothèse, comme l'a fait Sandro Volpe, qu'il s'agit d'une insertion autoriale, à savoir que la lucarne illuminée de l'infatigable « artisan » attire irrésistiblement le regard du narrateur et que, pour un instant, cette lumière - miroir inattendu - reflète son point de vue.<sup>16</sup>

La présence de Binet n'est donc pas fortuite dans l'économie du roman. C'est une identité métaphorique, dotée d'une double nature même lorsque le personnage travaille au tour : « [...] il s'amuse à tourner des ronds de serviettes dont il encombra sa maison, avec la jalousie d'un artiste et l'égoïsme d'un bourgeois ».<sup>17</sup> Il semblerait même qu'il incarne un Bouvard avant la lettre, non seulement au vu de leur ressemblance physique,<sup>18</sup> mais aussi parce qu'il est lui-aussi doué d'une belle écriture.<sup>19</sup> S'agit-il d'un copiste censé reproduire symboliquement le manuscrit que l'écrivain lui confie, ou, comme l'affirme David Williams, d'un écrivain-artisan qui imite « ce

---

15. « Ils s'en revenaient à la nuit close, quand il n'y avait plus d'éclairé sur la place que la lucarne de Binet ». G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 456.

16. Voir S. Volpe, *Il tornio di Binet. Flaubert, James e il punto di vista*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 122-132.

17. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., pp. 215-216.

18. Voir N. Sugaya, « Binet », *Dictionnaire Flaubert A-L* (sous la direction de G. Séginer), Champion, Paris 2017, pp. 189-190.

19. Voir G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 215.



qui existe déjà »<sup>20</sup> dans le quotidien ? Ces figures, aussi différentes qu'elles soient, ne sont pas opposées. Il suffit d'évoquer la fin du premier volume de *Bouvard et Pécuchet* qui est le couronnement de l'œuvre flaubertienne,<sup>21</sup> l'inlassable travail de copie du deuxième volume inachevé du roman (*La Copie*), et l'acte que Flaubert accomplit lui-même en train de (re)copier les chapitres de ses œuvres. Il se reconnaît, en effet, pleinement – comme l'affirme J. Rancière – dans la besogne de la copie<sup>22</sup> : « Mon chapitre est fini<sup>23</sup>. Je l'ai recopié hier où j'ai écrit pendant dix heures ! Aujourd'hui je le re-recorrigé, et le recopie. »<sup>24</sup>

La progression des brouillons nous montre un ajustement constant du profil de Binet, caractérisé par des éléments que Flaubert ajoute et d'autres qu'il rature. Son portrait est d'abord centré exclusivement sur le fait que c'est un « perceuteur ayant un tour habile à la chasse »<sup>25</sup>. Dans un deuxième temps, il ajoute « ayant une belle écriture »<sup>26</sup>, une expression qui subsiste, avec de petites variantes, jusqu'au texte publié. Par contre, l'indication « il s'amusait à faire des ronds de serviettes qu'il vendait en cachette »<sup>27</sup>, où la dernière partie de la phrase est remplacée sur le même folio par « qu'il donnait à des amis », subit de nombreuses transformations. Dans le manuscrit autographe définitif reste seulement la première partie de l'énoncé, « il s'amusait à faire des ronds de serviettes » avec l'ajout de « dont il encombra

---

20. D. Williams, *Le rôle de Binet*, in P. M. Wetherill (éd.), *La dimension du texte*, cit., p. 110.

21. (« – Qu'allons-nous faire ? – Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s'emplisse, que « le monument » se complète ». G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, in Id., *Œuvres complètes V* (édition établie par S. Dord-Crouslé, A. Herschberg Pierrot, J. Neefs et P. Louis-Rey), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 2021, p. 612. Dans un entretien avec J. Rancière, J. Neefs indique dans la fin de *Bouvard et Pécuchet* la difficulté de Flaubert à « narrativiser la fabrication de la copie et de présenter la copie elle-même... ». J. Neefs, *Flaubert, une certaine éthique de la littérature. Entretien avec Jacques Rancière*, in « Europe », cit., p. 59.

22. *Ibid.*, p. 59.

23. Il s'agit du IX chapitre de *Bouvard et Pécuchet*.

24. G. Flaubert, *Correspondance*, T. V (1876-1880), 2007, cit., p. 783.

25. Ms g 223<sup>2</sup> f° 20.

26. Ms g 223<sup>2</sup> f° 25.

27. *Ibid.*

« Ah ! c'est trop fort ! »

sa maison, avec la jalousie d'un artiste et l'égoïsme d'un bourgeois ».<sup>28</sup> Par ailleurs, le terme « exactitude » associé à la caractérisation du personnage apparaît très tôt dans les brouillons<sup>29</sup> et reste tel quel jusqu'au texte publié : « À 6 heures battant vous allez le voir entrer, car son pareil n'existe pas sur la terre pour l'exactitude. ».<sup>30</sup>

Aussi, l'association de la chasse à la belle écriture, sans aucun rapport apparent de causalité, n'est-elle pas fortuite. Pendant la brève rencontre avec Emma dans la ruelle qui mène à la Huchette, au moment où ils échangent des civilités pour cacher leur embarras réciproque, Binet s'exclame : « Ah ! fort bien ! fort bien ! Quant à moi, tel que vous me voyez, dès la pointe du jour je suis là ; mais le temps est si crassineux, qu'à moins d'avoir la plume juste au bout... ».<sup>31</sup> S'ensuivent des points de suspension et des salutations hâtives d'Emma qui interrompt aussitôt la conversation en lui tournant le dos.

L'allusion de Binet à la plume dans une phrase inachevée, laisse un espace ouvert à plus d'une interprétation. Indiquerait-elle littéralement la plume d'un canard, comme le contexte le laisserait supposer, ou plutôt celle dont l'écrivain-copiste se sert pendant ses longues journées passées à rédiger et à recopier son œuvre ? L'indice n'est pas secondaire, étant donné que dans l'un des folios des brouillons, entièrement biffé et réécrit par la suite, on lit « le temps du reste est si crassineux qu'à moins d'avoir la plume collée au bout du canon... »,<sup>32</sup> où « collée au bout du canon » est raturé. De plus, le mot « canards », que Flaubert substitue dans l'un des avant-textes au terme plus générique d'« oiseaux »,<sup>33</sup> n'est lui non plus pas casuel. Au sens figuré, en musique notamment, « canard » se dit d'une note discordante en raison de sa sonorité criarde. La chasse au canard pourrait donc indiquer le travail de l'écrivain qui s'efforce d'éliminer toutes les sonorités criardes ; et l'on sait combien Flaubert était attentif à l'harmonie et au rythme d'une phrase qui devait réussir l'épreuve d'une lecture à haute voix. Une fois de

28. Ms g 221 f<sup>o</sup> 149 et *Madame Bovary*, cit., p. 216.

29. Voir Ms g 223<sup>2</sup> f<sup>o</sup> 20 et f<sup>o</sup> 23.

30. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 215.

31. *Ibid.*, p. 297.

32. Ms g 223<sup>4</sup> f<sup>o</sup> 7v.

33. Ms g 223<sup>3</sup> f<sup>o</sup> 296v. Passage non retenu.

plus, le texte publié est ambivalent et lacunaire car le langage référentiel de la communication ordinaire subit des transformations et des déformations significatives. La soustraction d'éléments capables de le connoter en ce sens engendre le langage de la fiction que Philip Davies Roberts appelle « performatif »<sup>34</sup> en ce qu'il interpelle directement la réception.

Mais revenons à la scène où Emma rend visite à Binet dans son grenier et à leur troisième et dernière rencontre. Flaubert insère à dessein des ambivalences sémantiques et des fragments volontairement obscurs de telle sorte que leur dévoilement devient difficile. En effet, le bourdonnement du tour de Binet empêche Mme Tuvache, la femme du maire, et Mme Caron, une autre bourgeoise yonvillaise, de saisir ce que Binet et Emma se disent. Elles se sont rendues dans le grenier de Mme Caron, qui est en face de la fenêtre de Binet, pour mieux guetter Emma tout en restant bien cachées derrière du linge étalé sur des perches.

Flaubert met à distance cette scène qui n'est perçue qu'à travers le regard et l'écoute de ces deux dames. L'atelier apparaît en pleine activité avec un Binet souriant, le menton baissé et les narines dilatées en train de modeler au tour une de ces « ivoireries indescriptibles, composées de croissants, de sphères creusées les unes dans les autres, le tout droit comme un obélisque »<sup>35</sup> et, tout autour, se lève « une poussière blonde » qui s'envole de son outil « comme une aigrette d'étincelles sous les fers d'un cheval au galop ».<sup>36</sup> Il vient d'entamer sa dernière pièce : « Il touchait au but ! ».<sup>37</sup> On a presque l'impression de voir Flaubert à l'œuvre et d'entendre ses propres mots à propos du travail incessant qui façonne l'objet de sa création grâce à un style rythmé « comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu [...] ».<sup>38</sup>

La scène est construite avec une maîtrise singulière. Tout au long du roman et jusque-là, Flaubert nous a montré le grenier de Binet de l'extérieur,

---

34. Ph.D. Roberts, *How Poetry Works*, Penguin, UK 1991, p. 62.

35. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 419.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Id., *Correspondance*, T. II (1851-1858), 1980, cit., p. 79.

ne laissant entrevoir de sa lucarne que sa silhouette penchée sur son tour, ou faisant entendre le bourdonnement persistant du tour qui se propage sur le village. Ici, par un renversement de perspective très efficace, il laisse jaillir de l'intérieur une lumière qui marque l'immatérialité de cet espace. À l'aune de la notion foucauldienne d'hétérotopie,<sup>39</sup> il constituerait un espace « autre », réel mais différent, situé quelque part et nulle part, à la fois fermé et ouvert.

Que se passe-t-il donc dans ce lieu énigmatique ? Les deux femmes, qui commentent la scène d'une perspective extérieure selon leur grille d'interprétation bourgeoise très étriquée, saisissent des fragments de phrases : « *francs* », « Ah ! C'est trop fort ! », <sup>40</sup> ou plutôt elles croient les avoir saisies. Et sur cela, elles sautent d'une conjecture à l'autre : « Elle le prie, pour obtenir un retard à ses contributions » dit Madame Tuvache. – D'apparence ! reprit l'autre [...] – Viendrait-elle lui commander quelque chose ? [...] Mais il ne vend rien ! [...] Est-ce qu'elle lui fait des avances ? ».<sup>41</sup>

Et, puisqu'elles perçoivent clairement les rougeurs d'un Binet à leurs yeux gêné, elles en déduisent « [qu'] elle lui proposait une abomination », pour enfin conclure de manière péremptoire et sans perspectives de rachat : « On devrait fouetter ces femmes-là ! ».<sup>42</sup>

L'avis des deux commères véhicule, bien évidemment, celui de la majeure partie de la communauté de Yonville qui avait toujours condamné la conduite d'Emma depuis qu'elle était apparue au bras de Léon qui l'accompagnait chez la nourrice. D'autres interprétations sont cependant possibles. Si l'on s'en tient à l'intrigue et si on relie cet épisode à celui de la rencontre dans la ruelle de la Huchette, on peut supposer qu'Emma s'y est rendue pour un échange réciproquement avantageux. Son silence sur la chasse illégale de Binet en échange d'une somme qui lui consentirait d'éviter la saisie de sa maison en serait le marché, d'autant plus qu'elle n'avait plus rien à perdre. Le mot « *francs* », Binet tout rouge et son geste de recul avant

---

39. Voir M. Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Lignes, Paris 2009.

40. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 420.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

de prononcer « Madame! y pensez-vous?... »<sup>43</sup> pourraient autoriser une interprétation dans ce sens. Mais, ce serait une explication sans doute trop évidente et conforme à une condamnation sans appel d'Emma. Et ce, sans oublier qu'avant de se rendre chez Binet, l'héroïne a refusé, scandalisée, les avances du notaire en s'écriant : « Vous profitez impudemment de ma détresse, monsieur! Je suis à plaindre mais pas à vendre! ».<sup>44</sup>

Pour ne pas tomber dans les pièges du lieu commun et ceux d'une interprétation littérale de la scène, il faut revenir à nouveau à la progression génétique des avant-textes. Les scénarios et les brouillons marquent, en effet, l'hésitation de l'écriture flaubertienne à propos du rôle joué par Binet dans cette scène et celui des mots qu'il aurait prononcés. Si, dans un premier temps, l'indécision porte sur le rôle de Binet dans le roman (« quoi faire de Binet? »<sup>45</sup> lit-on dans les notes en marge du scénario d'ensemble, expression aussitôt biffée), une fois que son portrait est esquissé dans les détails, cette hésitation est déplacée sur les mots qu'il a proférés pendant cette rencontre.

La présence des deux femmes n'est attestée ni dans le plan ni dans les scénarios; elles n'apparaissent que dans les brouillons rédactionnels. De plus, dans un folio entièrement biffé on trouve une phrase prononcée par Binet lui-même : « *vous êtes même en retard pr vos contributions. cote personnelle terme technique* ».<sup>46</sup> Dans les folios suivants, la même phrase est attribuée aux deux dames et Flaubert précise qu'il n'est pas possible d'entendre le dialogue entre Emma et Binet : « Ce qu'elle disait, il n'était pas possible de le savoir [...] et à cause du bruit du tour *on entend seulement le mot Francs elle vient sans doute pr obtenir un retard à ses contributions elle est si cousue de dettes* ».<sup>47</sup> L'expression « Elle est si cousue de dettes » disparaît des folios suivants.<sup>48</sup>

Il en est de même pour l'exclamation « Ah! c'est trop fort! ». On sait, grâce aux brouillons, que le romancier a d'abord attribué la phrase aux deux commères sans en indiquer l'identité : « Ah c'est trop fort, elle n'a aucune

43. *Ibid.*

44. *Ibi.*, p. 418.

45. Ms gg 9 f° 33.

46. Ms g 223<sup>6</sup> f° 142v.

47. Ms g 223<sup>6</sup> f° 145.

48. Ms g 223<sup>6</sup> f° 146 e 163v.

« Ah ! c'est trop fort ! »

retenue », <sup>49</sup> cette dernière partie de l'énoncé étant raturée sur ce même folio. Par la suite, il attribue cette exclamation alternativement à Mme Tuvache et à Mme Caron. Toute attribution disparaît à partir du folio 146 jusqu'au texte publié qui s'ouvre à toute interprétation. Qui est donc le locuteur de cette exclamation aussi ambiguë qu'impersonnelle ? S'agit-il des deux commères, comme l'indiquent les premiers avant-textes, ou de Binet, de manière scandalisée, ou encore d'Emma ? Il va sans dire que l'interprétation change en fonction de la perspective à partir de laquelle cette scène est vue ou vécue.

En effet, s'il est vrai que dans les scénarios partiels on trouve, à propos de la visite d'Emma au percepteur, un « Binet scandalisé », <sup>50</sup> expression confirmée par les autres avant-textes, le qualificatif disparaît dans le texte publié et à sa place Flaubert décrit un Binet qui « avait l'air d'écouter, tout en écarquillant les yeux, comme s'il ne comprenait pas ». <sup>51</sup> De plus, déjà dans la rédaction d'un des premiers états des brouillons concernant cette scène, on trouve l'expression « Binet scandalisé » associée à un état de malaise et à un Binet ayant combattu à Bautzen, à Lutzen, etc. . . : « Binet. - scandalisé. X manque de se trouver mal. X *il avait été à Botsen a un éblouissement et à Lutzen* ». <sup>52</sup>

Dans le texte publié, les deux séquences sont séparées et après l'exclamation « Ah ! c'est trop fort ! », on lit :

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination, car le percepteur, – il était brave, pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne de France, et même était *porté pour la croix*; – tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin en s'écriant :

« Madame ! y pensez-vous ?... ». <sup>53</sup>

Ce dernier énoncé est le seul proféré incontestablement par Binet à cette occasion mais, même dans ce cas, le texte reste lacunaire et il faut recourir de nouveau aux avant-textes. Jusqu'au manuscrit définitif, elle est

---

49. Ms g 223<sup>6</sup> f<sup>o</sup> 157.

50. Ms gg 9 f<sup>o</sup> 37v.

51. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 420.

52. Ms g223<sup>6</sup> f<sup>o</sup> 142v.

53. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 420.

prononcée sur un ton exclamatif « Madame ! y pensez-vous ! ».<sup>54</sup> Dans la version publiée, bien que la construction syntaxique soit la même, l'accent est mis sur un interrogatif emphatique, suivi de points de suspension, ce qui augmente sa portée énigmatique. C'est comme si Binet était incrédule et stupéfait des requêtes d'Emma. Mais, dans cette éventualité, de quelles requêtes s'agit-il ?

Avant de risquer quelque hypothèse interprétative que ce soit, il convient de revenir sur le rôle d'Emma dans le roman. Moins encline à la réalité qu'à la rêverie, elle s'affranchit de toute contrainte sociale et vit progressivement en dehors d'elle-même et de la communauté de Yonville, attirée par un ailleurs qui n'est jamais le même, n'acceptant pas de rester durablement dans un seul endroit. Le changement de lieu ne la perturbe pas : au contraire, le « dérangement » l'attire.<sup>55</sup>

Dès qu'elle arrive à Yonville, elle bouleverse toute l'organisation sociale du village. Les lieux ne sont plus dévolus à accueillir les activités auxquelles ils sont destinés et personne n'est plus à sa place : l'hôtel de ville, lieu de l'administration, abrite l'art de la séduction, tandis que l'amour occupe le lieu de la science, le cabinet médical de Charles. Dans l'auberge du Lion d'or, on pratique des amputations et, inversement, la pharmacie se transforme en un laboratoire gastronomique. On peut en déduire que c'est la présence d'Emma et son énergie subversive qui transforment les topographies sociales en topographies romanesques.<sup>56</sup> En effet, que fait l'imagination sinon perturber l'ordre des choses et de la perception ?

Imaginons donc Emma non pas seulement comme la protagoniste d'un récit – qui en est une, bien sûr – mais surtout comme un dispositif de l'imagination elle-même, qui crée plus qu'elle n'est créée. C'est la raison pour laquelle, à mon sens, personne d'autre, en dehors d'Emma, n'a eu accès à la mansarde de Binet, un espace dépourvu de toute finalité, que la présence d'Emma transforme en un espace de liberté, le laboratoire d'un

---

54. Ms g 222 f° 446.

55. (« Le dérangement m'amuse toujours - dit-elle à son arrivée à Yonville – j'aime à changer de place ». G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 219.

56. Voir B. Donatelli, « *Madame Bovary* : topografie sociali e sovversioni romanzesche », in Id., *Le perle, il filo e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert* (Quaderni di Igitur 16), Nuova Arnica editrice, Roma 2008, pp. 117-138.

savoir poétique où tout devient possible. Aussi, Emma est-il le seul personnage autorisé à assister à l'enchantement du développement progressif du roman, inlassablement façonné par les mains de l'artisan-écrivain-copiste. Tendre, suppliante, elle s'approche de Binet, le prend par les mains après avoir examiné de près « les ronds de serviette, les chandeliers, les pommes de rampe ». <sup>57</sup> Le percepateur a l'air fasciné, tout en écarquillant les yeux.

L'enchaînement sémantique des avant-textes met en œuvre une suite de changements et de ratures concernant des fragments de phrases trop explicatifs ou trop parlants : dans un premier état des brouillons, Binet « plein d'intérêt ne sait pas encore ce qu'elle va lui demander », <sup>58</sup> par la suite il recule « craignant de se souiller au contact », laissant « tomber sa gouge de sa main » <sup>59</sup> et, au folio suivant :

Mais comme à la vue d'un serpent, il se recula loin d'elle jusqu'au fond de l'atelier avec un tremblement de tous ses membres & en s'écriant [...] et les deux yonvillaises ne doutèrent point qu'elle n'ait voulu attenter à ses mœurs furent scandalisées. <sup>60</sup>

Cette séquence narrative est presque entièrement raturée sur ce même folio et réécrite tout autrement par la suite. En revanche, le recours à la comparaison dans l'expression « comme à la vue d'un serpent » n'a pas connu de modifications pendant toute la phase rédactionnelle de l'ouvrage jusqu'à sa publication car elle garde en soi un signe de l'incertitude de l'énoncé.

Il s'ensuit que le texte publié est délibérément lacunaire. Le tout paraît fluctuer dans l'aléatoire, le vague, le discontinu, le *non-finito* et il paraît suggérer qu'il y a plus que ce qu'il dit :

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination ; car le percepateur, – il était brave pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne de France, et même été porté pour la croix ; – tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin, en s'écriant :

« Madame ! y pensez-vous ?... »

– On devrait fouetter ces femmes-là ! dit Mme Tuvache.

---

57. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 420.

58. Ms g223<sup>6</sup>, f° 157.

59. Ms g223<sup>6</sup>, f° 147v.

60. Ms g223<sup>6</sup>, f° 150v.



– Où est-elle donc ? » reprit Mme Caron.

Car elle avait disparu durant ces mots; puis, l'apercevant qui enfilait la Grande Rue et tournait à droite comme pour gagner le cimetière, elles se perdirent en conjectures.<sup>61</sup>

Flaubert avait-il besoin d'un personnage comme Binet – sorte de masque de l'auteur lui-même – qui serait en mesure de rendre visible le moment de l'invention littéraire où l'artiste vit dans l'intimité de ses rêves, face à ses personnages qui poursuivent eux-aussi leurs rêves ?

C'est Flaubert lui-même qui suggère cette interprétation : « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile) ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. »<sup>62</sup>

Et, puisque c'est Flaubert à nous encourager, donnons libre cours à notre propre imagination d'interprète rêveuse de cette scène. J'aime à me figurer Emma dans la mansarde de Binet, une sorte de « tour d'ivoire » de l'écrivain, lui demander, soit en tant qu'auteur soit en tant que copiste, de modifier l'épilogue du roman qui la condamne à la fin tragique qui lui est réservée, compte tenu des faits-divers qui semblent avoir inspiré l'auteur de *Madame Bovary*, à savoir la chronique du suicide de la femme adultère d'un médecin de Ry. Implacable et déconcertée, la voix de Binet, face aux requêtes d'Emma, s'exclame avec force « Madame ! y pensez-vous ?... » et, tout ce qui n'est pas dit, est confié à l'imagination, à l'éclat du désir et du rêve. Par ailleurs, comme l'a affirmé Guy Sagnes, n'est-il pas vrai que tout roman de Flaubert « est toujours l'histoire d'un rêve »,<sup>63</sup> le rêve de l'écrivain et celui des lecteurs qui le perpétuent ?

---

61. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 420.

62. Id., *Correspondance* T. II (1851-1858), cit., p. 417.

63. G. Sagnes, « Préface », in G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse* (Bibliothèque de la Pléiade), Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes (éds.), Gallimard, Paris 2001, p. XI.

## Les masques de l'autobiographie : le cas de George Sand

BÉATRICE DIDIER

Lorsque les organisateurs de ce colloque, auquel je les remercie vivement de m'avoir invitée, ont proposé le thème : « les masques de l'écriture », ils ne pouvaient prévoir à quel point le thème du masque allait prendre une expansion mondiale, et que nous aurions tous à méditer quotidiennement sur les inconvénients et les avantages de porter un masque ! Si j'ai pensé à George Sand, ce n'est pas seulement en raison d'une vieille amitié, et parce que la direction de ses *Œuvres complètes* chez Champion m'a amenée à découvrir sans cesse de nouveaux aspects de son œuvre. J'ai pensé aussi que l'écriture autobiographique chez elle pouvait être particulièrement intéressante, à la fois parce qu'elle a vécu et écrit pendant tout le siècle romantique, et aussi parce qu'elle était une femme, à une époque où l'écriture des femmes est encore muselée par des conventions de toutes sortes.

L'écriture autobiographique à l'époque romantique est, tout aussi bien chez des écrivains que chez des écrivaines, tiraillée entre des impératifs contradictoires. Parce que c'est un genre encore mal défini, les tensions y apparaissent particulièrement sensibles. La tradition des Mémoires historiques y est florissante. Les événements révolutionnaires fournissent des sujets en abondance où se croisent destin personnel et dimension historique.<sup>1</sup> Rousseau, d'autre part, a montré la voie à ceux qui pensent que la vie quotidienne, depuis l'enfance, peut intéresser des lecteurs. L'ombre de Rousseau plane sur tous les récits de vie de l'époque romantique. Il est un modèle, mais à ne

---

1. Cf. D. Zanone, *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2006.

pas suivre aveuglément. On lui reproche ses indiscretions, mais il reste un maître dans l'art d'explorer les arcanes du moi. Faut-il tout dire, faire une confession générale, au risque d'entraîner d'autres personnes à comparaître au confessionnal ou au tribunal ? *Vitam impendere vero*. L'autobiographe doit-il arracher son masque (et éventuellement celui de comparses), ou au contraire a-t-il le droit, peut-être le devoir d'avancer masqué dans les profondeurs du moi, dans la complexité de la société et de l'histoire ?

## I. Les masques de l'autobiographe

Se pose déjà le problème de la signature, problème qui apparaît dès la page de titre. Stendhal se protège d'un double pseudonyme, lui qui a hésité entre tant de noms. Alors qu'il préfère signer Stendhal plutôt que de mettre son nom d'état civil Beyle, le nom du père, le nom qui risque d'attirer des ennuis à un fonctionnaire d'une monarchie qu'il exècre, il prépare une belle page de titre où il se nomme « Brulard ». George Sand, elle, fait preuve de stabilité, du moins pour le pseudonyme : une fois qu'elle a pris une moitié du nom de Jules Sandeau, elle n'utilise que rarement d'autres noms (Bonin). Elle signe Sand, pour l'autobiographie comme pour les romans : c'est, comme l'a souligné Martine Reid, l'affirmation de son indépendance.<sup>2</sup> À quoi servirait de se maquiller ? Tout le monde sait qui est George Sand.

Oui, mais ce n'est pas si simple ; on n'en restera pas à la page de titre. L'auteur et le personnage dans l'autobiographie ne font qu'un en principe, avec cependant des moments où ils se distinguent, l'écrivain d'âge mûr jugeant, comme le fait Chateaubriand, le jeune homme qu'il a été, et le traitant de jeune fou. L'écrivain va-t-il se désigner par « je » ou par « il » ? Ou, pourquoi pas, par « tu » ? Stendhal effrayé par la quantité des « je » et des « moi », songe à utiliser la troisième personne qui permettrait une certaine distance, mais vite il y renonce : il dira, il écrira à la première personne la *Vie de Henry Brulard*. Dans l'*Histoire de ma vie*, Georges Sand écrit à la première personne : elle sait bien que c'est elle, elle sans masque, que voudraient voir ses lecteurs.

---

2. M. Reid, *Signer Sand. L'œuvre et le nom*, Belin, Paris 2003.

Qui est ce « je » qui écrit ? En écrivant il ne fait que mieux saisir sa complexité et il s'aperçoit que le personnage qui écrit « je » n'est pas toujours le même. Le « je » n'est pas stable. C'est déjà ce que constatait Sand dans les *Lettres d'un voyageur* et qu'elle souligne dans la préface de 1843, donc à la veille de se mettre à écrire l'*Histoire de ma vie* :

En parlant tantôt comme un écolier vagabond, tantôt comme un vieil oncle podagre, tantôt comme un jeune soldat impatient, je n'ai fait autre chose que de peindre mon âme sous la forme qu'elle prenait à ce moment-là ; tantôt insouciant et folâtre, tantôt morne et fatiguée, tantôt bouillante et rajeunie. Et qui de nous ne résume en lui, à chaque heure de sa vie ces trois âges de l'existence morale, intellectuelle et physique ? Quel vieillard ne s'est senti enfant bien des fois ? Quel enfant n'a eu des accablants de vieillesse à certaines heures ?<sup>3</sup>

Où est le masque, où le vrai visage ? Le moi qui a vécu est mouvant, non seulement parce que les années se sont succédé, mais, parce que, au même moment, il a été multiple. Multiple aussi, le moi qui écrit et qui, en écrivant, revit les moments d'enthousiasme et de dépression. Prendre divers masques, ce n'est donc pas se cacher, c'est au contraire se révéler, révéler la vérité d'un être complexe, d'une écriture complexe, elle aussi.

Le choix du masculin ou du féminin est évidemment fondamental. Or, on voit dans sa correspondance, en particulier avec Flaubert – la correspondance peut être considérée comme une forme d'autobiographie – que Sand emploie tantôt le masculin, tantôt le féminin. La langue française, avec l'importance donnée à l'accord des participes, traduit, ou trahit immédiatement le passage du féminin au masculin. Flaubert se prête à ce masque masculin de son interlocutrice quand il écrit à Sand : « cher maître ». Bien évidemment le féminin était impossible pour le mot « maître » ! Si l'on en vient à l'*Histoire de ma vie*, George Sand y utilise le féminin, mais sans insister sur la condition féminine, comme ont tendance à le faire les autobiographies de femmes. Elle le proclame à Flaubert : l'écriture est androgyne. Dès lors le féminin ne serait-il pas un masque nécessaire puisque la langue française, tout autant que la société à l'époque romantique, n'accepte pas

---

3. G. Sand, *Œuvres autobiographiques* (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard, Paris 1971, t. II, pp. 646-647.

l'androgynie ? Dans l'*Histoire de ma vie*, on peut voir des traces du masculin, mais davantage pour le personnage que pour l'écrivain. Ce sont les autres qui sont étonnés par ces figures du masculin, ainsi dans l'épisode bien connu des pantalons qu'elle aime porter et qui provoquent l'embarras des restaurateurs ne sachant plus s'ils doivent s'adresser à monsieur ou à madame. Je citerai seulement un passage moins connu, et plus curieux encore, car il se situe à un moment où la jeune Aurore va se marier. Chez les Du Plessis règne une atmosphère de franche camaraderie où l'éventuel prétendant conclut : « votre fille est un bon garçon »,<sup>4</sup> curieux éloge d'une jeune fille à marier.

George Sand – et c'est une des raisons qu'elle invoque – veut arracher les masques trompeurs que lui ont imposés le public, la presse, la rumeur publique, mais ce n'est pas tâche facile. Ne voulant pas adopter le masque de la femme fatale qu'on lui a collé, elle va être amenée à ne laisser voir qu'une partie de son visage et à narrer, dit-elle : « ma véritable histoire, celle de mon développement moral et intellectuel ».<sup>5</sup> Pour la plus grande déception de ceux qui attendaient avec impatience l'histoire de ses liaisons. En refusant de narrer en détail sa vie sentimentale, en se limitant à l'histoire de son développement moral et intellectuel, elle transcende la question du masculin et du féminin. Masque asexué ? mais il faut bien respirer et laisser quelques fois tomber le masque.

George Sand va donc « choisir dans les souvenirs »<sup>6</sup> que sa vie lui a laissés. Mais les difficultés apparaissent vite : « l'étude du cœur humain est de telle nature, que plus on s'y absorbe, moins on y voit clair »<sup>7</sup> et d'abord parce que chacun d'entre nous porte en lui une hérédité multiple. Chateaubriand le dit bien : nous sommes androgynes, parce que nous sommes nés d'un homme et d'une femme. George Sand inscrit aussi dans cette double hérédité une dimension politique : sa mère appartient à la classe populaire, son père à la classe aristocratique.

---

4. *Ibi*, p. 25.

5. G. Sand, *Œuvres autobiographiques* (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard, Paris 1970, t. I, p. 273.

6. *Ibi*, p. 5.

7. *Ibidem*.

Elle va encore plus loin, dans la mesure où elle est, plus que Chateaubriand, sensible à l'unité des êtres vivants, à la continuité de la plante à l'animal et à l'homme.

Expliquera qui voudra ces affinités entre l'homme et certains êtres secondaires dans la création.<sup>8</sup>

C'est peut-être que tous les types, départis chacun spécialement à chaque race d'animaux, se retrouvent dans l'homme. Les Physionomistes ont constaté des ressemblances physiques; qui peut nier les ressemblances morales? N'y a-t-il pas parmi nous des renards, des loups, des lions, des aigles, des hannetons, des mouches?<sup>9</sup>

On songe à un vaste carnaval vénitien où se côtoient les masques animaliers. Quel masque pour George Sand? Celui de l'oiseau, dû à sa mère et à une lignée d'ancêtres oiseleurs: « J'espère qu'on ne me contestera pas trop mon savoir-faire et mon savoir vivre avec les bipèdes emplumés qui jouaient peut-être un rôle fatal dans mes existences antérieures », <sup>10</sup> affirme-t-elle, « L'homme-oiseau, c'est l'artiste ». <sup>11</sup> On ne s'étonnera donc pas de la place que tient l'oiseau dans les premières pages de l'*Histoire de ma vie*. George Sand s'y présente avec un masque d'oiseau dans le vaste théâtre du monde. Et le masque est à la fois un moyen de se cacher et de se dévoiler.

Le propre de l'écriture autobiographique, c'est de faire coexister dans un même texte deux personnages qui peuvent être assez différents: celui qui écrit et celui qui a vécu. Or on sait que George Sand a écrit son autobiographie en deux temps: avant et après 1848: 1847 et 1855. La distance à l'endroit de ce qu'elle a été est donc variable, et le terrain est doublement mouvant. La distance entre ces deux « moi » ne cesse de changer. L'écrivain est-il masqué comme le personnage? C'est peut-être là que l'on retrouve le féminin et la théâtralité, ces deux aspects qui me semblent fondamentaux pour comprendre Sand. On peut rappeler que l'écriture pour les femmes a longtemps été considérée comme une activité secondaire, sinon illicite,

---

8. *Ibi*, p. 16.

9. *Ibi*, p. 17.

10. *Ibi*, p. 16.

11. *Ibi*, p. 18.

en tout cas un peu relâchée, coulante, facile : les femmes écriraient au hasard, suivant l'inspiration du moment, sans souci de retoucher leur texte, improvisant selon le moment ; et c'est là que l'on retrouve le théâtre, surtout la commedia de l'art que G. Sand a beaucoup pratiquée à Nohant. Elle se représente donc comme écrivant sans souci de la forme, improvisant. Or c'est là un masque, et un masque trompeur : l'étude des manuscrits que nous avons entreprise pour l'édition des *O.C.*, les recherches que j'ai faites sur le manuscrit de l'*Histoire de ma vie* (BNF et BHVP) prouvent au contraire que ses textes ont été travaillés très soigneusement, et peut-être l'*Histoire de ma vie* plus encore que d'autres. On peut donc voir un cliché de l'écriture féminine lorsqu'elle écrit : « Je ne fais point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon ».<sup>12</sup> Il est vrai que Stendhal aussi prétend à cette spontanéité, et s'interdit de se corriger, plus dans le journal que dans la *Vie de Henry Brulard*. Il n'empêche : l'écriture de l'intime a longtemps été l'apanage des femmes, et reste marquée par les clichés du féminin, même lorsqu'elle est pratiquée par des hommes. Cliché ou masque ?

Qui dit « je » ? On voit que la question n'est pas simple et on se demandera si le recours à divers masques n'est pas une nécessité pour se révéler en se cachant. *Vitam impendere vero*, mais où est le vrai ? En s'écrivant, on se découvre, mais on découvre surtout la difficulté de découvrir son vrai visage, non masqué.

## 2. L'autre

Raconter sa vie, c'est raconter celle de beaucoup d'autres êtres. De nombreux personnages sont convoqués dans une autobiographie, l'écrivain doit-il leur fournir un masque ? Chateaubriand, George Sand et d'autres ont reproché à Rousseau son indiscretion, à l'endroit de Mme de Warens. « Qui peut lui pardonner d'avoir confessé madame de Warens en même temps que lui ? »,<sup>13</sup> écrit-elle, ou encore : « On aimerait que Rousseau se fût laissé accuser de légèreté et d'ingratitude envers Madame de Warens, plutôt que

---

12. *Ibi*, p. 13.

13. *Ibidem*.

d'apprendre par lui des détails qui souillent l'image de sa bienfaitrice».<sup>14</sup> Changer les noms ? les ramener à une initiale ? Ces masques semblent insuffisants. Quelle solution alors ? On sait les avatars que subit le « livre de Mme Récamier » dans la genèse des *Mémoires d'outre-tombe*.

À l'égard des parents la question est encore plus délicate. Devoir de vérité et respect des morts semblent conflictuels. Faut-il sortir le cadavre du placard familial ou lui mettre un masque – terrifiant ou embellissant. Parfois le masque est double. Dans les *Mémoires de ma vie*, première ébauche des *Mémoires d'outre-tombe*, le père de Chateaubriand était beaucoup plus humain que dans les *Mémoires d'outre-tombe* où il devient le fantôme terrifiant des soirées de Combourg. Quel que soit le masque, reste, dans l'évocation de l'origine de la fortune familiale l'embarrassante question de la traite des Noirs ; peut-on en accuser le père de Chateaubriand ?

Pour George Sand, elle idéalise son père, mort prématurément, mais le point difficile reste la jeunesse de sa mère. J'avais eu l'occasion d'étudier les pages du manuscrit qui concernent la mère : terriblement gribouillées, raturées.<sup>15</sup> Un masque s'imposerait pour cette mère à la jeunesse quelque peu orageuse. S'opposent alors deux images qui sont peut-être toutes deux vraies. La grand-mère a porté sur sa bru un jugement très sévère : la mère d'Aurore aurait été prostituée, mais, à peine la grand-mère a-t-elle fait cette dure révélation à la jeune fille, qu'elle le regrette. « Elle voulait m'initier au secret de toutes les infortunes », puis elle avoue : « Je t'en ai trop dit ».<sup>16</sup> L'écrivaine propose une autre image : celle de la femme pauvre et méritante. La dimension politique est soulignée : les riches, telle la grand-mère, ne peuvent pas comprendre ce qu'est la misère. Où est le vrai visage de la mère ? La prostitution est un masque que la misère lui a imposé. C'est ce qu'aimerait croire et faire croire l'écrivaine, en proposant un autre visage de la mère, tel qu'il apparaît à travers les lettres passionnées du père. De ces lettres longuement citées se dégage une autre image qui masque parfaitement celle de la prostituée. Tout ce qui concerne la mère et la grand-mère (« cerveau

---

14. G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, cit., p. 113.

15. B. Didier, J. Neefs (dir.), *Les manuscrits de G. Sand*, P.U. Vincennes, Saint-Denis 1986.

16. G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, cit., p. 10.



raisonnable et cœur insensé »<sup>17</sup>) s'inscrit dans cette figure de la rhétorique fortement contrastée qu'est l'antithèse : un masque doré s'oppose au masque noir.

Parfois il s'agit d'arracher des masques que les biographes ont imposés : ainsi pour Dudevant, le mari dont Sand s'est séparée : « Je ne trouve ni délicat, ni convenable, ni honnête, que pour m'excuser de n'avoir pas persévéré à vivre sous le toit conjugal, et d'avoir plaidé en séparation, on accuse mon mari de torts dont j'ai absolument cessé de me plaindre ».<sup>18</sup>

Il y a dans l'autobiographie de Sand des personnages qui n'auront pas droit à un portrait, avec ou sans masque. Mais il y a ceux qui étaient indispensables, et pour eux alors risque de s'affronter le jeu de masques contradictoires : ainsi Chopin, malade embarrassant ou génie sublime ? On a beaucoup commenté les passages finalement assez restreints où il est question de Chopin dans l'*Histoire de ma vie*. Je préférerais m'attacher à un texte largement autobiographique « Le théâtre des marionnettes de Nohant », où Chopin est représenté comme le créateur de pantomimes.

Il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scènes et dansaient des ballets comiques [...] Il les conduisait à sa guise et les faisait passer selon sa fantaisie, du plaisant au sévère, du burlesque au solennel, du gracieux au passionné ; on improvisait des costumes afin de jouer successivement plusieurs rôles.<sup>19</sup>

Point n'est besoin de masques, la musique les crée ; l'artiste n'a pas à porter un masque qui ne saurait lui convenir, parce qu'il est essentiellement une œuvre, trop riche, trop complexe pour se ramener à un masque ; il les anime, les dirige, les invente tous. La question des masques ne peut donc être abordée de la même façon pour les artistes, et ils sont nombreux dans l'*Histoire de ma vie* (Dorval, Bocage, etc. . .). Se trouve ainsi souligné le rôle de l'écrivaine : elle aussi est créatrice et animatrice de masques qu'elle impose ou arrache.

Une autre catégorie d'individus bénéficie d'un traitement particulier : les penseurs, les prophètes. Dans la mesure où le masque est simplificateur,

---

17. G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. I, cit., p. 1025.

18. *Ibid.*, p. 14.

19. G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, cit., p. 1249.

cache un visage et le révèle, il entraîne l'imagination vers le mythe ; c'est là qu'il faut chercher la signification de ces invocations qui ont pu paraître étranges, à Louis Blanc, Henri Martin, Edgar Quinet, Michelet, Lamartine. Ces hommes deviennent des mythes. À ce moment-là ils n'ont plus besoin de masque, leur visage par lui-même est porteur de la lumière du mythe : « Vous ne touchez point au passé sans nous faire embrasser les pensées qui doivent nous guider vers l'avenir ».<sup>20</sup> Le futur grâce à eux apparaît sans masque, alors que le passé au contraire présente un jeu de masques.

Ainsi ce temps que le romantisme ne cesse d'interroger : l'Ancien régime et la Révolution. Dans *Consuelo*, George Sand voit dans le XVIII<sup>e</sup> siècle un « logogriphe immense », un univers de masques dont la signification reste à déchiffrer. Dans l'*Histoire de ma vie*, on s'est parfois étonné de la place que tient le XVIII<sup>e</sup> siècle, tout ce temps antérieur à la naissance de l'écrivaine. Ce passé antérieur est à déchiffrer, il s'agit de voir le vrai visage de ces êtres, que la société d'alors oblige à jouer le jeu, masqués. Issue de ce monde, survivante de ce siècle, la grand-mère porte un masque de bienséance. Mais qu'est-elle en vérité ? L'autobiographe ne déchiffre que progressivement derrière ce masque un peu figé, un être passionné et souffrant.

La Révolution est aussi une énigme à déchiffrer. Elle se présente tantôt avec le masque glorieux de 1789 et des Droits de l'homme, tantôt avec le masque hideux de la Terreur et de 1793. À l'historien de voir ce que cachent ces masques antithétiques. L'autobiographe est aussi une historienne – ce n'est pas un hasard si elle intitule son autobiographie « Histoire ». Elle est persuadée que tout est histoire et que les destins individuels et particuliers sont fondamentalement liés au destin collectif et à la grande Histoire. L'*Histoire de ma vie* tente de soulever ce masque colossal et de déchiffrer l'énigme de la Terreur qui a emprisonné aussi bien l'aristocrate grand-mère que la mère plébéienne<sup>21</sup> : « À mes yeux, la Révolution est une des phases actives de la vie évangélique. Vie tumultueuse, sanglante, terrible à certaines heures, pleine de convulsions, de délires et de sanglots ».<sup>22</sup>

Il faut voir derrière les masques de tous ces hommes et ces femmes qui

20. *Ibi*, pp. 456-457.

21. G. Sand, *Œuvres autobiographiques.*, t. I, cit, pp. 58 et 73.

22. *Ibi*, p. 57.

ont vécu l'histoire, qui l'ont faite, les significations véritables. L'historien s'efforce d'arracher les masques trompeurs et de lire ce « logogriphe immense » aussi mystérieux que l'est, à l'époque de Sand, l'écriture égyptienne. Le masque pose l'énigme du sens.

### 3. Le lecteur, cet inconnu

Le passé n'est pas seul à poser des énigmes. Il est un personnage à venir dont on ne sait pas s'il offrira un visage bienveillant ou malveillant, s'il pourra même traitreusement emprunter un masque bienveillant, pour attaquer sévèrement l'œuvre en train de s'écrire. Quel visage aura le lecteur. Montrera-t-il son visage ou se dissimulera-t-il sous une apparence trompeuse ? Comme il demeure inconnu, l'écrivain aura tendance à suspecter sa bonne foi, à le voir s'avancer masqué. Mais quel masque ? Dans la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal l'espère d'abord « bénévole », c'est l'habituelle « *captatio benevolentiae* » ; vite cependant il le suppose au contraire, exaspéré, prêt à jeter une bouteille d'encre au visage de l'écrivain qui l'agace. Qui dit vrai ? qui se cachera derrière ces masques ? L'écrivain lui-même, ne peut le savoir, ce sont les générations à venir qui le diront.

La question rebondit et remet en cause la sincérité de l'écrivain qui lui aussi sera tenté de prendre un masque pour parler à ce lecteur masqué. L'écrivain serait plus véridique si au lieu de s'adresser à une foule d'inconnus, il s'adressait à un individu déterminé, peut-être à un ami ; et c'est ainsi que George Sand qui a écrit tant de lettres (26 volumes dans l'édition Lubin, chez Garnier) justifie la forme épistolaire des *Lettres d'un voyageur* :

Comme on le comprendra facilement, l'expression des émotions personnelles étant toujours plus libre et plus sincère dans le tête à tête qu'elle ne peut l'être avec un inconnu en tiers. Cet inconnu c'est le lecteur, c'est le public ; et s'il n'y avait pas, dans l'exercice d'écrire, un certain charme souvent douloureux, parfois enivrant, presque toujours irrésistible, qui fait qu'on oublie le témoin inconnu et qu'on s'abandonne à son sujet, je pense qu'on n'aurait jamais le courage d'écrire sur soi-même.<sup>23</sup>

---

23. Préface de la 2<sup>e</sup> édition des *Lettres d'un voyageur*, in G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 645.

Vérité du lecteur et vérité de l'auteur sont indissociables : « Mon âme, j'en suis certain, a servi de miroir à la plupart de ceux qui y ont jeté les yeux [...] je suis votre semblable, homme de mauvaise foi ! Je ne diffère de vous que parce que je ne nie pas mon mal et ne cherche point à farder des couleurs de la jeunesse et de la santé mes traits flétris par l'épouvante ». <sup>24</sup> À lecteur sans masque, autobiographe sans masque non plus.

Deux cas se présentent où le lecteur risque de manquer à la bonne foi : par suite d'une erreur morale, par suite d'une erreur intellectuelle : mais les deux types d'erreur se rejoignent. Erreur morale : la curiosité pour le scandale; erreur intellectuelle : voir dans les romans des personnages réels. Les deux erreurs sont liées : la lecture autobiographique des romans est inspirée par le désir de découvrir des scandales dans la vie de Sand, en supposant que le personnage de roman a mis un masque pour cacher un aveu gênant de la vérité.

Dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Sand cette erreur a joué un grand rôle et cela dès les premiers romans, dès *Indiana*. Delmare, le mari odieux qu'Indiana trompe, serait un masque que la romancière a imposé à Dudevant pour se justifier ! « Amateurs de scandale, fermez mon livre dès la première page, il n'est pas fait pour vous ». <sup>25</sup>

Le rapport qui peut exister entre autobiographie et roman n'est cependant pas simple, et il arrive, au contraire, que Sand incite le lecteur à se reporter à la fiction pour compléter l'autobiographie ainsi à propos de Teverino :

Je me suis passé la fantaisie d'écrire un roman où les oiseaux jouent un rôle assez important et où j'ai essayé de dire quelque chose sur les affinités et les influences occultes. C'est *Teverino*, auquel je renvoie mon lecteur, ainsi que je le ferai souvent quand je ne voudrai pas redire ce que j'ai mieux développé ailleurs. <sup>26</sup>

Mais on voit bien qu'il ne s'agit pas ici d'une matière à scandale. Cependant là encore on évitera les clivages simplistes. Il y a chez l'homme un besoin de fiction, autrement dit, un besoin d'assister à une représentation

---

24. *Ibi*, p. 647.

25. *O.A.*, t. I, cit., p. 15.

26. *Ibi*, p. 21.

masquée. À propos du théâtre des marionnettes de Nohant, Sand évoque ce « besoin impérissable de l'homme, celui de la fiction » : « mythologies de l'ancien monde, mystères du moyen âge, exploits de la chevalerie, féeries de la renaissance, drames et galanteries des temps modernes ».<sup>27</sup> Le lecteur d'autobiographies, a priori soucieux de vérité, désireux d'arracher les masques, n'éprouverait-il pas parfois aussi ce besoin de fiction qui justifie le recours aux masques. J'en donnerai un exemple assez curieux et qui touche un moment capital du récit de vie, moment dont l'autobiographe ne peut se souvenir : la naissance.

Étrange : il y a deux récits de la naissance d'Aurore dans l'*Histoire de ma vie* : au début avec la sécheresse d'un acte d'état civil, puis, beaucoup plus loin, l'écrivaine se fait « naître dans le rose » : la mère apparaît comme une fée qui met au monde l'enfant sans souffrance, au cours d'une fête, de la gaieté et de la musique d'une sorte d'opéra bouffé, masque joyeux aux tendres couleurs. Le lecteur d'autobiographies a peut-être besoin de rencontrer des masques quand il assiste au spectacle de la vie de l'écrivain.

L'analyse du masque dans l'autobiographie, qui pose la question du rapport de l'art à la réalité, est, on le voit, particulièrement complexe. Ce type d'écriture semble devoir coller de plus près au réel, plus que le roman ; cependant toute autobiographe est tentée par l'auto-fiction, fatalité de l'écriture. Dès lors la présence des masques, dans leur rapport à l'auteur, aux comparses, au lecteur, est forcément ambiguë. Le masque cache et révèle. Il interroge le concept d'écriture et celui de représentation. Il appartient fondamentalement au domaine du théâtre.

---

27. *O.A.*, t. II, cit., p. 1251.

# Ombres et diaphanéités des masques auctoriaux. Le cas de l'atelier Willy

FABRIZIO IMPELLIZZERI

Rien d'ailleurs ne rassure autant qu'un masque.<sup>1</sup>

Écrire sur l'imposture<sup>2</sup> auctoriale d'Henry Gauthier-Villars – plus connu sous le nom de Willy – est désormais un acquis dans le domaine de la littérature industrielle. D'autant plus que l'ouvrage de dénonciation de son ex épouse Colette, *Mes apprentissages*, publié en 1936, nous aide à déceler tous les revers de l'usine à livres de son avide mari. Les déclarations de Colette dévoilent en effet les modalités de production littéraire des ateliers, organisés dans les moindres détails comme un véritable travail à la chaîne; de plus, l'auteure ne manque pas de révéler les noms des différents prête-plumes qui ont participé de façon anonyme à l'écriture des œuvres que Willy-patron s'est attribuées en les signant de sa main. Propriétaire d'un atelier d'écriture des plus rentables et productifs de la fin de siècle,

---

1. G. S. Colette, *Mes apprentissages* (1936), in *Œuvres III* (Bibliothèque de la Pléiade), édition publiée sous la direction de C. Pichois, avec M-C. Bellosta, A. Brunet, L. Delanoë, M. Delcroix, J. Dupont, J. Frugier, M. Mercier, C. Milner et Y. Resch, nrf-Gallimard, Paris 1991, p. 1023 (désigné dorénavant par l'abréviation MA suivie de la page de référence).

2. Au sujet de la fraude auctoriale willienne, Carmen Boustani précise que « L'imposture serait donc d'occuper une place à laquelle on n'a pas le droit de prétendre, de mentir pour en imposer dans le champ littéraire. [...] [Une] imposture qui consiste à se faire passer pour ce que l'on n'est pas ou à faire passer une chose pour ce qu'elle n'est pas. L'imposture apparaît donc, en somme, comme une accumulation de faux, et usage de faux en écriture », C. Boustani, « Willy : le bonheur de l'imposture », in A. Bouloumié (dir.), *L'imposture dans la littérature*, Cahier XXXIV, Presses universitaires de Rennes, Angers 2011, p. 181.

Willy était certes un opportuniste insatiable auquel on doit reconnaître une admirable prédisposition en tant que découvreur de talents. Néanmoins, toutes les œuvres signées faussement Monsieur Willy ne se limitent guère à dissimuler les noms des différents « nègres » : elles font apparaître derrière les masques de l'écriture des personnalités bien marquées que le maître des ateliers a difficilement gommées. Si pour Willy la réalisation d'un roman était une occasion de s'allouer une réussite littéraire et une fortune, pour ses collaborateurs elle était une opportunité et un exercice d'écriture romanesque autofictive. Willy, à court d'histoires, était le premier à suggérer à ses collaborateurs de s'inspirer de leur vie, de leur quotidien pour composer des sortes de chroniques croustillantes et à la mode capables d'attirer l'attention d'un large public.

L'usine à livres de Willy fait ainsi non seulement tomber les masques d'un faussaire mais permet, par la même occasion, d'affronter un des thèmes sous-jacents des plus délicats et des plus complexes dans le domaine de la littérature, puisqu'il met en cause l'authenticité auctoriale et établit de la sorte une ligne de démarcation bien nette entre le statut de l'écrivain et celui de l'écrivain, précise la différence entre le métier de l'artisan et celui du créateur et, enfin, finit par démontrer un indéniable écart entre compétence et talent dans l'écriture. Si, finalement, Henry Gauthier-Villars est un « Imposteur »,<sup>3</sup> pour ses collaborateurs « servir le “patron” c'est se rendre service, retenir sur soi un peu de sa notoriété et acquérir du “métier” ». <sup>4</sup> En tout état de cause, comme le souligne toujours Colette « Ceux qui ne l'ont presque pas connu l'appellent : “le bon Willy. Ceux qui ont eu, d'un peu plus près, affaire à lui, se taisent » (*MA*, 993).

## 1. L'exploitation des masques de l'écriture : des *escrivains* aux *nègres* de la littérature industrielle

Dès ses premières manifestations, la littérature française s'est appuyée sur le travail manuel de scribes anonymes, regroupés dans des ateliers mo-

3. C. Pia, *Colette et Willy* (Couples Mythiques), Éditions Alphonse – Jean-Paul Bertrand, Paris 2009, p. 72.

4. É. Dussert et É. Walbeck, « Willy & Cie, un atelier, une industrie », in G. Bonal et F. Maget (dir.), *Colette* (Cahiers de l'Herne), Éditions de l'Herne, Paris 2011, p. 56.

nastiques ou laïques, qui recopiaient le plus fidèlement possible des textes sacrés. C'est pourquoi, au Moyen Âge, l'écriture est avant tout une activité manuelle laborieuse, un travail artisanal pénible, qui se fait pour le compte d'un noble ou d'un auteur fortuné dispensé ainsi de cette besogne. Dans ces conditions, le scribe est désigné de façon péjorative puisqu'il est perçu principalement comme un ouvrier de l'écriture et donc un simple *escrivain* qui met à disposition ses mains et ses compétences graphologiques pour transcrire ce que le poète chante ou dicte. Le métier d'écrivain est de la sorte comparable, dès ses origines, à un humble travail de secrétaire qui se distingue nettement de la fonction artistique et créative du compositeur même si « De l'*escrivain* copiste à l'*escrivain* auteur la frontière est poreuse ».<sup>5</sup> L'idée de propriété intellectuelle n'est pas encore tout à fait développée puisqu'à l'époque, à part quelques rares exceptions, seules les Écritures Saintes méritent en bas de la page, ou dans l'enluminure en ouverture, l'attribution d'une référence soi-disant auctoriale. Compte tenu de l'absence de manuscrits en général, et surtout autographes, il est encore plus difficile de découvrir des textes qui nous permettent de remonter aux noms des auteurs qui, à défaut d'être masqués, ne semblent même pas reconnus. Il est incontestable que la pénurie d'ouvrages est liée à la précarité des supports sur lesquels on écrit, l'*escrivain* exerce son métier sur des tablettes de cire effaçables et réutilisables, sur des pages de parchemin précieuses ou encore sur d'exceptionnelles feuilles de papier que l'on produit en Chine ou au Japon. En ces termes, entre la coutume de l'anonymographie et celle de ne laisser que rarement des traces écrites, il est bien entendu fort difficile d'établir la paternité d'un grand nombre de textes à l'aube de la littérature. Une obscurité d'autant plus assurée attendu que la plupart des textes littéraires ne se transmet, par habitude, qu'à l'oral et ne s'adresse notamment qu'à un public en majorité analphabète. Néanmoins, certains *escrivains*, particulièrement futés, circonviennent aux règles en se révélant intelligemment derrière les masques cryptés de l'acrostiche.

Quoiqu'il en soit, l'*escrivain* traditionnel se démarque de ces vieilles contraintes dès que deux facteurs de production s'installent dans l'histoire

---

5. J. Cerquiglini-Toulet, F. Lestrignant, G. Forestier et E. Bury (sous la dir. de J.-Y. Tadié), *La littérature française : dynamique & histoire I* (Folio Essais), Gallimard, Paris 2007, p. 53.



de l'écriture moderne. Le premier est lié au matériel employé, et donc à la fabrication de papier qui supprime petit à petit les supports anciens ; et le deuxième est dû au mécénat qui implique qu'un écrivain puisse désormais obtenir des bienfaits de son travail en louant tout simplement les valeurs d'un seigneur. Dans ces conditions, le métier de l'écrivain évolue et de simple main-d'œuvre gratuite, ou à bon marché, il se transforme en service qualifié en quête de rémunération. Loin d'être encore une profession dignement reconnue ou correctement rétribuée, l'écriture s'atteste et différents titres et noms d'auteurs commencent à circuler. Si d'une part les écrivains les plus fortunés peuvent se permettre d'écrire par plaisir, d'autres sont obligés de faire recours à un mécène pour subventionner leur projet littéraire, à condition que ce dernier corresponde à ses attentes ou mette en valeur sa personnalité foisonnante. Rarement indépendante, l'écriture affranchie reste cachée à l'ombre de la complaisance et de la convoitise pour demeurer, encore longtemps, essentiellement consentante. En partie, et ce pendant de nombreux siècles, l'âme et le vrai visage des écrivains s'effacent derrière l'autographe ou l'hommage rendu à un quelconque bienfaiteur. Il est alors coutume de voir un « auteur offrir son livre en une dédicace souvent soutenue afin d'en tirer un profit matériel ou symbolique : “pour acquérir honneur et prix” » et pour nombres d'écrivains sans autres espoirs et opportunités « le choix d'un mécène généreux relève d'une stratégie. La dépendance financière induit la posture de la quémante et la technique de l'offre multiple ». <sup>6</sup> L'écrivain démuné est tenu à adopter une attitude servile capable de lui éviter la misère et l'exclusion. Même si l'écriture reste pendant longtemps un métier réservé strictement à un nombre exigü de lettrés, ceci ne veut pas forcément dire qu'écrire est un luxe. Ceux qui sont poussés par l'indigence à travailler vendent leurs qualités d'écrivains en échange d'argent et visent, par ailleurs, la notoriété par le biais d'un protecteur, même si la mécanisation de l'impression du livre, datant de 1455, joue ici un rôle radical dans l'évolution du statut économique, social et juridique de l'écrivain. Grâce à cette découverte, absolument révolutionnaire pour le marché du livre et la divulgation des idées, la production en série explose en multipliant sensiblement la visibilité et la rentabilité des écrivains, ce qui ne veut pas

---

6. *Ibi*, pp. 80-81.

encore dire « liberté d'écrire », car dépendre d'une pension élargie par un aristocrate influent est encore d'usage très courant, presque une *conditio sine qua non* à l'activité d'écrire. Au fur et à mesure que le public de lecteurs s'élargit, que les idées circulent, que les mœurs se démocratisent et que la population s'embourgeoise, le livre acquiert une véritable valeur de « produit », d'objet matériel, susceptible d'engendrer dorénavant des processus lucratifs, et les lourds masques portés jusqu'alors par les écrivains se désépaississent. Étant donné que désormais l'écriture est rémunérée, comme toute autre profession, nous assistons, dans l'histoire de la littérature moderne, à la formation de deux groupes d'écrivains bien distincts : d'une part, les « grands », c'est-à-dire ceux qui n'ont aucune exigence de publier pour vivre; et, d'autre part, les écrivains moins chanceux qui doivent subvenir à leurs besoins en écrivant. Les premiers peuvent se dénuer d'anciens masques, les autres se voient encore obligés de les supporter. Si on exclut, de notre étude, la notion de droit d'auteur qui relève d'une tout autre approche et prospection – même si le thème est voisin et relié –, il est important de souligner que la profession de prête-plume, née en parallèle avec l'histoire de la littérature, est interdépendante et soumise au besoin d'argent. Il est désormais évident que dès qu'il y a indigence, l'écrivain se doit de choisir le soutien d'un protecteur, de se mettre à son service et parfois même d'écrire en son nom, c'est-à-dire pour son compte.

Avec la première Révolution industrielle, vers 1830, on abandonne le soi-disant Ancien Régime du livre, étant donné que de nouveaux moyens techniques de production littéraire se rapprochent des modèles de fabrication manufacturière. La maison d'édition se transforme ainsi de petit laboratoire en entreprise et entraîne, par conséquent, une libéralisation du marché du livre qui mène à une ultérieure et massive divulgation et démocratisation de la lecture. Aux livres rares et chers, on préfère désormais les publications à bon marché et surtout on lit les journaux qui publient – en bas de la première page et sous forme de feuilletons – des extraits inédits d'œuvres romanesques qui suivent les tendances de l'époque et les goûts du public. L'édition donc populaire, la presse, la publicité, le livre illustré font entrer le texte et l'image dans l'ère de la reproduction technique<sup>7</sup> et

---

7. Cf. W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1955),

les écrivains sont les premiers à vivre ce bouleversement productif capable de modifier inévitablement leurs conditions. La presse contribue à faire du roman le grand genre du siècle. Elle introduit l'écrivain dans une dynamique de production tout à fait inédite qui contribue à révéler dorénavant de nombreux talents cachés jusqu'alors sous la surface encombrante de différents masques. Les romanciers les plus résolus à faire fortune et à suivre – en bons opportunistes – le courant s'empresment ainsi de produire à foison et vite dans le but de s'enrichir hâtivement, complice une soif d'arrivisme dérivant d'une ascension sociale bourgeoisement réalisable désormais. Ainsi, dès que la littérature devient industrielle,<sup>8</sup> que le livre se vend un peu partout, et que la nouvelle bourgeoisie assoiffée d'affirmation dicte ses règles et appétits en termes de tendances et de lectures, l'écrivain le plus déterminé se transforme en entrepreneur de lui-même et, sans scrupules, comme bon nombre de ses héros, il est prêt à tout pour parvenir à son but. À cet égard, s'il ne réussit pas à satisfaire la demande par ses propres forces, le romancier n'a alors d'autres choix que de recruter parmi toute une horde de jeunes talents en herbe quel qu'un qui soit prêt à travailler sous le masque de l'anonymat pour tenter la chance et gagner notamment de quoi vivre. Une fois l'écriture capitalisée, comme un bien quelconque, l'authenticité auctoriale des ouvrages chancelle pour s'estomper derrière les masques les plus disparates qui se fauillent comme des ombres rampantes sous les différents titres à succès de notre littérature dont certains sont des plus notoires : Alexandre Dumas-père, qui exploite en tant que « nègre littéraire », pour ses *Trois Mousquetaires*, Auguste Maquet; la contribution fraternelle – beaucoup moins connue et restée clandestine – de Laure Surville de Balzac<sup>9</sup> qui offre bénévolement son

---

trad. fr. de Frédéric Joly, Payot et Rivages, Paris 2013.

8. Cf. C.-A. Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle* (1839), Allia, Paris 2013.

9. Valeria Sperti nous révèle qu'entre Balzac et sa sœur existe une « storia d'amore fraterno, di sostegno sororale, nella buona e nella cattiva sorte. Ma sul piano della creazione letteraria non vi è dubbio alcuno : l'ambizione dell'uno giunge, forse inconsapevolmente, alla sopraffazione letteraria dell'altra che pur protegge nelle sue vicende esistenziali tormentate. Lo scrittore condivide con Laure i propri progetti di scrittura e i suoi piani di vita, implora la sorella di aiutarlo nelle ricerche preliminari, di redigere canovacci per i suoi romanzi e s'ispira ai racconti di Laure per le sue narrazioni più ampie. E l'unica persona in famiglia di cui Honoré si sia fidato e cui abbia confidato le proprie imprese letterarie ed

aide et son talent au grand Honoré de Balzac pour la rédaction de quelques romans. L'histoire de la littérature pullule certes d'exemples de la sorte mais le plus représentatif et emblématique est incontestablement celui que nous offre Henry Gauthier-Villars, dit Willy, lequel a construit son « nom » et sa fortune sur un empire de « nègres ». Déjà à l'époque, le Tout Paris sait que « la principale activité de cet homme industriel » est de diriger « de main de maître, en cette époque du colonialisme triomphant, une “active plantation” de nègres talentueux [...] qui écrivent des romans que supervise le maître ».<sup>10</sup> Initiateur des jeunesses littéraires de la fin de siècle, Willy fonde son atelier en recrutant toute une usine de prête-plumes qui préfèrent se définir d'une manière plus adéquate sous le terme de collabos,<sup>11</sup> dont Colette reste le paradigme et le succès le plus éclatant.

## 2. Le revers des masques de l'écriture dans l'atelier Willy entre revendications et apprentissages

Fils de Jean-Albert Gauthier-Villars, propriétaire d'une imprimerie-librairie scientifique à Paris, Henry Gauthier-Villars – dit Willy – semble être prédisposé très tôt au métier de l'édition ou, pour être plus précis, l'homme qui « n'a jamais écrit de roman » (*MA*, 1032) développe une indéniable vocation à pressentir le potentiel économique de l'industrie du livre alors en plein essor. Sans compter que Willy, en bon dandy fin de siècle, fréquente les endroits les plus à la mode et intellectuellement stimulants de la Capitale. On le voit souvent en compagnie des jeunes promesses de la littérature française au Quartier Latin ou encore s'amuser en leur présence à Montmartre. Critique musical averti et apprécié, Willy conduit ainsi une

---

economiche. Da parte sua, la sorella offre sempre la sua collaborazione, legata al fratello da un *double bind* che era frutto non solo della loro particolare relazione affettiva, ma che rifletteva anche la condizione delle scrittrici nella Francia dell'epoca », V. Sperti, « Laure Surville : L'avventura creatrice della sorella di Balzac », *Postfazione*, in L. Surville de Balzac, *La fata delle nuvole o la Regina MAB*, Edizione italiana tradotta e curata da Rosa Romano Toscani (Itinerari del Sapere), Alpes Italia, Roma 2022, p. 131.

10. J. Malige, *Colette. Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon 1996, p. 21.

11. Comme le rappelle Colette, les nègres qui : « travaillent aux “ateliers” Willy, se sont toujours désignés par le terme de “collaborateurs”, ou plus simplement de “collabos” », F. Cadarec, *Willy. Le père des Claudine*, Fayard, Paris 2004, p. 347.

vie partagée entre la mondanité et la bohème. Inguérissable coureur de jupon, il vit dans l'excès, devient un client assidu des bordels parisiens et épuise, en peu de temps, son argent sur les ruineux tapis verts. Écrasé par les dettes, Willy se voit donc obligé de trouver rapidement une solution qui puisse subvenir à ses besoins et le sortir de ses ennuis économiques. N'ayant d'autre talent que celui de « rédacteur en chef » (*MA*, 1026), en parfait homme d'affaires, il se lance sans plus attendre dans le monde prolifique de la littérature industrielle et inaugure, au 93 rue de Courcelles, son tout premier atelier de « nègres ». Dès lors :

Willy entreprend de diriger sa fabrique, en s'adjoignant des « nègres ». Il recrute une troupe de jeunes talents, dont la production est attentivement surveillée, accablées de « petits bleus » (pneumatiques) réclamant additions, corrections et refontes. [...] Colette s'intègre à la troupe des nègres; elle a à peu près leur âge et entretient avec eux des rapports de camaraderies : Pierre Veber, Curnonsky, Toulet, Paul Barlet, Vuillermoz, Armory, Ernest La Jeunesse, peut-être Carco et Dorgelès, Jean de Tinan [...].<sup>12</sup>

Les noms des collaborateurs, que Madeleine Lazard nous présente, sont ceux que Colette « dénonce » publiquement dans son célèbre ouvrage *Mes apprentissages*, dont la première édition datant de 1936, publiée chez Ferenczi, reporte notamment le sous-titre révélateur de *ce que Claudine n'a pas dit*. La Claudine-Colette obligée au mutisme et à la discrétion devient, une fois délivrée des chaînes du mariage<sup>13</sup> et des secrets des ateliers, la Colette indépendante et émancipée qui, par le biais de l'ouvrage-dénonciation *Mes apprentissages*, réalise son règlement de comptes entre elle et son ex-mari Willy disparu en 1931. Désormais libre, Colette nous dresse un portrait réaliste et intransigent de l'homme mûr qu'elle a épousé le 15 mai 1893. Pour elle, dans le domaine de l'écriture, Willy est un être assoiffé de richesse et de célébrité qui, pour ériger son usine à livres, s'adresse à toute « Une escouade; un régiment; une armée de nègres » prête à écrire à des rythmes forcenés en échange d'argent. La plupart d'entre eux – nous déclare Colette Pia – sont

12. M. Lazard, *Colette* (folio biographies), Gallimard, Paris 2008, pp. 62-63.

13. Colette s'unit en mariage avec Willy, après quelques années de connaissances, le 15 mai 1893 et divorce officiellement le 21 juin 1910 après une séparation tumultueuse qui dura trois ans.

des « Hommes endettés, affamés parfois » rêvant de devenir « célèbres demain » mais qui sont malheureusement « pour l’instant coursés par leur propriétaire, l’huissier [et] les créanciers ».<sup>14</sup> Willy crée de la sorte son atelier en profitant de l’indigence et de la naïveté d’un tas de jeunes écrivains en herbe. Il monte ainsi sa société de publication véreuse en recrutant des « nègres » qui travaillent à la pièce et qui s’engagent, par la même occasion, au silence absolu de l’anonymat. François Cadarec nous assure entre autres à cet égard que, du point de vue économique, « Willy était très correct : moitié des droits pour lui, moitié pour le nègre ».<sup>15</sup> Le principal outrage que Willy commet est donc celui de l’auctorialité. Bref, sous le masque de Willy-Patron, Henry « dirigeait un atelier de production de romans légers qu’il signait de son pseudonyme, mais personne n’était dupe dans le milieu parisien »<sup>16</sup> – nous avertit Antoine Compagnon.

Quoique de pesants soupçons d’imposture littéraire noircissent la réputation de Willy, celui-ci forme, sans le moindre scrupule, tout un corps d’ouvriers de l’écriture soumis à ses diktats de chef d’entreprise. Du haut de son autorité, Willy dicte et manœuvre chaque idée et mouvement de ses collaborateurs. Son rôle et poids principal dans l’écriture de « ses » romans ne se réduit qu’à celui de fournir une simple liste d’ingrédients et l’idée d’un plat – pour utiliser une métaphore culinaire. La préparation et l’élaboration est affaire des différents assistants qui adoptent chacun une mission et des compétences bien précises. Enfin, Willy-patron ne réapparaît que pour « assaisonner », apporter sa « touche du chef » et s’attribuer la paternité de l’ouvrage chez l’éditeur et du succès auprès du grand public. C’est notamment ce que précise Colette dans *Mes apprentissages* où elle affirme que : « Le premier état s’arrêtait à » une simple « idée romanesque » puis « l’Idée » suivie d’un « plan succinct d’un roman [...] s’en allait au plus expert » (*MA*, 1034). Afin de corroborer cette déclaration, Éric Dussert et Éric Walbeck ajoutent par ailleurs que, dans l’atelier de Monsieur Willy, les phases de production sont extrêmement bien articulées et s’organisent en

---

14. C. Pia, *op. cit.*, p. 63.

15. F. Cadarec, *op. cit.*, p. 345.

16. A. Compagnon, *Un été avec Colette*, Équateurs - Humensis / France Inter, Paris 2022, p. 16.

ces termes :

Concrètement, les étapes du travail étaient établies ainsi : sur une proposition de Willy décrivant succinctement un canevas, un premier manuscrit d'une cinquantaine de pages, constituant un synopsis fouillé, était retourné au « patron » (cet embryon tenait compte des personnages des romans de la maison Willy & Cie précédemment publiés). Willy donnait son visa et transmettait une dactylographie anonyme à un tiers collaborateur avec l'objectif d'épaissir ou de poursuivre la rédaction entamée. [...] Les étapes suivantes du travail de l'Atelier consistent en une annotation de Willy (rituel d'ajout des anecdotes, des calembours et des contrepèteries typiques de la maison), suivie d'une nouvelle dactylographie mise en circulation parmi les collaborateurs de la maison qui ignorent encore ce texte et lui apportent leurs propositions de modifications. Enfin, la version finale revient au chef d'atelier qui réécrit les passages nécessaires, assaisonne une nouvelle fois à son goût et transmet finalement à l'imprimeur le tout avec l'estampille « Willy », sa marque de fabrique et de garantie.<sup>17</sup>

Dans le but d'offrir un masque uniforme à l'ensemble de « son » œuvre, Willy – en bon rédacteur en chef – opte pour « un style séduisant et homogène » qu'il réussit à concevoir « aux moyens de créateurs différents ».<sup>18</sup> Pour ce faire, il impose le « style-maison » fait de persiflages, de jeux de mots, de répétitions, d'un foisonnement de nuances adverbiales et surtout de ses célèbres calembours, véritables cachets d'auteur. Ainsi, « les employés aux écritures, habiles violonistes de la plume, s'efforçaient d'écrire à la manière de, imitant le ton, les tics de Willy »,<sup>19</sup> ce qui consolide encore plus la fameuse marque de fabrique et le masque auctorial willien. Pour ce qui est de l'organisation du récit, Willy fournit notamment à ses collaborateurs des plans, l'idée d'un schéma actantiel précis à l'intérieur duquel il s'amuse par ailleurs à silhouetter lui-même le corps et la carrure de ses personnages qui retournent et évoluent – à la façon balzacienne – de roman en roman. Monsieur Willy forge non seulement le talent de ses collaborateurs mais il suit – en bon entrepreneur et mentor – toutes les phases de la rédaction qui se construit autour d'une gestion de l'écriture par procuration des plus

---

17. É. Dussert, É. Walbeck, *op. cit.*, p. 58.

18. *Ibidem.*

19. C. Pia, *op. cit.*, p. 73.

minutieuses et structurées. De surcroît, à contrôler et à renforcer l’empreinte du patron, il y a cette posture rigoureuse de « censeur-né » (*MA*, 1036) que Willy adopte quand il corrige et annoté sévèrement à l’encre violette les marges des textes dactylographiés, écrits expressément à la machine de manière à garantir au « nègre » qui va prendre la relève l’anonymat de la première main. Hormis le patron, on sait rarement qui écrit quoi car le philtre de la machine à écrire empêche toute trace suspecte d’une calligraphie identifiable capable de glisser sous le masque du patron le soupçon d’un visage différent. À la suite de ces révélations, il est à présent évident que sous le masque de Willy se dissimule tout un « feuilletage » d’interférences et de stratifications identitaires et co-autoriales qui s’intercalent, se superposent et s’accumulent jusqu’à élaborer l’effigie littéraire de Monsieur Willy. Du moins c’est ainsi que l’auctorialité willienne se construit et se vend au public pendant plus de trente longues années. « Très sensible aux coquilles », Willy ne cesse de revoir « minutieusement les épreuves » (*MA*, 1014) et de cadencer les rythmes soutenus de production.<sup>20</sup> En bon patron et rédacteur en chef, il a le don de la « Distribution du travail », de la « juste estimation des capacités », et il adopte, entre autres, « une manière stimulante de critiquer, et l’habitude de juger sans trop récompenser » (*MA*, 1026), sans doute pour dominer davantage le talent fougueux de ses jeunes collaborateurs. En dépersonnalisant l’écriture du collaborateur, Willy souhaite notamment maîtriser le style de ses « nègres » par crainte de les voir se faufiler à son insu sous son masque souverain. Cependant, derrière cette attitude autoritaire et cette impitoyable assurance d’homme d’affaire, capable de répondre ponctuellement aux goûts du public, se cache – nous avoue toujours Colette – un être impuissant<sup>21</sup> qui souffre d’une

---

20. Voici comment Colette décrit cette machine infernale de l’écriture des ateliers : « Chez l’imprimeur, et au trot. Qu’il envoie les placards ici, vite, bon Dieu, vite ! » Sous forme de placards, le roman revint, à la vitesse du boomerang, dans les mains de son maître. « Grouillez, X, grouillez ! Corrigez, et je donne le bon à tirer. Pas le temps d’attendre les secondes épreuves. » X obéit, moite. Après les corrections, ses mains, habituées, rhabillèrent l’objet. [...] « Défaites-moi donc ce paquet, dit-il. Il faut que je revoie encore bien des petites erreurs » » (*MA*, 1038).

21. À cet égard, Colette nous fournit ces considérations : « Entre le désir, le besoin de produire une denrée imprimée et la possibilité d’écrire, s’élève, chez cet auteur étrange, un



« sorte d'agoraphobie », d'une « horreur nerveuse du papier vierge » (*MA*, 1035). Le Willy de *Mes apprentissages* est certes un époux et patron d'atelier sans scrupules mais il dissimule, sous le voile de l'imposture, le visage d'un homme fragile qui appréhende psychologiquement le défi de la page blanche et rêve simultanément – presque de manière schizophrène – de devenir lui-même un jour un véritable grand écrivain. Bien que Willy revête le rôle d'usurpateur auctorial dans l'histoire de la littérature, il est tout de même important ici de souligner qu'il assume simultanément, pour nombre de ses collaborateurs, la figure plus pédagogique de maître. Si d'une part, la littérature nous pousse à percevoir Willy comme un homme d'affaires avide qui profite incontestablement du talent d'autrui, de l'autre, en suivant le destin de certains « nègres », on s'aperçoit qu'il fait figure de formateur en offrant en contrepartie « des leçons d'écriture et de structuration du récit comme aujourd'hui pratiquent les animateurs d'ateliers d'écriture [...] ». En ce sens, Willy peut être considéré comme un mentor, comme un professeur de style, et comme un innovateur ». <sup>22</sup> Il apparaît donc évident que « les ateliers Willy rendaient effectivement service à tous dans un échange de bon aloi » <sup>23</sup> puisqu'écrire pour le célèbre Monsieur Willy reste pour nombre de « nègres » le seul et unique passeport pour être appréciés et publiés en attendant d'être indépendants et autonomes.

Le lecteur de l'œuvre willienne sait donc depuis *Mes apprentissages* de Colette que derrière chaque titre se cachent des noms, des histoires et des talents plus ou moins reconnus de nos jours. Certains ont transpercé l'opacité des masques williens, d'autres y sont restés dissimulés, écrasés par

---

obstacle dont je n'ai jamais distingué la forme, la nature, peut-être terrifiantes. Sa correspondance ne révèle que le refus d'écrire » (*MA*, 1032). Puis, elle ajoute : « Sa correspondance hante de préférence les pneumatiques, les cartes, les demis et les quarts de feuillets, les abatants d'enveloppes, détachés en forme de triangles, même les bandes de journaux. Encore, sur ses bribes, son écriture se réfugie-t-elle dans les angles. Il écrit souvent dans les marges des lettres qu'il a reçues, et le tout retourne à la poste. J'imagine qu'il mesure, trop souvent en proie à des défaillances pathologiques, le courage, la grave constance qu'il faut pour s'asseoir sans écoeurément au bord du champ immaculé, du papier veuf encore d'arabesques, de jalons et de ratures, le blanc irresponsable, cru, aveuglant, affamé et ingrat... » (*MA*, 1035-1036).

22. É. Dussert, É. Walbeck, *op. cit.*, p. 57.

23. *Ibidem.*

l'envergure du patron et sans doute l'inaptitude à se défilier de l'encombrante affaire des usines à livres. Même si Colette reste la pointe de diamant des ateliers, la véritable poule aux œufs d'or d'Henry Gauthier-Villars, le premier « nègre » abrité sous le masque de la marque de fabrique Willy porte le nom d'un jeune et peu connu Pierre Veber (1869-1942). Pour le patron, Veber écrit le roman *Une Passade* qui sort chez Flammarion en 1894 dans la collection « Les Auteurs gais ». Le premier succès amorcé, Willy entame le deuxième épisode d'*Une Passade* en faisant écrire à Jean de Tinan (1874-1898), l'année suivante, *Maîtresse d'Esthètes*.<sup>24</sup> Le schéma est identique, le milieu aussi et les personnages williens – comme le souhaite le patron – réapparaissent. Dans *Maîtresse d'Esthètes*, comme à l'intérieur d'une mise en abyme, Tinan reproduit avec brio et sincérité le milieu des ateliers où il travaille et nous restitue, sous le nom de Maugis, le portrait de Willy. Maugis réapparaît également dans les *Claudine* de Colette à l'identique de la figure du mari. Un homme que Colette redoute, déteste et aime à la fois, car un an ou deux après leur mariage, vers 1895, pour l'occuper et la distraire de ses différents adultères, Willy invite sa jeune épouse à écrire ses « souvenirs de l'école primaire » car « Les fonds sont bas » (*MA*, 994-995). Ce que Willy retient au tout début banalement une simple « prose de femme », ignorée pendant presque cinq ans au fond d'un tiroir, devient rapidement le meilleur *best-seller* des ateliers. *Claudine à l'école* (1900) assume ainsi brusquement l'utilité d'une véritable machine à sous qui va donc conduire Willy à inciter sa femme à écrire,<sup>25</sup> au rythme d'un roman par année, les

24. L'ouvrage, publié en 1897 chez l'éditeur Simonis Empis, recouvre un discret succès. « Que le roman n'ait pas été écrit par Willy, mais par Tinan, » soulève Jean-Paul Goujon « constitua assez vite un secret de polichinelle. Déjà en mars 1897, soit un mois après la publication, Pierre Louÿs écrivait à son frère Georges Louis : "Si tu passes chez Marpon, achète donc *Maîtresse d'Esthètes*. C'est signé Willy (H. Gauthier-Villars) mais c'est de mon ami Tinan. Secret sur ceci ! Je ne le sais que parce que je me suis trouvé à Montigny avec Tinan au moment où il écrivait, mais il n'a pas le droit de le dire et il ne le dit pas." [P. Louÿs, lettre à G. Louis, 13 mars 1897] », J.-P. Goujon, « Préface », in J. de Tinan, *Maîtresse d'Esthètes* (Dix-neuvième), Éditions Champ Vallon, Seyssel 1995, pp. 27-28.

25. Raphaëlle Lavandier retrace les étapes de l'affranchissement de Colette en ces termes : « La jeune femme ne se mettra à écrire que sous l'impulsion de son mari, habitué à faire travailler des nègres, dont il signe les romans. Le premier roman de Colette, *Claudine à l'école*, est ainsi publié en 1900, sous la seule signature de Willy. En 1904, Quatre dialogues de bêtes

successions du personnage-clou de son invention commerciale. Colette est dès lors – comme le reproche Paul D'Hollander – « forcée de produire sans relâche pour alimenter l'industrie conjugale ».<sup>26</sup> Néanmoins, pour Willy, Colette n'est pas n'importe quel « nègre ». Colette est avant tout son épouse, sa proie, sa « chose ». Et, ayant flairé son talent, il l'exclut du circuit des ateliers et la fait travailler seule à la maison sous le masque muet et passif « d'une raccommodeuse de porcelaines » (*MA*, 1031) qui travaille presque gratuitement ou en échange de petites récompenses bien loin des sommes perçues pour la vente des ouvrages. Elle-même affirme à ce sujet : « Là, mon mari avait déjà jaugé mon rendement, et c'est lui, dès notre troisième emménagement [au 177 bis rue de Courcelles], qui veilla à ce que je disposasse d'une bonne table, d'une lampe à cloche verte [et] d'un confort de scribe » (*MA*, 1027). Pour Colette Pia, c'est : « La belle affaire ! [Willy] administre leurs biens. Il est le chef de famille. Elle n'a aucun droit juridique. À prendre ou à laisser. Colette, légalement, n'existe pas ».<sup>27</sup>

---

est le premier livre publié sous le nom de Colette Willy. L'entente au sein du ménage Colette et Willy se détériore; Colette est en train de conquérir son indépendance. Et tout le milieu journalistique et littéraire parisien sait déjà qui se cache sous la signature de Willy. Néanmoins, en 1904 et 1905, Minne et Les égarement de Minne sont publiés sous le seul nom de Willy. En 1906, Colette et Willy finissent par se séparer. La séparation légale entre Willy et Colette est prononcée en 1907, puis le divorce en 1910. Le Blé en herbe est la première œuvre de Colette à paraître sous son seul nom. On est en 1923 », R. Lavandier, *Écritures féminines et psychosexualité. L'empreinte indélébile du lien à la Mère chez Colette et Marguerite Duras (Espaces Littéraires)*, L'Harmattan, Paris 2018, pp. 109-110. En 1928, dans son roman autobiographique *La Naissance du jour*, Colette précise : « Voilà que, littéralement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien. Ne fallait-il, pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? », Colette, *La Naissance du jour* (1928), Œuvres III (Bibliothèque de la Pléiade), op. cit., p. 286.

26. P. D'Hollander, *Colette ses apprentissages*, Les Presses de l'Université de Montréal, Éditions Klincksieck, Montréal et Paris 1978, p. 10.

27. C. Pia, *op. cit.*, p. 76. Colette Pia ajoute encore à cet égard que : « Colette approuve; Colette a peur. Elle est comme les autres; elle a besoin d'argent. Elle a donc appris à obéir, à ployer, à dissimuler. En ces temps peu lointains, une chape de plomb juridique sévit : la femme (qui n'a pas le droit de vote) doit obéissance à son mari. Celui-ci fixe le lieu de résidence, autorise sa femme à s'engager financièrement, à ouvrir un compte en banque, à disposer de son bien, de son salaire; punie de prison en cas d'adultère. Alors que le mari n'est puni que d'une amende. Ainsi Colette a le droit de se taire et d'écrire et c'est ce qu'elle fait. » (*ibid.*, p. 80).

Colette est donc une femme de son temps<sup>28</sup> et, de plus, elle est mariée à un homme sans scrupules. Une condition qui va amener en une dizaine d'années Colette à un « rejet tout aussi violent non seulement de la femme conventionnelle qui prévaut à l'époque, mais aussi de la femme surexploitée [...] ».<sup>29</sup> Mais si d'un côté Willy est le « mari âgé et volage », que Colette maudit dans *Mes apprentissages*, de l'autre, il est aussi celui qui, comme « une sorte de pygmalion [...], un maître et un guide »,<sup>30</sup> va initier la jeune adepte au métier de l'écriture. N'ayant au début d'autres talents que celui d'écrire en solitaire son journal intime, Willy se penche sur son écriture avec la sévérité d'un éducateur prêt à surveiller, relire et corriger toutes les étapes de la rédaction des *Claudine* de 1900 à 1905, qu'il fait ensuite habilement disparaître<sup>31</sup> pour s'en octroyer le nom. Mais de simple série de romans féminins qui inaugurent le XX<sup>e</sup> siècle, les *Claudine* se métamorphosent vite en un véritable objet de culte qui dévoile la personnalité de son auteure et insinue simultanément chez le public et les critiques un doute assez évident qui veut que derrière le nom de Willy se cache la talentueuse Colette. La protagoniste est tellement ressemblante qu'aucune ambiguïté ne persiste. Claudine est bien Colette et le masque auctorial de Willy commence à s'effriter à jamais. La publicité et le commerce, à leur summum à l'époque, font le reste : « Déguisée en écolière perverse, Colette est moulée dans le bronze et le plâtre ; elle devient cure-dents, flacon de parfum, et signe la publicité d'une marque de fixe-chaussettes. Willy tire les ficelles, actionnant une Colette marionnette de bois, vendue au prix de 4,25 francs »<sup>32</sup> ajoute Jeannie Malige. Willy se prend ainsi à son propre piège car en spéculant sur l'image de sa femme, il démasque l'*imbroglio* qui se cache derrière sa signature. Celle qui est actionnée jusqu'alors comme une simple marionnette

---

28. La loi sur le libre salaire pour les conjointes n'est promulguée en France que le 13 juillet 1907 sous la présidence de Georges Clemenceau.

29. J. Kristeva, *Colette. Un génie féminin*, Éditions de l'Aube, Paris 2004, p. 60.

30. A. Compagnon, *op. cit.*, p. 16.

31. À ce propos, Colette raconte dans *Mes apprentissages* : « Une autre fois, Paul Barlet, nègre en chef, sortit de la timidité chronique que je lui voyais depuis deux lustres, et me dit, en tremblant de la voix et du genou gauche : "Madame, tout ce que j'ai pu sauver de vos manuscrits des *Claudine* est en sûreté chez moi, rue La Fontaine" » (*MA*, 1067).

32. J. Malige, *op. cit.*, p. 38.

va d'ici peu supplanter l'image même du maître et dissoudre, surtout grâce à l'ouvrage de dénonciation *Mes apprentissages*, le masque granitique qui soutient l'entière industrie littéraire Willy & Cie. Pour une Colette – affirme Raphaëlle Lavandier – « qui a acquis son indépendance de femme et son indépendance d'écrivain au prix de mains efforts, [...] l'ultime liberté, c'est d'exprimer son génie individuel et son talent d'écrivain, en condensant tous ces plaisirs dans l'écriture, elle-même rendue libre »<sup>33</sup> et sans masques.

\*

La fortunée série des *Claudine* va permettre ainsi à Colette de nous parler d'elle-même et de s'émanciper à travers son héroïne, avec qui elle partage non seulement le destin mais aussi et surtout une forte ressemblance, d'où la présence d'un masque autofictif des plus diaphanes et révélateurs des ateliers Willy. En quelques années d'apprentissages, Colette va ainsi mener « sa barque mieux que le maître »<sup>34</sup> car, « plutôt que d'affronter la feuille vierge », Willy « préfère exploiter son filon, pimenter les textes qu'il a commandés »<sup>35</sup> et se nourrir comme un parasite du talent d'autrui. Le masque que Willy porte dans la littérature est ainsi celui d'un mythomane qui sombre petit à petit derrière les nombreuses découvertes de collaborations et de contributions, témoignant et dénonçant une attitude encore tristement coutumière dans le marché de l'édition où derrière le masque de la soi-disant culture se cache celui bien plus sombre du profit libéral sans règles ni morales. D'ailleurs, Hervé Prudon nous rappelle bien qu'être un « Ghostwriter », c'est-à-dire l'« écrivain-fantôme d'un auteur fantoche », correspond en fin de compte à être le « Nègre d'un nul ».<sup>36</sup>

---

33. R. Lavandier, *op. cit.*, p. 148.

34. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 20.

35. J. Malige, *op. cit.*, p. 21.

36. H. Prudon, *Plume de nègre*, Éditions Mazarine, Paris 1987, p. 121.

## « J'avance masqué » : l'imposture dans la littérature contemporaine

MAXIME DECOUT

En 1953, dans *Le Degré zéro de la littérature*, Barthes gage que « toute la littérature peut dire : “*Larvatus prodeo*”, je m'avance en désignant mon masque du doigt ».<sup>1</sup> Détournant la devise latine de Descartes, Barthes signale que les œuvres camouflent leur caractère littéraire, mais cela en le trahissant sans cesse, ne serait-ce que par l'écriture elle-même. Cette assertion est d'autant plus vraie lorsque la littérature s'avance sur le terrain glissant de l'imposture. Cette dernière suppose qu'on fasse passer quelqu'un ou quelque chose pour ce qu'il n'est pas au moyen de fausses allégations ou de dissimulation. Son succès repose donc sur un secret qu'il ne faut surtout pas éventer : l'imposteur n'a aucun intérêt à montrer, fût-ce à la dérobee, son propre masque. Or il n'en va pas de même à partir du moment où l'imposture pénètre dans le domaine de la littérature. Certes de nombreux textes dédiés à des imposteurs jouent cartes sur table. Mais les choses diffèrent quand c'est le texte lui-même qui prend en charge la duperie. Dans ce cas, une imposture n'a de raison d'être que si le lecteur la soupçonne, la découvre ou si le texte la lui dévoile, d'une manière ou d'une autre.<sup>2</sup> Car une imposture parfaitement maquillée s'annule en tant qu'imposture. Son paradoxe est que, dans un texte, l'imposture n'existe que si elle est suspectée

---

1. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], in *Œuvres complètes*, I, Seuil, Paris 2002, p. 195.

2. Voir, à ce sujet, nos réflexions dans *Pouvoirs de l'imposture* (Paradoxe), Minuit, Paris 2018.

ou divulguée. Si bien que le texte imposteur est placé dans une situation complexe qui détermine son écriture : il doit dire ce qui ne peut pas être dit, déguiser ses fraudes en les dénonçant, avancer en désignant son propre masque.

Pareille situation n'est pas sans influence sur le lecteur. Comme j'avais pu le montrer dans *Pouvoirs de l'imposture*, toute imposture dans un texte suscite en effet l'enquête. Dès que le soupçon s'invite dans l'œuvre, le lecteur ne peut plus s'installer dans une lecture confiante et confortable. Il doute, s'inquiète, récolte des indices, suit des pistes. Peu ou prou, il revêt la posture de l'enquêteur. C'est sa démarche interprétative qui est en jeu et qui est questionnée. Ce sont donc les formes plurielles de ce « J'avance masqué », en tant que dévoilement de l'imposture, qu'il conviendrait de traquer dans la littérature contemporaine, notamment pour voir quelles différences et quelles continuités s'y trament avec la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, aussi bien dans les pratiques que dans les questionnements soulevés.

## 1. Défaut de fiabilité et récit trompeur

« J'avance masqué » : cette affirmation est celle qu'on peut le plus facilement déduire de l'attitude des narrateurs non fiables ou indignes de confiance, eu égard aux faits qu'ils relatent ou aux valeurs qu'ils défendent.<sup>3</sup> Deux comportements de ces textes, à propos des signes de la duperie adressés au lecteur, méritent d'être distingués. Le premier concerne les récits qui paraissent, au premier regard, irréprochables, mais qui, le plus souvent au dénouement, avouent avoir fraudé, comme *Un cabinet d'amateur* de Perec. Une seconde option ressortit aux narrateurs qui, tout au long du texte,

---

3. A.F. Nünning, *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses*, in W. Grünzweig & A. Solbach (« éd. ), *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, pp. 53-73. Traduit in S. Patron (éd.), *Introduction à la narratologie postclassique*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 121-146. Voir aussi W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961; F. Wagner, *Quand le narrateur boit(e)...* (*Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance*), in « Arborescences », 6 (2016), <https://id.erudit.org/iderudit/1037508ar>, consulté le 18 juin 2021.

exhibent les signes de leur non fiabilité, qu'ils peuvent confirmer par un coup de théâtre final, comme dans *Le Bavard* de Des Forêts et *La Méprise* de Nabokov. Ces deux modalités de la non fiabilité produisent des effets très différents sur le lecteur qui, dans le premier cas, est détrompé brutalement sans avoir enquêté, et dans le deuxième cas, soupçonne en permanence le récit mais ne peut pas avoir de certitude sur l'aveu final du mensonge puisque rien n'en garantit l'authenticité. Si ces formes, largement exploitées dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, semblent aujourd'hui moins centrales, elles n'en ont pas pour autant disparu.

\*

On pourra par exemple en prendre la mesure avec *Pas dupe* d'Yves Ravey. Le texte relate comment le corps de Tippi, la femme du narrateur, Meyer, est découvert dans un ravin, à la suite de ce qui semble être un accident de voiture. Mais l'inspecteur Costa n'est pas décidé à classer à l'affaire à si bon compte. Plusieurs éléments lui font penser à un acte criminel et le narrateur relate l'enquête de Costa au cours de laquelle il est lui-même le principal suspect. Le texte se donne comme un compte rendu objectif de ces événements. Il ne se présente ni comme une confession, destinée à un interlocuteur ou au lecteur, ni comme une déposition ou un interrogatoire. Cette situation, à elle seule, supprime toutes les raisons qui pourraient pousser le narrateur à mentir dans le texte. On se trouve aux antipodes du *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, où l'on apprend que le narrateur mentait mais cela parce qu'il s'adressait à Poirot. Dans *Pas dupe* au contraire, l'acte de raconter, placé à l'extérieur de toute intrigue, n'aurait rien à gagner à déguiser la vérité. Le narrateur imprime de surcroît à son récit toutes les marques de l'honnêteté, en faisant état très franchement de ses sentiments, de ses pensées et de ses réactions. Qui plus est, il montre plusieurs fois comment il a finalement dissimulé certains éléments à Costa, mais ces omissions s'expliquent notamment en raison de la réserve qu'il éprouve à exposer sa vie personnelle aux yeux de l'inspecteur. Ces épisodes ne font donc que conforter le sentiment d'être face à un narrateur fiable. C'est seulement vers la fin du livre que l'on s'avise que Meyer a menti. Aucun aveu pourtant. Ce dernier se borne à expliquer comment il extrait de sa cachette le



collier de sa femme qui avait mystérieusement disparu et qu'il avait dissimulé, et cela, sans faire le moindre commentaire sur le fait qu'il avait au préalable camouflé la vérité.<sup>4</sup> La suite du récit retrace alors les événements et lève le voile sur sa culpabilité.

La singularité de *Pas dupe* est donc de fonctionner sur un mensonge que rien ne rend nécessaire, ni la situation de communication dans laquelle se tient le personnage, ni une quelconque propension aux boniments d'un narrateur non fiable. Si l'on se demande à plusieurs reprises quel est le protagoniste qui, conformément au titre, n'est « pas dupe », de Costa ou du narrateur qui reprend l'expression à son compte,<sup>5</sup> il y a tout lieu de penser que la véritable dupe de l'affaire est le lecteur, piégé par un texte qui n'a pas dit qu'il avançait masqué. Au contraire, il a soigneusement préparé une imposture qu'aucun dessein ne légitimait si bien qu'on ne peut se défaire de l'impression que son unique objectif était de berner le lecteur et de mettre à l'épreuve ses facultés interprétatives.

\*

Très différente est l'attitude des narrateurs de *La Danse du fumiste* de Paul Émond (1977) et de *Veuves au maquillage* de Pierre Senges (2000). Ces deux textes, aux intrigues largement dissemblables, sont cependant tous deux de longs monologues entonnés par des narrateurs prolixes qui, par bien des aspects, rappellent *Le Bavard* de Des Forêts. D'emblée, le lecteur rencontre une voix qui multiplie les signes de sa non fiabilité. Les deux personnages se plaisent à faire foisonner les histoires de falsification, de supercherie et de tricherie. Le narrateur de *La Danse du fumiste*, au cours de son monologue débité dans un souffle et une seule longue phrase de plus de cent pages, évoque principalement un bonimenteur et ses fraudes. Sans se désigner lui-même comme menteur, la proximité de sa propre parole avec celle de ce personnage ne peut que jeter le doute sur sa fiabilité. Le « fumiste » sur lequel il s'épanche est assurément l'un de ses doubles. Dans *Veuves au maquillage*, le narrateur adopte lui aussi d'entrée de jeu les traits

---

4. Y. Ravey, *Pas dupe*, Minuit, Paris 2019, p. 128.

5. *Ibi*, p. 66.

de l'imposteur et du faussaire, avant de rapporter une histoire qu'il présente comme authentique en dépit de son caractère invraisemblable : il aurait engagé des veuves pour le découper en petits morceaux et se suicider, tout en continuant à palabrer alors qu'il est peu à peu démembré. Si rien n'atteste de la fausseté de ce récit, l'éthos du menteur adopté par le narrateur empêche d'avoir une quelconque assurance sur l'exactitude des faits exposés.

Avec *La Danse du fumiste* et *Veuves au maquillage*, le vrai et le faux sont donc constamment mêlés à l'intérieur de la parole du narrateur et des histoires qu'il retrace. Le récit dit sans cesse qu'il avance masqué mais on ne sait pas au bout du compte si ces signaux ne sont pas eux-mêmes des faux, si l'histoire est vraie ou non, si quelque chose peut encore échapper au doute généralisé. Si *Pas dupe* tire son efficacité d'une surprise finale, dans un épisode qui semble dire « J'ai avancé masqué », *La Danse du fumiste* et *Veuves au maquillage* privilégient quant à eux un « J'avance masqué » continuellement indiqué, ou suggéré, instillant le doute, et parfois la paranoïa, tout au long de la lecture.

## 2. Le lecteur enquêteur

« J'avance masqué » : cette déclaration contraint donc le lecteur à se faire enquêteur et elle pourrait servir de maxime au roman policier qui, de Poe, Conan Doyle et Agatha Christie, à Borges, Robbe-Grillet, Butor et Perec, a considérablement renouvelé les formes et les enjeux de l'imposture. Genre du masque et de son dévoilement, le polar est surtout un récit qui affirme fournir au lecteur tous les éléments nécessaires à la résolution du mystère alors qu'il s'évertue à mettre la vérité sous cape.<sup>6</sup> Pétri de mauvaise foi, il avance masqué et place le lecteur dans la peau d'un enquêteur, susceptible de tomber dans les pièges que le texte a disposé devant lui.<sup>7</sup>

À l'époque contemporaine, le polar affiche volontiers une reprise ludique de ses formes traditionnelles, qui en dénude les codes et les clichés, et

---

6. Voir J. Dubois, *Le Roman policier ou la modernité* (Le texte à l'œuvre), Nathan, Paris 1992, et U. Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Christian Bourgois, Paris 1986.

7. Voir M. Decout, *En toute mauvaise foi* (Paradoxe), Minuit, Paris 2015 et *Pouvoirs de l'imposture*, cit.

est alors moins fréquemment le lieu d'une duperie à destination du lecteur, que ce soit chez Tanguy Viel, Jacques Roubaud ou Jean Echenoz. Reste cependant que le roman policier demeure une matrice efficace pour tromper un lecteur devenu enquêteur face aux impostures conjointes du coupable et du texte.

\*

C'est notamment le cas chez Antoine Bello qui a fait de l'imposture le terrain de jeu de son écriture. Celle-ci s'y manifeste sous des formes extrêmement variées. Dans sa trilogie, *Les Falsificateurs*, *Les Éclaireurs* et *Les Producteurs*, elle se présente sous les aspects du complotisme, à travers une organisation secrète internationale, le Consortium de Falsification du Réel (CFR), qui se livre à une entreprise de déformation de la réalité inspirée du *storytelling* et de la post-vérité.<sup>8</sup> Dans *Scherbius (et moi)*, Bello se concentre sur la dimension pathologique de l'imposture, à travers la rivalité de l'imposteur et de son psychanalyste, comme on la trouvait dans *La Conscience de Zeno* d'Italo Svevo ou dans certains romans de Nabokov.<sup>9</sup> Mais c'est surtout dans *La Disparition d'Émilie Brunet* et *Éloge de la pièce manquante* que Bello réinvestit le polar grâce à une réflexion métatextuelle qui charge le texte de prolonger les impostures des personnages.

Inspiré de *La Vie mode d'emploi* de Perec, *Éloge de la pièce manquante* raconte comment une série de meurtres affecte le circuit professionnel du puzzle de vitesse aux États-Unis. Le *serial killer*, figure empruntée à l'imaginaire américain des films et des séries, procède toujours de manière identique : chaque victime est amputée d'un membre différent et l'assassin laisse,

---

8. Voir F. Wagner, *Fictions du storytelling*, in « Littérature », vol. 202, n° 2 (2021), pp. 52-63, et C. Chaudet, *Mensonges à grande échelle dans la trilogie d'Antoine Bello. Re(configurations d'un imaginaire complotiste transséculaire*, in « Fixxion », 22 (juin 2021), <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix22.05>, consulté le 18 juin 2021.

9. Voir S. Pouyaud, « *Tout ce que vous venez de lire est faux – ou à peu près* » : mensonge, mauvaise foi et mystification dans *Scherbius (et moi) d'Antoine Bello*, in « Fixxion », cit., <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix22.04>, consulté le 18 juin 2021. Sur la psychanalyse et l'imposture, voir M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, cit., pp. 75-102.

sur son cadavre, un morceau de photographie du membre correspondant chez une autre personne. Les assassinats en viennent ainsi à former eux-mêmes un puzzle à part entière.

Ceci étant, cette convergence du puzzle et du meurtre se réverbère aussi sur le texte lui-même, lequel est constitué de 50 fragments, le premier étant appelé « L'énigme » et le dernier « La solution ». Entre ces deux bornes, se trouvent 48 pièces, qui sont présentées comme des documents, des articles, des lettres ou des témoignages reliés à l'affaire. Chacune de ces pièces devient un indice et un lieu d'investigation pour le lecteur, qui est amené à pratiquer une double activité : enquêter et refaire le puzzle. Mais entre pièce à conviction et pièce de puzzle, ces brefs chapitres exposent des faits sans mettre en scène d'enquête. Il n'y a ni narrateur visible ni inspecteur, de sorte que le lecteur n'a, à la différence de la plupart des romans policiers, ni guide ni rival en la personne du détective. Il est abandonné à lui-même, seul face à l'ensemble des pièces qui lui sont transmises. Et ces dernières, pour lui, ne sont plus que des textes, si bien qu'il se retrouve dans la même situation que Dupin dans *Le Mystère de Marie Roget*, qui n'enquête que sur des coupures de presse : l'enquêteur, installé dans son fauteuil, n'est plus qu'un lecteur.<sup>10</sup> L'enquête est donc dans une certaine mesure textuelle, puisqu'elle ne se déroule pas dans l'intrigue et qu'elle est uniquement celle du lecteur sur les morceaux qui composent le puzzle du roman et dont certains sont présentés comme des textes à l'intérieur de la fiction.

Puisque l'assassin et l'auteur sont ceux qui fragmentent et éparpillent, quand le lecteur, lui, doit rassembler et recomposer, une concurrence se met en place entre, d'un côté, les faiseurs de puzzle, et de l'autre, le poseur de puzzle. Configuration qui rejoue l'intrigue principale de *La Vie mode d'emploi* de Perec, dont le préambule laissait entendre que ce jeu était aussi celui qui se trame entre l'auteur et le lecteur.<sup>11</sup> Le mot *puzzle*, en anglais, le dit plus clairement encore, en ce qu'il signifie *énigme*, et fonde la parenté

---

10. Cette situation, parfois appelée « détective en fauteuil », a connu de nombreuses variations, que ce soit avec Poirot dans *La Disparition de M. Davenheim*, auquel il est fait allusion au début de *La Disparition d'Émilie Brunet* de Bello (Folio, Gallimard, Paris 2012 [2010], p. 14), Rex Stout ou *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* de Borges et Bioy Casares.

11. Voir G. Perec, *La Vie mode d'emploi* [1978], in *Œuvres* (Bibliothèque de la Pléiade), II, Gallimard, Paris 2017, pp. 7-10.

entre le roman policier et divers jeux qui a été souvent mobilisée par les écrivains.<sup>12</sup> Dans ces conditions, l'enquêteur-lecteur est aussi un joueur et pareille démarche est explicitement évoquée par Bello grâce aux chapitres consacrés au *mystery puzzle* qui « se compose d'un livret qui plante le décor d'une histoire policière et d'un puzzle que le joueur/lecteur doit ensuite assembler pour découvrir le nom du coupable ».<sup>13</sup> Le texte fournit ensuite plusieurs exemples de ces puzzles-enquêtes et propose notamment une réflexion sur le puzzle comme « *métaphore de la démarche policière* »<sup>14</sup>.

On observe ainsi une sorte de textualisation de l'enquête qui s'adosse d'ailleurs à la mise en abyme du roman à l'intérieur de la fiction, en particulier par l'entremise d'un essai sur le puzzle, lui aussi intitulé *Éloge de la pièce manquante* et qui épouse la même structure en 48 pièces que le roman de Bello.<sup>15</sup> C'est ainsi que le roman se reflète parmi les pièces du dossier d'enquête sur les meurtres : il s'y insère et exhorte le lecteur à enquêter sur le livre lui-même, livre qui avoue de la sorte avancer masqué et suggère que la véritable imposture est peut-être celle du texte.

Mais le puzzle du lecteur bute sur un obstacle : une pièce est absente, la 48<sup>e</sup> et dernière. Ce chapitre est vide, comme manque un chapitre sur les cent que comporte *La Vie mode d'emploi* et qui sont autant de case d'un échiquier et de pièces d'un puzzle. L'éditorial de Katherine Houtkoooper pour le premier numéro du *JP Magazine*, une revue entièrement consacrée au puzzle, donne une première piste quant au rôle de ce blanc. Décrivant l'organisation du journal, l'éditorial précise : « Enfin, la page 155 de ce magazine est blanche. Ce n'est pas une erreur. Cette page est la vôtre. Écrivez-nous, adressez-nous vos remarques, vos critiques, vos encouragements ».<sup>16</sup> Comme dans *La Vie mode d'emploi* ou encore avec les pages laissées vierges par Perec à la fin de *Je me souviens*, le texte fait une place à son lecteur, en indiquant le blanc autour duquel l'éénigme se construit et qu'il doit remplir de lui-même.

12. Voir *Pouvoirs de l'imposture*, cit., pp. 22-28 et pp. 123-135.

13. A. Bello, *Éloge de la pièce manquante* (Folio), Gallimard, Paris 2008 [1998], pp. 226-227.

14. *Ibi*, p. 239.

15. *Ibi*, pp. 173-183.

16. *Ibi*, p. 65.

Le dénouement du récit relance ce jeu à partir d'un dialogue entre le coupable et le lecteur. Cette conclusion confirme d'abord l'éviction définitive de l'enquêteur à qui n'incombe plus, ainsi qu'il est d'usage dans la plupart des romans policiers, de fournir le fin mot de l'histoire. Cette discussion s'engage surtout dans une analyse textuelle des pièces du puzzle, comme si la présence du lecteur était nécessaire à cette glose. Le meurtrier concède avoir avancé masqué mais il laisse principalement entendre, sans le dire, avoir besoin du lecteur pour achever son puzzle. On est ainsi en droit de penser que la véritable pièce manquante est en réalité ce lecteur-enquêteur-joueur qui a fait les frais des tromperies fomentées par le texte.

### 3. L'enquête textuelle et le complot

Cette textualisation de l'enquête peut cependant aboutir sur une enquête plus manifestement textuelle, en ce qu'elle ne porte plus sur des éléments de réel présentés à l'intérieur de la fiction mais sur des textes, ce qui modifie radicalement les tenants et les aboutissants de l'investigation et de la lecture. Le XX<sup>e</sup> siècle a fait proliférer ce genre de récits. Le roman policier, chez Poe, Agatha Christie ou Conan Doyle, avait déjà eu tendance à essaimer les signaux métatextuels qui rapprochent le détective d'un lecteur, et qui renvoient du même coup ce dernier à sa propre démarche d'investigation. Mais c'est avec *Le Motif dans le tapis* d'Henry James qu'un seuil est franchi : les efforts des personnages ne se focalisent plus que sur les œuvres d'un écrivain imaginaire, Hugh Verecker, en employant une démarche résolument policière. Perec jouera souvent de cette situation, notamment dans *La Disparition*, un polar dans lequel les amis d'Anton Voyl s'interrogent sur sa disparition à partir de manuscrits qu'il a laissés derrière lui, dans *Le Voyage d'hiver* où Vincent Degraël passe au peigne fin un texte mystérieux, *Le Voyage d'hiver* d'Hugo Vernier, ou dans « 53 jours » dans lequel les protagonistes examinent des œuvres et des manuscrits qui sont mis en abyme de manière vertigineuse. Perec avait d'ailleurs été fortement influencé par le « J'avance masqué » prêté par Barthes à la littérature, expression qu'il avait utilisée comme titre d'un roman de jeunesse et qui revient régulièrement

sous sa plume.<sup>17</sup>

Si les enquêtes purement textuelles sont donc moins fréquentes, ou moins visibles, de nos jours, elles ont néanmoins fait l'objet de plusieurs entreprises qui ont tenté d'en repenser les formes et les enjeux, notamment en les associant à un imaginaire du complot qui, à l'époque contemporaine, prend une importance redoublée.

\*

*Le Voyage d'hiver* & ses suites constitue un premier exemple d'enquête textuelle à l'aide d'un dispositif très singulier. Le volume est un recueil de suites rédigées par des Oulipiens sur un texte unique, qui est lui-même une enquête textuelle, *Le Voyage d'hiver* de Perec.<sup>18</sup> Plusieurs Oulipiens en proposent des lectures complotistes. Ainsi du *Voyage des verres* de Harry Mathews qui postule que *Le Voyage d'hiver* de Vernier est un faux inventé par un agent de la CIA, écrit dans le but de se venger de Perec qui se serait inspiré de son existence dans *La Vie mode d'emploi*. Mais la mystification de départ a dépassé les espérances du faussaire, lequel craint d'« entraîner le monde universitaire tout entier dans un canular sans fin ».<sup>19</sup> Le lecteur le sait, lui qui a pu constater à la lecture des « suites » précédentes que *Le Voyage d'hiver* était présenté comme la principale source d'inspiration de presque toute la littérature que nous connaissons. Or si ce texte originel est un faux, la littérature a toutes les bonnes raisons du monde de dire « J'avance masqué ». C'est à ce soupçon diffus que répond également le

---

17. On la trouve dans plusieurs entretiens de Perec ainsi que dans *L'Attentat de Sarajevo* (La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris 2016, p. 116) et *Beaux présents, belles absentes* (La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris 1994, p. 15). *La Disparition* y fait aussi allusion (dans *Œuvres*, I, cit., p. 338).

18. Sur cette entreprise oulipienne, voir C. Reig, *Nomen est [b]omen : variations onomastiques dans Le Voyage d'Hiver de Perec et ses séquelles oulipienne*, in H. Salceda et J.-J. Thomas (éd.), *Le Pied de la Lettre – créativité et littérature potentielle*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, Paris 2010, pp. 117-132, et *Le(s) Voyage(s) d'Hiver(s) : fiction centrifuge/fictions transfuges*, in C. Reggiani (éd.), *Relire Perec, La Licorne – Revue de langue et de littérature française*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 347-366.

19. G. Perec / Oulipo, *Le Voyage d'hiver & ses suites* (La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle), Seuil, Paris 2013, p. 192.

texte d'un certain Gorliouk, subitement devenu auteur d'une enquête alors qu'il était auparavant un personnage apparaissant dans plusieurs suites. Sa démonstration indique que *Si par une nuit d'hiver* de Calvino et *Le Voyage d'hiver*, dont la proximité des titres est flagrante, font partie d'un grand projet de roman collectif au sein de l'Oulipo, prémédité par Perec et Calvino, et impliquant Mathews et Roubaud. Il y aurait ainsi une « racine calvino-pereco-mathewsienne »<sup>20</sup> à tous les *Voyages*. Il s'agirait d'un complot oulipien, basé sur *Le Voyage d'hiver* de Vernier qui serait un faux, mais dont l'objectif serait de faire écrire le grand roman collectif qu'est, à sa manière, *Le Voyage d'hiver* & ses suites. Avec Gorliouk, c'est donc aussi le recueil des suites oulipiennes qui s'inscrit dans un complot littéraire et qui avertit qu'il avance masqué.

Nous sommes est ainsi face à un foisonnement de démarches d'investigation, de points de vue, d'auteurs, de doutes et de proclamations sur le mode du « J'avance masqué ». Le changement est incessant et l'enquête textuelle varie sans cesse ses formes, en même temps que le soupçon est toujours relancé et alimenté par de nouvelles preuves. Plus aucune vérité n'est assurée dans cet univers pluriel et délirant dans lequel la littérature pulvérise la frontière entre le vrai et le faux. D'autant que, ayant lu le texte de Perec en ouverture du recueil, le lecteur est forcé de confronter sa propre lecture de la nouvelle avec les enquêtes des Oulipiens. Il mesure à quel point les manières de déclarer « J'avance masqué » sont innombrables, peut-être même inépuisables, et surtout fécondes.

\*

*P.O.L. nid d'espions* de Jean-Luc Bayard donne lui aussi du grain à moudre au complotisme littéraire sur la base d'une enquête beaucoup plus exclusivement textuelle que celles du *Voyage d'hiver* & ses suites. L'investigation du narrateur est lancée lorsqu'il découvre des ressemblances inattendues entre deux livres publiés par P.O.L., *Sainte Catherine* d'Emmanuel Hocquard et *Le Consul d'Islande* d'Harry Mathews. Or, au lieu de tenir cette parenté pour une simple coïncidence, le narrateur y voit un signe.

---

20. *Ibi*, p. 205.



Le « J'avance masqué » ne se tiendrait donc pas directement dans le texte mais ne serait lisible qu'à partir de la rencontre dissimulée entre deux livres. Comme disait Perec dans « *53 jours* », cité en exergue de *P.O.L nid d'espions* : « La vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres ». <sup>21</sup> Et pour cause, l'enquête va progressivement passer de deux livres à d'innombrables autres. Le narrateur a le sentiment de s'égarer dans une bibliothèque labyrinthique où la lecture ne peut jamais être unique mais se pluralise à travers une multitude d'ouvrages : « J'étais pris. Je dansais d'un livre à l'autre. Je lisais un livre pour l'autre, lisais l'un dans l'autre, je ne savais plus où j'étais ». <sup>22</sup> C'est ce qui pousse le narrateur à débusquer les signes d'un vaste complot dont P.O.L et l'Oulipo seraient le centre. Le soupçon est alors généralisé : le moindre mot et la moindre ressemblance pourraient être des indices, tout pourrait être un signe faux, un signal qui dit « J'avance masqué ». Si bien que deux univers coïncident et ne peuvent plus être dissociés : l'univers des enquêtes policières, avec ses éléments spécifiques et son vocabulaire, et l'univers des textes. Ceux-ci sont inlassablement superposés et confondus, notamment par l'emploi d'un lexique de l'enquête appliqué à la littérature. Les livres se métamorphosent en pièces à conviction, ils recèlent des indices et des secrets, il s'agit de les faire parler, de leur arracher des aveux. Même chose pour les citations, lorsque le narrateur lance : « Je suivais une trace, finalement, relevais des empreintes, révélais des emprunts ». <sup>23</sup> Les auteurs eux-mêmes n'échappent plus à la dialectique du cacher et du montrer en jeu dans le « J'avance masqué » : « le portrait de l'auteur en agent double, qui crypte et qui voile, dissimule et avoue, orientant la lecture sur la voie de l'enquête ». <sup>24</sup> Même le logo de la maison P.O.L, emprunté à *La Vie mode d'emploi* et au jeu de go, pourrait être un signe à double entente : « De qui les pions peuvent-ils être la signature, sinon, littéralement de l'espion ? ». <sup>25</sup>

Le texte représente ainsi un cas extrême de la textualisation de l'enquête puisqu'il évacue tout ce qui ne relève pas *stricto sensu* du domaine des œuvres.

21. G. Perec, « *53 jours* » (Folio), Gallimard, Paris 1993 [1989], p. 93. Cette phrase est d'ailleurs citée en exergue de *P.O.L nid d'espions*.

22. J.-L. Bayard, *P.O.L nid d'espions*, P.O.L, Paris 2015, p. 20.

23. *Ibi*, p. 24.

24. *Ibi*, p. 47.

25. *Ibi*, p. 63.

*P.O.L nid d'espions* a en effet la particularité de nous mettre en présence d'un narrateur enquêteur qui ne se tient dans aucune situation diégétique. Sans passé, sans histoire, sans nom, il n'est plus qu'un œil qui lit et enquête. De ce fait, rien ne peut expliquer son attitude paranoïaque et justifier qu'il suspecte un complot dont les enjeux et les maîtres d'œuvre demeurent très vagues. Cette gratuité presque complète étonne et fait que la seule chose tangible est finalement le sentiment permanent du narrateur d'être lui-même victime de sa propre enquête : les livres « me tenaient »,<sup>26</sup> dit-il. « J'étais tombé dans un piège ».<sup>27</sup> Assurément, le texte nous dit, dans l'excès, qu'avouer avancer masqué est une façon particulièrement retorse de prendre le lecteur au piège et de faire dérailler sa lecture.

\*

De l'imposture tue à l'imposture exhibée, en passant par l'imposture révélée, la littérature contemporaine revêt donc une diversité de masques, en s'inspirant des œuvres qui l'ont précédée mais en en rénovant les formes et les enjeux. Dire « J'avance masqué » est alors un geste qui emporte avec lui des conséquences non négligeables, tant sur l'œuvre que sur le lecteur. D'abord en raison de la nature paradoxale d'un tel aveu qui, peu ou prou, relève de ce qu'on a appelé le paradoxe du menteur. Avec celui-ci, dire « Je mens » est une sorte d'impossibilité logique puisque si l'énonciateur dit vrai cela signifie qu'il ment en disant mentir et donc qu'il ne ment plus, et s'il dit faux en disant mentir c'est donc qu'il ne ment plus. Affirmer qu'on avance masqué ne semble pas pouvoir échapper à ce type d'aporie. C'est ensuite en regard du lecteur que cette déclaration importe. Que l'œuvre signale ses déguisements à la dérobée ou qu'elle s'en dépouille sous nos yeux, nous sommes en effet entraînés dans une inlassable partie de cache-cache où nos capacités herméneutiques sont mises à mal. S'invente ainsi une autre qualité de lecture, dans laquelle le soupçon et la paranoïa deviennent des attitudes nécessaires et fécondes.

Dans ce carnaval où il est si malaisé de savoir qui trompe qui et pourquoi, la littérature manipule donc un ensemble de signes faux qu'elle fait miroiter

---

26. *Ibi*, p. 20.

27. *Ibi*, p. 23.

au milieu de vérités elles-mêmes incertaines. Aussi est-il si important de saisir cet univers de faux-semblants dans l'instant où il se démasque ou se refuse à le faire. Car c'est à ce moment-là que la littérature trompeuse prend le plus de risques, qu'elle s'expose et nous questionne. Des mille manières de dire « J'avance masqué » aux mille autres pour affirmer « J'ai avancé masqué », c'est toute une grammaire du dévoilement qui est en jeu. Et c'est dans ce langage, où l'aveu et la duperie se confondent, que le lecteur se fait déchiffreur de signes. De sorte qu'il ne s'agit pas uniquement, pour les œuvres, de proclamer « J'avance masqué ». La pluralité de cette rhétorique de l'aveu nous pousse à voir qu'il s'agit aussi et surtout pour les textes de demander à la littérature comment et pourquoi dire « J'avance masqué ». Avec l'imposture et ses révélations, la littérature est engagée dans une interrogation sur ses fraudes et ses confessions, et donc sur sa relation au lecteur. C'est dans cette question en suspens que les œuvres puisent de quoi se réinventer sans cesse.

## Les déguisements du Président : Charles de Brosses et ses lettres d'Italie

LETIZIA NORCI CAGIANO

Qui est le Président de Brosses ? Ceux qui s'occupent de littérature de voyage le connaissent très bien pour ses *Lettres Familières* sur l'Italie, où il décrit son voyage fait dans les années 1739-1740 ; les autres le connaissent un peu moins. Il s'agit d'un Bourguignon de Dijon, dont la vie a traversé le XVIII<sup>e</sup> siècle (1709-1777). En bon Bourguignon il aime la bonne chère et la bonne compagnie, mais c'est aussi un magistrat engagé, membre du Parlement de Dijon et, à partir de 1741, président à mortier et ensuite premier président de ce même Parlement.

Il est aussi passionné d'art et de musique et curieux dans tous les domaines du savoir. Sa vaste culture encyclopédique, le porte à rédiger des traités sur les sujets les plus divers : sur les navigations aux terres australes, sur les dieux fétiches, sur l'origine des langues.<sup>1</sup> Selon la meilleure tradition de la République des Lettres au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est en correspondance avec plusieurs savants français et européens ; il est l'ami de Buffon (son ancien camarade au Collège des Godrans à Dijon) ; il fait des séjours à Paris, il est membre de l'Académie de Dijon et de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

Mais c'est surtout un grand latiniste, auteur d'une édition de *l'Histoire*

---

1. Ch. de Brosses, *Histoire des navigations aux terres australes [...]*, Durand, Paris 1756, 2 voll. ; Id., *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*, s.l. [Cramer, Genève], 1760 ; Id., *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, Saillant, Paris 1765, 2 voll.

*de la République Romaine* de Salluste, en partie traduite du latin, en partie rétablie sur les fragments qui étaient restés de ses livres perdus.<sup>2</sup> Cet ouvrage l'occupa toute sa vie et il est en partie à l'origine de son voyage en Italie où il explore les archives, les inscriptions, les vestiges antiques à la recherche de témoignages utiles à cette reconstruction.

Brosses pensait que sa renommée auprès des générations futures serait due à sa reconstruction monumentale de l'*Histoire romaine* de Salluste; au contraire l'œuvre qui le rend célèbre aujourd'hui encore, c'est le récit de son voyage en Italie; ces *Lettres familières*<sup>3</sup> qui sont en apparence l'œuvre la plus spontanée et la plus révélatrice de son caractère, mais qui, en réalité, sont autre chose par rapport à ce qu'elles veulent paraître; je commencerai donc par révéler quelques artifices que Brosses emploie dans la fabrication de ce recueil, tout en précisant que les *Lettres familières* n'étant pas une œuvre de fiction – du moins dans les intentions de l'auteur – les artifices employés ne sont ni aussi sophistiqués que ceux employés par les écrivains contemporains pris en considération par Maxime Decout, ni aussi variés, complexes et médités que ceux dont nous parle Béatrice Didier à propos de George Sand.<sup>4</sup>

Il faut dire d'abord que le récit du Président a non seulement été écrit après coup, au retour du voyage en Italie, mais qu'il a aussi connu une très longue gestation (la rédaction ne se termine en effet qu'en 1755). Nous connaissons différents manuscrits qui représentent les phases successives du travail; dans la première rédaction manuscrite des *Lettres familières* (ms A), Brosses semble n'avoir pas encore choisi le genre de son récit; il hésite entre la forme épistolaire et la forme du journal. Il choisira la forme épistolaire qui représente un premier masque : le Président veut donner l'impression

---

2. Id., *Histoire de la République Romaine dans le cours du VII<sup>e</sup> siècle* par Salluste, en partie traduite du latin, en partie rétablie et composée sur les fragments qui sont restés de ses livres perdus, remis en ordre, Frantin, Dijon 1777, 3 voll.

3. La première édition des *Lettres familières*, posthume et incomplète, paraît en 1798-1799, par les soins d'Antoine Serieys (*Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Ponthieu, Paris, 3 voll., an VII). Dans ces notes nous ferons référence à l'édition critique par Giuseppina Cafasso et Letizia Norci Cagiano de Azevedo, *Lettres familières*, Centre Jean Bérard, Naples 1991, 3 voll.

4. Cf. *supra*.

de communiquer, d'échanger avec d'autres ses impressions et ses jugements, à travers un récit immédiat, fruit de ses observations et de ses expériences de voyage, alors que ce récit est le résultat d'une élaboration complexe et du recours à un nombre infini de sources.

Il suffit de comparer une des rares lettres originales qui nous sont parvenues, la lettre à Neuilly du 11 mars 1740, écrite à Turin (deux feuillets remplis de l'écriture serrée et menue du Président), avec le texte définitif des *Lettres familières* : ce petit texte est dilué dans au moins quatre lettres, les XLIX, LV, LVI et LVIII. En effet Brosses semble avoir greffé sur la base vive et immédiate de sa missive, de longs passages érudits, ou descriptifs, ainsi que des mises à jour et des détails sur différents événements; tel, par exemple, le conclave qui élit Benoit XIV et qui ne se termina qu'après le départ du Président de Rome. Cette procédure lui permet de faire passer comme prévisions des faits dont il n'aura connaissance que plus tard (par exemple l'élection de Prospero Lambertini, Benoit XIV) et en même temps de faire valoir son amitié avec le cardinal Lambertini qu'il avait rencontré à Bologne et avec qui, selon ce qu'il raconte, il avait eu des entretiens fréquents et assez libres.<sup>5</sup> Mais qui sait si ces entretiens bolonais n'ont pas été emphatisés après coup, après l'élection du pape ? Brosses est très habile à ne rien faire paraître; ces artifices d'ailleurs sont fonctionnels à la construction de sa personnalité fictive.

Dans ce cas il essaie de passer pour un homme très bien inséré dans la société et dans la politique italiennes – ce qui n'est vrai qu'en partie. Mais c'est justement en maintenant une sorte d'équilibre entre réalité et fiction, en montrant et en cachant son vrai visage, que Brosses procède dans son long récit de voyage.

Je vais vous donner un autre exemple : un aspect bien réel de la personnalité de Brosses est sa solide érudition, sa profonde connaissance de l'antiquité, ce qui lui permet de donner des interprétations tout à fait séduisantes des vestiges. Cependant une sorte d'exigence d'exhaustivité, le pousse à farcir son récit de descriptions, de listes d'œuvres d'art, de remarques savantes, qui ne viennent pas de lui. C'est ainsi qu'il lui arrive de raconter avoir vu quelque chose qu'il n'a que lu dans ses sources.

5. Cf. Ch. de Brosses, *Lettres familières*, cit., lettre XXI, vol. I, p. 369.

Nous pouvons prendre en considération la lettre XXXIX où Brosses, au cours d'une promenade dans les jardins Ludovisi à Rome, dit avoir remarqué « un obélisque trouvé sur la place même et qui est, par conséquent, celui de l'ancien jardin de Salluste ». <sup>6</sup> En effet cet obélisque, élevé jadis dans les *Horti Sallustiani*, était couché au XVIIIe siècle dans les jardins Ludovisi, près des murailles d'Aurélien ; mais, en 1734, Clément XII s'en appropriâ pour le faire transporter à Saint-Jean-de-Latran, ce qui fut fait en 1736, trois ans avant le voyage de Brosses. Il est donc impossible qu'il l'ait vu dans les jardins Ludovisi. En effet il ne fait que copier un passage de la *Rome moderne* de Deseine, un des guides qu'il utilise à Rome, et dont la publication remonte à 1713. <sup>7</sup> On ne peut pas savoir si la ruse est volontaire ou involontaire ; peut-être au moment d'écrire cette lettre croyait-il avoir vu l'obélisque dont il n'avait que lu la description : ce procédé est fonctionnel à un récit qui veut être aussi direct qu'exhaustif.

Au masque de la fiction épistolaire il faut donc ajouter celui, d'ailleurs très commun à l'époque, d'une utilisation désinvolte des sources.

Mais laissons ces artifices purement stratégiques du point de vue littéraire, pour mieux examiner d'autres procédés qui concernent la sensibilité du Président envers ses amis et envers les arts.

Brosses peut vanter un cercle d'amis liés par de profonds rapports d'affection, dus aussi à la fréquentation assidue qui caractérise les sociétés de province. Nous savons d'autre part que ce genre de sociétés est sujet aux commérages.

C'est justement sur une question de potins que je vais m'arrêter pour montrer comment Brosses, dans ses *Lettres familières*, cache sous un ton badin un épisode qui le préoccupe. Dans son voyage en Italie le futur Président est accompagné de trois amis dijonnais, parmi lesquels son cousin Germain-Anne Loppin de Montmort, dont le caractère présente des singularités qui sont parfois tournées en ridicule dans des lettres envoyées d'Italie à quelques amis dijonnais, qui les font circuler. <sup>8</sup> C'est ainsi que le frère de

---

6. *Ibi*, vol. II, p. 697.

7. F. Deseine, *Rome moderne. Première ville de l'Europe, Avec toutes ses Magnificences et ses Délices [...]*, Pierre Vander Aa, Leyde 1713, 6 vol.

8. Yvonne Bezar, dans une note de son édition des *Lettres du Président de Brosses à*

Loppin de Montmort, Charles-Catherine Loppin de Gemeaux, se plaint avec Brosses qui lui répond sur un ton sérieux, insistant sur l'affection qui le lie à Montmort, sur l'accord qui règne entre les quatre compagnons de voyage, et sur l'importance d'une amitié sincère et transparente.

Votre lettre – écrit-il à son cousin, de Rome, le 29 octobre 1739 - aussi honnête que prudente m'a fait tout le plaisir possible à recevoir. Nous nous devons réciproquement ces sortes d'avertissements sur les choses qui peuvent nous intéresser, et souvent les sots discours dont notre pays abonde autant que nul autre, donnent lieu à en faire usage entre amis, comme je me flatte que nous le sommes l'un et l'autre.

Et à propos des « turlupinades que l'on vous a dit être continuelles dans mon journal », je ne nie pas que quelquefois, pour adoucir la sécheresse du détail, je n'y aie joint quelques badineries sur les pretintailles du voyage, mais au moins aussi fort sur mon compte personnel que sur celui de votre frère à qui je serais très fâché de donner quelque lieu de mécontentement, car je suis très persuadé que, pour toute chose, il ne voudrait m'en donner de réels ni de durables, et je crois que nous pensons, vous et moi, que les solides et excellentes qualités dont il est rempli valent bien la peine que l'on passe sur les petites singularités qu'il a parfois dans les manières.<sup>9</sup>

Ce langage est sérieux, préoccupé, mais Brosses ne se soucie pas d'utiliser ces tons dans ses *Lettres familières* où, lorsqu'il est question d'affaires personnelles, il préfère cacher ses sentiments sous le masque de l'humour. Voyons comment le même épisode est raconté dans la lettre XIV à Blancey (un des intimes de Brosses et de Loppin), où nous pouvons remarquer le double filtre du ton badin et des citations littéraires :

*Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moy,  
Seigneur... [Racine, Iphigénie, IV, vi]*

---

*Ch.-C. Loppin de Gemeaux* (Firmin-Didot, Paris, 1929, p. 83) rapporte le fragment d'une lettre de l'abbé Legouz au frère de Loppin de Montmort, Charles-Catherine Loppin de Gemeaux, où ces singularités sont mises en évidence : « Votre cher frère est en chemin à ce qu'on dit; la vue des clochers de Dijon ne lui sera pas [...] indifférente. Les fatigues du voyage, le Rhône, les Alpes, la mer, les puces, les punaises et les scorpions, cela a souventes fois ébranlé sa philosophie ».

9. Y. Bezard, *Lettres du Président de Brosses à Ch.-C. Loppin de Gemeaux*, cit., pp. 80-81.



On prétendoit tout communément, dans Venise, que vous vous étiez avisé d'égayer votre veine de force mauvais propos contre cette mienne fidelle relation cy-présente, ouvrage très respectable, et que, non content de vous être émancipé à lâcher certains traits de satire contre des remarques aussy distinguées par l'utilité des choses qu'elles contiennent que par l'ordre et la précision qui y règnent, et d'avoir épuisé votre petite ironie sur des écrits où je défie qu'on puisse rien trouver à reprendre, si ce n'est peut-être le style et la matière, vous aviez encore épuisé vos langues de serpent contre... [il s'agit évidemment de Loppin de Montmort], chose que je ne pourrais, ne voudrais ni ne devrais tolérer.

*On pourroit bien punir ces paroles infames.*

*Messieurs, et l'on procède aussy contre vos femmes...* [cit. approximative de Molière, Tartuffe, V, iv]

J'allois donc me gendarmer bien fort, mais à la vue de votre lettre

*Seigneur, je l'ay jugé trop peu digne de foy.* [ce vers complète le distique de Racine cité au début de la lettre].<sup>10</sup>

On peut remarquer ici que l'ironie employée à propos de l'épisode des commérages sur Loppin, concerne aussi le journal de voyage, dont Brosses semble vouloir minimiser l'importance; et pourtant les quinze ans de travail que lui a coûtés la rédaction de ses *Lettres familières* montrent le contraire, ainsi que le dévoile, dans le passage cité, le soin dans la recherche et dans l'emploi des citations.

Cependant cette sorte d'écran d'ironie et d'érudition lettrée que Brosses interpose souvent entre son récit et ses sentiments, est parfois destiné à retomber laissant la place à des moments d'épanchement sincère.

Voici par exemple comment, à Venise, il exprime sa nostalgie à l'égard des amis restés à Dijon :

Je vous diray franchement qu'un des grands désagrémens du voyage est de n'avoir pas, quand le soir vient, son doux objet [M. de Neuilly], son gros Blancey, son bon Quintin, ses amis Maleteste et Bévy, sa dame Cortois, ses excellentes petites dames des Montots et Bourbonne, enfin tout notre petit cercle, pour tenir, les coudes sur la table, des propos de cent piques au-dessus de la place Saint-Marc et du *Broglia*. Il faut s'attendre, en pays

---

10. Ch. de Brosses, *Lettres familières*, cit., vol. I, pp. 261-262.

étranger, d'avoir les yeux satisfaits et le cœur ennuyé.<sup>11</sup>

En effet Brosses aime à masquer et à démasquer successivement ce qui le touche plus profondément; c'est ainsi qu'on retrouve un contraste entre ironie affichée et enthousiasme spontané lorsqu'il s'agit d'une autre grande passion du Président, celle pour les arts visuels et en particulier pour la peinture.

Essayons donc de voir ce qui se cache derrière cette déclaration d'amour pour le Corrège en contemplant le tableau de la *Nuit de Noël* dans la galerie du duc de Modène Francesco d'Este<sup>12</sup> :

Pardon, divin Raphaël, si aucun de vos ouvrages ne m'a causé l'émotion que j'ay eu à la vue de celui-cy. Vous avez votre grâce à vous, plus noble, plus décente, mais celle-cy est plus séduisante. Vous sçavez combien je vous admire, combien je vous estime; laissez-moi aimer l'autre de tout mon cœur.<sup>13</sup>

Le ton badin implique une justification vis-à-vis de Raphaël qui n'est pas sans raison.

En effet les années de la rédaction des *Familières* correspondent en France à un retour aux principes du classicisme, du beau idéal, du grand goût à la Le Brun, qui étaient alors de nouveau à la mode, comme réaction au style rocaille, grâce à l'activité des Académies de Peinture et de Sculpture et de certains artistes qui rentraient de Rome, chargés de dessins d'après l'antique. Tel Bouchardon qui dès 1732, à sa rentrée à Paris après un long séjour romain<sup>14</sup> (prix de Rome en 1723), remporte un grand succès en exposant ses dessins d'après l'antique dans son atelier.

C'est d'ailleurs à cette époque (les *Lettres familières* ne furent achevées qu'en 1755) que s'élaborent en Europe les théories du néoclassicisme. Rap-

---

11. *Ibi*, vol. I, p. 285. Ce passage, déjà présent dans le ms. A, est sans doute copié d'après une des lettres originales.

12. Ce tableau, qui fut vendu en 1745 à l'électeur de Saxe Frédéric-Auguste II, se trouve aujourd'hui à la *Gemäldegalerie* de Dresde.

13. Ch. de Brosses, *Lettres familières*, cit., vol. II, pp. 1185-1186.

14. Edme Bouchardon, lauréat du *Premier prix de sculpture* en 1722, partit pour Rome en 1723 et resta neuf ans en Italie, copiant d'après l'antique et les maîtres, et exécutant des œuvres qui lui acquièrent déjà une grande réputation.

pelons que les premières traductions françaises de Winckelmann datent justement de ces années-là.<sup>15</sup>

Brosses souhaite marcher avec son temps; parmi ses sources nous trouvons Vasari, Bellori, Félibien, auteurs dont les choix s'orientent vers les grands peintres classiques du XVIe et du XVIIe siècles qu'il admire à maintes reprises; cependant sa sensibilité reste liée à l'épicurisme qui se révèle plutôt dans les traités de de Piles; et c'est sans doute sous l'influence de ce dernier que se développe sa passion pour le Corrège qui fut, si on peut dire, une divinité tutélaire du style rocaille français.

De Piles consacre plusieurs pages à la grâce du Corrège, admire son originalité (« Tout est nouveau dans ses ouvrages : ses conceptions, son dessein, sa couleur, son pinceau »), mais surtout il admire « le talent qu'il avoit de remuer les cœurs par la finesse de ses expressions ». Et c'est justement ce talent qui est à l'origine de l'admiration inconditionnée de Brosses. Dans la page magnifique qu'il consacre à la *Nuit de Noël* les suggestions de de Piles deviennent des émotions réelles : ainsi la présence de la source s'éclipse, comme s'efface l'ironie de l'*incipit* de ce passage (« Pardon divin Raphaël... »).

[...] l'effet de ce clair-obscur est incroyable, non seulement par le merveilleux contraste cy-dessus avec la lumière du dehors, non seulement par l'artifice qu'a eu le Corrège de réunir la lumière en un point et de ne la faire porter que légèrement sur des superficies éloignées du centre; mais encor par le ton des couleurs qui y sont employées. Ce n'est pas une lumière jaunâtre, de lampe, telle qu'on la voit dans les ouvrages de Carravage ou de l'école hollandaise, c'est une lumière de soleil, vive et pure, telle qu'on

---

15. Les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, parurent en 1755 avec un tirage de 50 copies; la deuxième édition augmentée est de 1756 (Walther, Dresde et Leipzig). Les *Gedanken*, et surtout la *Geschichte der Kunst des Alterthums* furent très rapidement traduits en français (les *Réflexions sur la prééminence des Grecs dans les sciences et dans les arts* paraissent déjà en 1755 et l'*Histoire de l'Art* en 1764) mais dans des versions lacuneuses et assez infidèles qui reflètent successivement les intérêts et les attentes des Français de l'Ancien Régime, de la Révolution et du Directoire. En effet les écrits de Winckelmann exercèrent une grande influence en France, non seulement du point de vue esthétique, mais aussi politique et idéologique (cf. É. Pommier, *Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution*, in « Revue de l'Art », 83 (1989), pp. 9-20).

ne trouve rien de pareil nulle part ailleurs. *Le Saint Pierre en prison* de Raphaël n'est pas même de cette force. Une bergère dont la vue en entrant dans l'étable se porte naturellement sur le corps de l'enfant, clignote des yeux avec une assez laide grimace, comme il arrive quand on a la prunelle frappée des rayons du soleil. De ce qu'on eut découvert le tableau, je ne pus m'empêcher de faire le même mouvement, tant cet éclat surprend et éblouit. Les herbages, les terrains, enfin tout le détail de l'ouvrage est d'un coloris, d'un frais, d'un fini, d'une conservation admirable; on diroit qu'il vient d'être fait d'hier seulement. [...] Mais qui pourroit décrire la tendresse, l'agrément, l'affection, la beauté, l'expression du visage, tant de l'enfant que de la mère qui est presque couchée sur lui pour le caresser « Je vous salue Marie pleine de grâces ».<sup>16</sup>

Lumière, clair-obscur, coloris, expression sont les éléments qui opposaient l'école de de Piles et des coloristes à l'école classique qui privilégiait le dessin, les proportions et l'importance des sujets : ainsi les tableaux d'histoire s'opposaient aux scènes plus simples, plus libres de la peinture rocaille.

Dans cette occasion – mais ce n'est pas la seule dans les *Lettres familières* - le masque tombe, malgré les précautions de l'auteur. L'ironie de l'*incipit* de ce passage cède le pas à une émotion tout-à-fait sincère.

Nous pouvons remarquer d'ailleurs que les masques du Président ne sont pas, en général, des masques opaques, des masques de papier mâché, mais plutôt des voiles qui parfois se superposent, parfois restent transparents et laissent entrevoir sa vraie personnalité : légèrement modifiée selon ses pudeurs, selon une image de soi qu'il veut moins soucieuse, moins sérieuse, moins érudite.

Et pourtant il ne résiste pas aux sirènes d'une prodigalité excessive d'informations. C'est ainsi qu'il lui arrive d'insérer dans ses lettres des mémoires que lui-même définit « très récréatifs par leur sécheresse » e qui ne correspondent pas à la qualité de sa profonde érudition qui n'est pas aride, mais au contraire éloquente et animée.

En effet, la qualité de son érudition se trouve à mi-chemin entre ses compilations encyclopédiques (les mémoires dont nous venons de parler) et les pages où il assouplit ses connaissances savantes grâce à un ton léger, badin ou alors ému jusqu'au lyrisme.

---

16. Ch. de Brossettes, *Lettres familières*, cit., pp. 1186.

Considérons alors l'émotion qui se révèle à travers le ton à la fois désinvolte et érudit de cette description du petit temple de « Vesta » (aujourd'hui attribué à Hercule), sur les bords du Tibre, à Rome :

C'étoit un charmant petit édifice sphérique ouvert de tous les costez, composé seulement d'un dôme porté sur un ordre corinthien de vingt colonnes cannelées de marbre blanc. On a muré de briques les intervalles pour en faire une chapelle fermée avec le titre ethnico-chrétien de *la Madonna del Sole*; car il y a des antiquaires qui croient que c'étoit un temple du soleil. Ce n'est pas la peine que je prenne dispute avec eux là-dessus, moy qui ay prouvé jusqu'à la démonstration que Vesta n'étoit autre que le soleil ou le père du feu (Aph-esta chez les orientaux : ἠφῆστος chez les Grecs) et que le culte pratiqué par les Vestales étoit celui des dieux Cabires; c'est à dire le sabéisme des anciens mages persans adorateurs du feu.<sup>17</sup> Figurez-vous donc combien il seroit agréable, si l'on avoit eu la complaisance de nous conserver seulement ce petit temple tel qu'il étoit, de le voir aujourd'hui tout gratieux, tout ouvert, tout isolé avec sa coupole, son rang de colonnes, un simple autel au milieu, chargé d'une flamme brillante, cinq ou six jeunes Vestales vêtues de blanc, couronnées de roses, plus jolies que l'amour, s'approchant de l'autel d'un air respectueux, leur fagot de bois d'aloès à la main, à la manière des honnêtes Guèbres, en luy disant, avec une douce révérence : Πῦρ Δέσποτα ἔστε, Tiens Seigneur Feu, mange. Ma foy. Ma foy! On devoit bien nous laisser à Rome un peu de paganisme pour nos menus plaisirs, je vous jure que nous n'en aurions pas abusé.<sup>18</sup>

Et encore, pour conclure, lisons sa délicieuse évocation de l'ancienne Baie. L'endroit est imaginé comme un lieu moderne de « villégiature » où les romains les plus raffinés allaient passer la fin de l'automne : la côte était pleine de maisons de campagne d'un goût exquis,

[...] de jardins en amphithéâtre, de terrasses sur la mer, de temples, de colonnes, de portiques, de statues, de monumens, de bâtimens dans la

---

17. Brosses expose cet argument dans son livre *Du culte des Dieux Fétiches*; mais, en mai 1757, il avait déjà lu, à l'Académie des Inscriptions, des dissertations (jamais publiées) sur ce sujet qui le passionnait depuis plusieurs années. Cf. M. David, *Le président de Brosses historien des religions et philosophe* et P. Gossiaux, *De Brosses : le Fétichisme, de la démonologie à la linguistique*, dans *Charles de Brosses. 1777-1977*, Slatkine, Genève, 1981, pp.123-140 et pp. 167-185.

18. Ch. de Brosses, *Lettres familières*, cit., pp. 688-689.

mer quand on n'avoit plus de place ou qu'on se lassoit d'avoir une maison sur la terre.

Et certes on ne manquait pas de bonne compagnie au temps de Cicéron, de Pompée, d'Horace, de Mécène, de Catulle et d'Auguste !

Les jolis soupers qu'on alloit faire en se promenant à pied à la bastide de Lucullus prez du promontoire de Misène ! Le beau spectacle pour sa soirée, que ces gondolées dorées ornées de banderolles de couleur, tantost de lanternes, que cette mer couverte de roses, que ces barquettes pleines de jolies femmes en déshabillé galant, que ces concerts sur l'eau pendant l'obscurité de la nuit, en un mot, que tout ce luxe, si vivement décrit et si patement blâmé par Sénèque !<sup>19</sup>

Pour ne pas afficher ses connaissances érudites Brosses transforme le monde antique qu'il aime et connaît profondément, dans un tableau de Watteau, de ce Watteau qu'il se garde de nommer dans les *Lettres familières* - comme il se garde de citer le représentant italien du style rocaille, Giovan Battista Tiepolo - mais auquel va son admiration secrète.<sup>20</sup>

Je vais donc conclure ces notes par cette belle image d'un temps révolu, où la comédie était possible, comme le montre Stendhal dans un célèbre article - *La comédie est impossible en 1836* - consacré justement au président de Brosses.

---

19. *Ibi*, p. 552.

20. Watteau est nommé une seule fois, à Florence, à propos des vitraux de la Bibliothèque des Médicis (« Les vitres sont peintes en arabesques du goût de Watteau », *Ibi*, p. 424).



# Henri Calet, un parcours sentimental : nous avons fait le tour du tout mais nous nous sommes vite perdus

RENÉ CORONA

« [...] le passé tombe en miettes dès qu'on y met la main »  
Henri Calet, *Le tout sur le tout*

Les écrivains, êtres fantasques et souvent bizarres, sont aussi ceux qui se cachent le mieux derrière un masque et pour cela, ils s'inventent parfois des supercheries, des impostures, des canulars, des alter ego, des pseudonymes, des Narrateurs.<sup>1</sup> Tous ces noms (techniques ?) ont comme fin ultime de réduire l'écriture à un immense masque pour séduire le chaland, sorte de palimpseste ontologique en quelque sorte, mais peut-être le pluriel s'impose-t-il puisque les masques de l'écriture sont nombreux et, apparemment, nombreuses sont les choses à cacher. On devient homme public, certes, ce qui n'empêche pas une certaine discrétion, sur sa propre vie, sur ses propres sentiments. L'écrivain réussit à masquer la vérité, du moins à travers une autre écriture, il fournit à soi-même un prétexte pour se cacher, pour dire autre chose. Un peu comme le masque du comédien de Diderot.

---

1. Pêle-mêle nous citerons Prosper Mérimée et *Le théâtre de Clara Gazul* et plus tard, sous le nom de Hyacinthe Maglanovich, ses poèmes illyriens de *La Guzla* ; *Les déliquescentes d'Adoré Floupette* de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair ; Vernon Sullivan, alias Boris Vian et son polar *J'irai cracher sur vos tombes* suivi de deux autres romans noirs ; Pauline Réage, alias Dominique Aury, et son *Histoire d'O* ; *Le Parnassiculet contemporain* de Paul Arène et Alphonse Daudet ; *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs. Cf. P. Di Folco, *Les grandes impostures littéraires*, Écriture, Paris 2006 et J.-F. Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés* (1989), Droz, Genève 2001.



Et les façons peuvent être, nous l'avons dit, différentes. Comment oublier Charles Baudelaire écrivant ses poèmes à la Présidente<sup>2</sup> et évitant soigneusement de se signer, pour mieux l'intriguer, peut-être ? Ou le critique littéraire Pascal Pia qui, après avoir confondu Gallimard par ses pastiches de Baudelaire et d'Apollinaire, « découvre » un inédit d'Arthur Rimbaud *La chasse spirituelle*.<sup>3</sup> L'Italien Lorenzo Stecchetti, préfacé par son alter ego Olindo Guerrini, s'invente tout un recueil écrit par un poitrinaire moribond - *Postuma*<sup>4</sup> - qui n'existe pas mais le livre se vend très bien, et lance une mode : le dernier recueil du mourant. L'Écossais James Macpherson qui s'invente au XVIII<sup>e</sup> siècle le poète médiéval des brumes Ossian<sup>5</sup> ou encore Thomas Chatterton se suicidant à 17 ans, accusé d'être un faussaire car il a attribué ses propres vers à un moine médiéval nommé Thomas Rowley. Du Bellay qui pour être de son époque s'invente un *Canzoniere* intitulé à la femme aimée, *L'Olive*, femme mystérieuse qui n'existe pas ; Romain Gary qui double la mise avec Émile Ajar et remporte deux fois le Goncourt.<sup>6</sup> Plus douloureux, voire cruel, Jean-François Steiner qui obtient un grand succès avec *Treblinka*<sup>7</sup> et qui sera accusé de complaisance envers les nazis et d'antisémitisme dans un mélange de vérités et de mensonges.<sup>8</sup>

---

2. La Présidente est Aglaé Apollonie Sabatier, dite Madame Sabatier, les poèmes sont : *Tout entière, Que diras-tu ce soir pauvre âme solitaire ; Le flambeau vivant, À celle qui est trop gaie, Réversibilité, Confession, Laube spirituelle, Harmonie du soir, Le flacon.*

3. Arthur Rimbaud, *La chasse spirituelle* (introduction de Pascal Pia), Mercure de France, Paris 1949. Les auteurs de ce canular sont les comédiens Nicolas Bataille et Mlle Akalia Viala. À en croire Jacques Bienvenu les vrais auteurs du canular seraient Paul Verlaine et Arthur Rimbaud et il l'explique, preuves à la main, dans un article paru dans « La Revue des Ressources » (voir sur la Toile) : J. Bienvenu, *Les vrais faussaires de la Chasse spirituelle d'Arthur Rimbaud*. Voir aussi J. Finné, *Des mystifications littéraires*, José Corti, Paris 2010, pp. 233-239 ; Cf. Di Folco, cit., pp. 220-224.

4. L. Stecchetti, *Postuma* (1877), Zanichelli, Bologna 1963.

5. J. Macpherson, *Le poesie d'Ossian*, Mondadori, Milano 1983.

6. É. Ajar, *La vie devant soi*, Mercure de France, Paris 1975.

7. J.-F. Steiner, *Treblinka*, Fayard, Paris 1966.

8. Les mystifications sur les camps de concentration semblent être nombreuses : entre autres, Silvain Reiner, Misha Defonseca (alias Monique De Wael), Herman Rosenblat, Binjamin Wilkomirski, Enric Marco. Spéculer sur la douleur est une opération vraiment peu ragoutante. À cette liste (sûrement incomplète), certains critiques ajoutent le nom de Martin Gray qui aurait mêlé dans ses mémoires, avec l'aide de Max Gallo, fiction et réalité. Or

De quoi s'agit-il ? d'autobiographie, de masques, de supercheries, d'auto-fiction, terme moderne qui cache à son tour d'autres masques. Combien de fausses vérités et combien d'autobiographies, de confessions improbables, faussées aussi par un manque de sincérité (nous pensons à Jean-Jacques, qui joue le jeu de tout dire et n'en dit que la moitié) !

L'écrivain dont on parlera, Henri Calet, a passé presque toute sa vie à se cacher, mais d'une façon assez différente si l'on pense que, à côté de l'homme traqué, il y avait un homme public, écrivain de succès, estimé par ses pairs, homme de radio aussi, au moment où la police le recherchait pour d'autres actions peu ragoûtantes. Nous pouvons dire ici que ce serait plutôt le milieu à avoir déterminé certains choix et que le rachat, non seulement littéraire et humain, mais social, viendra par l'écriture.

#### I. Routes barrées; le tour du tout « un livre fourre-tout »

« À la mémoire en archipel, il faut adjoindre pour ce qui est de Calet les images du naufrage sur lesquelles il revient sans arrêt »  
Michel P. Schmitt<sup>9</sup>

« En vérité, mon livre n'est ni tout à fait un roman, ni tout à fait une autobiographie. Il est un genre hybride [...] un livre fourre-tout ». <sup>10</sup> Aussi, faut-il faire bien attention, les choses sont un peu compliquées, il faut s'appliquer, être diligent, pour ne pas risquer de s'égarer dans les méandres caletiens.

Qui rencontre Henri Calet pour la première fois ne peut que l'aimer pour sa gentillesse, pour la discrétion innée qui le caractérise, pour son humorisme léger voire désenchanté et sa tendresse quand il accueille chez lui le lecteur, sur son territoire du quatorzième arrondissement. Image de la simplicité même, toujours un pas en arrière par rapport aux autres, discrétion avant tout : « À partir d'ici, je dirai : “nous” puisque je n'ai

---

si ce mélange parfois, peut se prêter facilement à ce que l'on nomme littérature, le texte dit de témoignage, demande à être le plus proche de la vérité.

9. M. P. Schmitt, *Des aveux (presque) complets*, in « Europe » n°883-884, novembre-décembre 2002, p. 51.

10. Déclaration d'Henri Calet à la radio lors de la parution du livre. Cité par Christiane Martin du Gard (alias MW) dans l'avant-propos de *Peau d'Ours*, Gallimard, Paris 1958, p.13.

presque plus d'existence personnelle – elle est figée. Je vis comme les autres, avec les autres. Je ne suis plus moi, je suis les autres mais dans la double acception d' "être" et de "suivre". Je n'ai plus rien en propre. J'ai sombré un jour corps et biens ».<sup>11</sup>

Voilà que le *nous* prend la place du *je* qui devrait dire toute la vérité, qui devrait raconter comment les faits se sont vraiment déroulés. En fait, le *Tout sur le tout* n'est pas une confession, ni même une autobiographie, il s'agit d'un livre qui parle de beaucoup de choses, et qui en cache autant. Le livre se divise en trois parties : *Les quatre veines*, *Les bottes de glace*, *Toute une vie à pied...*

À bien y regarder, cependant, les choses ne sont pas aussi linéaires qu'elles paraissent. Sous des couverts de simplicité c'est toute une personnalité complexe qui, peu à peu, apparaît.

Quand on ouvre *Le tout sur le tout*, on se dit qu'avec un titre pareil, bien que connaissant le goût de l'auteur pour les locutions et leurs dérivés, il va sûrement raconter toute la vérité, rien d'autre que la vérité. Et peut-on vraiment raconter la vérité ? D'autant plus que ce titre est ambigu, c'est aussi une expression qui suggère la mise dans les jeux du hasard. On mise tout ce que l'on a, et à la limite même ce que l'on n'a pas. Nous nous en souviendrons. Il le dit lui-même : « J'ai vécu comme j'ai joué -fiévreusement - j'ai perdu ; j'ai procédé sans aucune méthode, j'ai misé là aussi le tout sur le tout, jour après jour, cela finit par peser lourd [...] ».<sup>12</sup>

En fait, il saisit son passé par bribes, c'est une vérité syncopée : « Je vadrouille autour de mon passé, j'en ramasse, ici et là, de menus morceaux. Il en traîne un peu partout, je tâche à le reconstituer comme si l'on pouvait exister une fois de plus... ».<sup>13</sup>

Il semblerait qu'au début du livre, dans la première partie, Calet en effet veuille tout raconter, mais, au fur et à mesure, qu'il avance dans ses confessions, il traîne la jambe, se fait attendre, parle d'une chose puis passe à une

---

11. H. Calet, *Le Tout sur le tout*, Gallimard, « L'Imaginaire », Paris 1980 (1948), p.143 ; dorénavant *TT*.

12. *Ibi*, p. 118

13. *Ibi*, p. 220.

autre, de Bordeaux à l'Uruguay au Portugal,<sup>14</sup> laissant perdre la diachronie du début. Les femmes, les prénoms des femmes, lui rappellent des situations géographiques, et puis vers la fin il parle de Paris, ville aimée et les rues qu'il traverse mentalement lui remémorent ses promenades d'antan et quelques faits lui reviennent en mémoire.

Mais il n'y a aucun pacte autobiographique entre l'auteur et le lecteur. À moins qu'il ne s'agisse de celui qu'il fera avec son fils dans le livre suivant : *Monsieur Paul*. Calet dira ce qu'il voudra, alors que le lecteur probablement voudrait comprendre pourquoi au mois d'août 1930, plus exactement le 23, sa vie a basculé.

Bien sûr, le lecteur connaît ses débuts dans la vie, difficiles, à l'enseigne de la misère, de la pauvreté, de la promiscuité, avec un père putatif qui ne lui donne qu'un nom, un autre, le vrai, qui vit d'expédients, qui se dispute avec sa mère, qui l'entraîne, petit garçon, dans les cafés où se réunissent les anarchistes, qui lui fait acheter des biscuits en refillant aux commerçants de la fausse monnaie. Une enfance où rien ne va comme ça devrait aller, avec une guerre au milieu, quelques brefs moments de tranquillité, de bonheur si l'on veut quand le père travaille, et l'argent ne manque pas, mais la plupart du temps la noirceur de l'existence des défavorisés. Et la malchance, une chute dans un garage et une maladie aux os le conduisent dans un sanatorium à Berck-Plage, où nous dit-il : « C'est là que je devins triste définitivement, c'est là que je désappris à rire. »<sup>15</sup> De toute façon *Le tout sur le tout* n'est qu'une tentative de dire la vérité, et c'est *Monsieur Paul* qui ajoutera tout ce qu'il manque dans ce livre. Le non-dit du début atteindra alors des sommets de vérité, des paroxysmes de violence auxquels on ne s'attendait pas.

Les noms aussi semblent vouloir masquer la limpidité du dire, la clarté de la confession : des noms de femme, en avalanche, et nous comprenons qu'il s'agit de pseudonymes, qu'il faudra retrouver dans sa véritable biographie, celle que Jean-Pierre Baril a reconstituée pour le numéro spécial de la revue « Europe », dédié à l'écrivain.<sup>16</sup> Le sien, d'abord, Henri Calet est le

---

14. *Ibi*, pp. 146-147.

15. *Ibi*, p. 63.

16. Son vrai père s'appelait Raymond Feuilleaubeis (d'aucuns écrivent aussi Feuillau-bois) dit « Théo », compagnon de sa mère Sophie Anne Claus, mariée à Louis Barthelmiss,

nom qui se trouve inscrit sur le passeport délivré, on ne sait trop comment, par le consulat du Nicaragua, à Montevideo<sup>17</sup> : « Henri Calet commerçant nicaraguayen de père belge et de mère hollandaise ».<sup>18</sup> Celui-ci remplacera un faux passeport qu'un ami de famille, Jean de Boé, plus ou moins oncle, de foi anarchiste, lui avait procuré avant de s'embarquer pour l'Uruguay : « [...] Il m'avait tutoyé d'emblée. Je lui ai tendu ma carte d'identité, mon passeport, mon permis de conduire, mon livret militaire, tout ce qui attestait mon existence légale au nom de Thomas Schumacher. Il les a pris d'un geste décidé (il avait toujours des gestes décidés) et il les a jetés dans le foyer du haut fourneau miniature ».<sup>19</sup>

Jeux de miroirs, ce Schumacher en réalité est Barthelmess, alias Calet. « Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement

---

qu'elle quitte à Bruxelles abandonnant ses deux enfants : Ida-Sophie de sept ans et Eugène-Théodore de 6 ans que le mari élèvera seul. Théo, qui vit d'expédients à Paris, quitte la capitale pour Bruxelles, où il rencontrera Sophie-Anne. Puis retour à Paris, elle, enceinte, lui avec quelques problèmes d'argent et de justice, il est rénitent ; n'ayant pas de billets de train, ils vont se séparer et Anne-Sophie est arrêtée à l'arrivée et conduite en prison. Libérée, l'enfant, Raymond Théodore Barthelmess, naîtra le 3 mars 1904 à la clinique Tarnier, rue d'Assas, de nationalité belge puisque Anne est belge et son père sera Louis Barthelmess puisque Anne est toujours sa femme. Ensuite, la mère et l'enfant iront chez les sœurs en attendant le retour de Théo pour aller vivre à Belleville, puis à La Villette. Théo vend des journaux et va à l'usine, puis ils habitent rue Lacordaire, Rue des Acacias et Théo travaille dans un garage, et fabrique de la fausse monnaie obtenant ainsi de bonnes rentrées d'argent. Le soir, Théo emmène l'enfant chez les anarchistes, jusqu'au fatal accident, le jour où le petit Raymond tombe dans la fosse du garage, d'abord l'hôpital où l'on diagnostique aussi une maladie des os et ensuite ce sera la solitude, au sanatorium de Berck-Plage.

Calet épouse Marthe Klein en 1932, ils divorceront en 1949. En 1940, ils habitent un petit studio 26 rue de la Sablière dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement. Son fils s'appelle Louis (Luc et Paul dans les romans), il a pour mère Antoinette Nordmann (Émilienne dans les livres). En 1953, Calet rencontre Christiane Martin du Gard. En 1956, le 14 juillet, Henri Calet meurt à Vence. Cf. J.-P. Baril, *Henri Calet Chronologie 1867-1956*, in « Europe », cit., pp. 170-189.

17. « Par la suite, j'ai eu d'autres noms d'emprunt, d'autres laissez-passer truqués que j'ai achetés : ils ne m'allaient pas mieux que le premier. À part le passeport costaricien que m'avait vendu un consul besogneux » ; H. Calet, *Monsieur Paul* (L'Imaginaire), Gallimard, Paris 1996 (1950), dorénavant *MP*.

18. *TT*, p. 176.

19. *MP*, p. 169.

du nom, qui ne change rien à l'identité », <sup>20</sup> a écrit Philippe Lejeune.

Tout cela est bien compliqué, je vous avais prévenu, on se retrouve dans une sorte de jeu de piste où même les fins limiers s'égarer. Les confessions en cela aident peu. D'un livre à l'autre, les noms des personnages changent; même le nom de son fils (voulu, mais non reconnu officiellement) change de Louis, à Luc, à Paul. On a la sensation que Calet se perd lui-même dans ce labyrinthe anthroponymique, un peu comme on s'égarer dans les rues parisiennes, qui reviennent au fil des récits. « D'ailleurs ce sont tous ces morceaux qui, aboutés, forment mon existence, à la façon d'une mosaïque. Je me suis pressé car l'avenir ne me paraît pas sûr. Et maintenant, je me sens le cœur plus léger, comme si je n'avais plus de cœur du tout ». <sup>21</sup> C'est cette écriture mosaïque dont parle Philippe Wahl : « [...] Calet en éclats. Sa prose aiguisée connaît, contre celle des grandes largeurs, la tentation du fragment, et l'étude génétique met à jour une composition par collage de « papiers » plus ou moins retouchés ». <sup>22</sup>

Un autre personnage central de ses « confessions » est Paris, la ville. « En fait de ville, je ne connais rien de plus beau. C'est la mienne, je suis né dans son ventre ». <sup>23</sup> Véritable écrivain parisien comme Léon-Paul Fargue, Eugène Dabit et autres du même acabit, il arpente son quatorzième arrondissement pour nous le montrer dans son quotidien et quand il sort de ses limites, il est, à vrai dire, légèrement dépaysé car il n'a pas l'habitude des voyages, dit-il. <sup>24</sup> Nous nous déplaçons avec lui, au gré de ses souvenirs, de la rue de la Sablière, domicile du roman, aux domiciles de ses parents. Ou bien rue Poe, où Calet a pensé mettre fin à ses jours. Cette confiance à peine murmurée remet la pendule à l'heure, pourquoi ce domicile-cache, pourquoi en finir avec la vie ? « D'ailleurs, je n'ai que deux pas à faire pour

---

20. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Points), Seuil, Paris 1996 (1975), p. 24.

21. *TT*, cit., p. 271. À remarquer que Calet mourra à cause du cœur huit ans plus tard.

22. P. Wahl, *Présentation*, dans *Lire Calet*, (éd. P. Wahl), PUL, Lyon 1999, pp. 10-11.

23. *Ibi*, p. 122.

24. Ici aussi, il s'agit d'une attitude mensongère, car en réalité Calet a énormément voyagé : Italie, Suisse, Algérie, Maroc, Uruguay, Brésil, Portugal, Allemagne. Même s'il s'est vite rendu compte que c'était partout la même chose et que souvent la plupart de ses déplacements étaient dus aussi au choix « fait » d'être un hors-la-loi.

me prendre de nouveau les pieds dans mon passé ».<sup>25</sup>

Les rues de Paris, les souvenirs défilent ; il en profite aussi pour quelques retours en arrière, sur les traces de Théo, son père, et insérer, çà et là, des bribes de vies vécues avec ses parents, ou seul, ce qui annonce, bien sûr, la couleur du milieu, et prépare le lecteur à la confession de *Monsieur Paul* : s'il est devenu un hors-la-loi c'est qu'il ne pouvait pas faire autrement, voyez mes père et mère. . . La mère arrêtée conduite à Saint-Lazare, la prison des femmes, le père, rénitent en fugue en Belgique : « Pour mon compte, j'ai subi, avant que de naître, quelques semaines de prison préventive, à tout hasard. Pour m'apprendre à vivre, comme on dit »<sup>26</sup> et encore : « Je constate qu'à l'orée de ce siècle, nous étions tous trois en prison, à peu près en même temps : mon père, de son côté, en Belgique; ma mère et moi, encore embryonnaire, à Paris ».<sup>27</sup>

## 2. Monsieur Paul, le bon chemin à prendre

Ce livre est la véritable confession. Il y explique tout. Nous avons eu les prodromes, désormais nous pouvons mieux comprendre les événements, et les événements sont la naissance d'un enfant qui ne portera jamais son nom et le vol de la caisse dans l'entreprise où il était aide-comptable.

Ce livre est noir, dur, cru, difficile et pourtant empreint de tendresse à chaque instant. Il ne cache rien, du moins, le lecteur a cette sensation à cause justement de la noirceur de certains faits. Le livre se présente comme un roman, il ne s'agirait pas d'autobiographie, puisque le personnage s'appelle Schumacher, ou Choumakeur et surtout pas comme certains l'appelaient Choumachère. Calet ne cesse, malgré tout, de jouer avec les noms.

Le livre, qui paraît en 1950, se divise en quatre parties, quatre dates : 31 janvier 1950; 2 septembre 1949; 17 août 1948; 2 mars 1950. Autobiographie, masquée s'il en est, par toutes les modifications du nom et même de la profession du protagoniste, le *je*, qui est agent d'assurances. Apparemment, aucune trace de Calet, ni de l'écrivain. Thomas Schumacher, nom aux asso-

---

25. *TT*, cit., p. 156.

26. *Ibi*, p. 20.

27. *Ibi*, p. 29.

nances germaniques, peut ressembler à Raymond Barthelmess, vrai nom de Calet. Les autres personnages, à part l'oncle Jules (l'anarchiste Jean de Boe<sup>28</sup>) que l'on a déjà rencontré et qui n'était pas son oncle, sont des femmes : Rose (*TT*) devient Dagmara, alias Sima<sup>29</sup> ; sa femme Esther (Reine dans le *Tout*), alias la femme de Calet Marthe Klein ; la mère de son fils : Émilienne Goldwein-Mayer alias Antoinette Nordmann, dans la réalité.

Le fils qui, dans la réalité, s'appelle Louis, François, Paul, sera monsieur Paul. Le livre naît parce que l'auteur veut que son fils quand il sera grand sache qui était son père : « [...] j'écris ces lignes à ton intention. Tu ne recueilleras vraisemblablement pas d'autre héritage ».<sup>30</sup>

Nous avons parlé de noirceur, car tout le livre en réalité semble être la lutte terrible qui se déroule entre le narrateur et la mère de son enfant, Émilienne : « Il est poignant et burlesque de se remémorer ce duo lyrique aujourd'hui que nous sommes devenus un couple hideux, dont chaque mot de l'un est un outrage pour l'autre ».<sup>31</sup> L'amour des premiers jours a été remplacé par une haine profonde :

Il fallait fuir, fuir à la minute, m'écarter sans retard de cette aliénée, ne plus revenir dans cette maison sinistre, après un tel avertissement. Je pouvais le faire. Il n'était pas encore trop tard. Je suis sorti – c'est vrai – mais elle m'a couru après dans sa chemise de nuit de pensionnaire, en s'égosillant dans la cour, et, de peur d'ameuter la concierge et les locataires, j'ai consenti à rentrer : j'étais « fait ». Dès l'instant où l'on accepte l'idée de la contrainte, c'est sans remède. Tout ce qui s'ensuit est de ma faute. Je suis sans excuse. Voilà comment nous en sommes venus aux mains. Jeux de vilains, disait ma mère. Oui, quelle indignité !<sup>32</sup>

Alors pourquoi avoir fait cet enfant ? « [...] l'abracadabrante résolution d'avoir un enfant. »<sup>33</sup> comme il la définit lui-même, « En résumé, tu es né

28. Nous sommes, ici, parmi les proches de la bande à Bonnot.

29. Sima est une cantatrice russe qu'il connaît en 1928 et pour lequel elle abandonnera sa famille. Ils resteront ensemble jusqu'en 1930 ; Sima l'accompagnera dans la première partie de sa fugue et après son retour d'Amérique du Sud, ils se retrouvent et iront vivre ensemble à Berlin.

30. *MP*, cit., p. 16.

31. *Ibi*, p. 112.

32. *Ibi*, p. 126.

33. *Ibi*, p. 134.



de la conjonction de deux bâilleries ».<sup>34</sup>

Et bien qu'obtenu le divorce avec Esther, toutefois vu les conditions néfastes du couple, il n'y aura pas de mariage, ainsi voilà pourquoi Paul ne sera pas reconnu. Tout d'abord : « C'était une démarche inutile que j'entreprenais; je ne pouvais te « reconnaître » tant que le divorce entre Esther et moi ne serait pas jugé définitivement »<sup>35</sup> puis les choses ont précipité : « Pour qu'il te soit permis de t'appeler Schumacher, il faudrait que je me marie avec ta mère. Maintenant, il ne peut plus en être question, tu dois l'admettre. Tu n'auras pas été le trait d'union entre elle et moi ».<sup>36</sup> L'histoire se répétait, la même clinique, l'irrégularité entre père et enfant : « [...] toi, né d'un père inconnu; moi, d'un père putatif ».<sup>37</sup>

Le protagoniste se trouve pris entre deux femmes, sa femme et la mère de son enfant et il ne sait plus quoi trop faire, ainsi Henri Calet. Trois ans plus tard une troisième femme occupera la première place dans son cœur : sa dernière compagne, Christiane Martin du Gard.

Schumacher alias Calet va donc tout raconter à son enfant en lui demandant d'attendre d'avoir quarante ans pour mieux comprendre toute cette confession : « Je pense que j'ai eu tort de te faire venir en ce monde. Tu verras, ce n'est pas très drôle, quoi qu'on en dise. Te voilà par ma faute, condamné à la peine de vie. Mais, rassure-toi, ce n'est pas si long qu'il paraît : tout a une fin ».<sup>38</sup> Et dans cette confession, il expliquera leur situation familiale un peu compliquée :

Ici, commence le brouillamini : ma mère qui vivait à Bruxelles s'était mariée à dix-huit ans avec un Allemand - Karl Schumacher – dont elle a eu un garçon et une fille : Alphonse et Hortense, mes frère et sœur utérins. Là-dessus, l'Allemand est parti pour le Transvaal avec Stéphanie, dite Steff, et son fils Alphonse.

Ensuite mon père et ma mère se sont rencontrés, ils sont venus à Paris et je suis né, à Tarnier. [...] Hortense ma demi-sœur qui était demeurée en Europe, lorsqu'elle a atteint sa majorité s'en est allée avec mon père passer

---

34. *Ibi*, p. 80.

35. *Ibi*, p. 58.

36. *Ibi*, p. 254.

37. *Ibi*, p. 59.

38. *Ibi*, p. 60.

quelques années en province. Ils ont eu un fils : Alexandre, dont je ne me charge pas d'élucider la situation de famille... il est mon frère ou mon neveu ; il est ton cousin et ton oncle...<sup>39</sup>

Et dévoilera le grand secret : « Il faudra bien qu'un jour je parle aussi des dangers que j'ai courus en divers lieux, en Amérique du Sud, une autre fois à Ostende, que je te dise aussi pourquoi je suis parti pour l'Amérique du Sud, il y a environ quinze ans ».<sup>40</sup>

Cette fuite, il la résume ainsi : « En bref, j'ai cessé d'exister entre vingt-deux et trente-deux ans ; j'ai été mort ou à peu près, ou absent. J'ai dix années de vie qui ne comptent pas, qui m'ont servi à amortir ma dette minute à minute. [...] Un contumax, voilà ce que j'étais. J'ai attendu successivement la péremption, la prescription, la réhabilitation ; [...] ».<sup>41</sup>

Mais qu'a-t-il fait ? Il est parti avec la caisse : « Un jour je me suis trouvé, à force de pertes successives sur les hippodromes, devant un déficit que je n'ai pas pu combler ; c'est alors que j'ai dû prendre la résolution de lever le pied ».<sup>42</sup>

Voilà, tout simplement l'admission de la faute : le flambeur du tout sur le tout se confesse, il a joué, il a trop parié, il a tout perdu, et comme il puisait régulièrement dans la caisse de la firme l'argent qu'il lui servait, et qu'en général il remettait, la dernière fois ayant exagéré il a fallu choisir un autre chemin : la fuite.

### 3. Chemin faisant, toute la vérité rien d'autre que la vérité : « des pas et des démarches »

« [...] Je discourais, je parlais de moi, infatigablement. Sur ce sujet, je puis m'étendre de tout mon long ; j'y suis à l'aise. Je ne me lasse pas de m'entendre retracer ma biographie, quelque peu retouchée ; j'ai la fatuité de croire que les autres y prennent le même intérêt. En vérité, je ne connais que cette histoire »<sup>43</sup> écrit-il. Comme remarque Harald Weinrich, ici dans

---

39. *Ibi*, p. 211.

40. *Ibi*, p. 135.

41. *Ibi*, pp. 150-151.

42. *Ibi*, p. 163.

43. *Ibi*, p. 90.

une traduction italienne :

[...] Esiste infatti l'autoironia, dove chi ironizza (il parlante) è anche oggetto dell'ironia (l'ascoltatore). L'autoironia è un caso limite di ironia e forse ne costituisce anche la realizzazione più pura. Bisogna tenere presente che nell'autoironia è necessario immaginare sempre una terza persona, ugualmente artefice dell'ironia, poiché chi ironizza su se stesso fa spettacolo di se stesso [...].<sup>44</sup>

Et l'auto-ironie est la marque principale de l'écriture de Calet, un sourire qui déteint sur ses défauts et qui requiert chez le lecteur juste un peu de compréhension, voyez comme je suis bête, murmure-t-il, il ne voulait pas mais il a été contraint par les circonstances. Et on le croit volontiers.

Quelle est la vérité que chacun d'entre nous cache en soi ? de quelle vérité s'agit-il ? individuelle, générale ? L'homme est ce qu'il est et on ne le connaîtra vraiment jamais. D'autant plus si cet homme utilise l'écriture pour dire sa propre vérité, et donc, d'une certaine façon, il va la rendre publique à travers les pages de ses livres, il est évident que les strates ontologiques se superposent les unes sur les autres. Points de vue, sincérité, confession, le mot vérité s'accompagne volontiers du possessif *ma*. Les écrivains bien que sincères, - comme tous les hommes - ont tendance aussi à fabuler. L'imagination est une sirène qui les attire inévitablement et en même temps une bouée de sauvetage pour dire autre chose. Ce que Henri Calet a tenté de faire - et que la mort a interrompu trop rapidement - c'est une œuvre littéraire, mais comme souvent il arrive, les conditions économiques l'en ont empêché. Il a fallu qu'il s'occupe d'enquêtes journalistiques pour gagner son pain, voire même qu'il cherche un travail pour survivre et son art en a souffert.

Pour en revenir aux deux livres que nous avons analysés et à la vérité caletienne, il est évident - et les raisons sont différentes - qu'avant tout, il écrit cette œuvre, les confessions ne sont qu'un prétexte pour montrer tout son talent d'écrivain, la finesse de son architecture narrative, les qualités de son écriture. Mais en même temps, il est vrai qu'il se rehausse comme être humain, même si certains faits qu'il relate le mettent sous une lumière parfois négative, il en ressort que le lecteur prend position pour lui. C'est

---

44. H. Weinrich, *La lingua bugiarda. Possono le parole nascondere i pensieri?* [*Linguistik der Lüge*, 2000], Il Mulino, Bologna 2007, pp. 90-91.

un frère, un être fragile comme nous le sommes tous, avec ses défauts et ses qualités, un être humain, et le masque de l'écriture - bien qu'il s'agisse en fait de romans, du moins dans le paratexte de l'éditeur - nous le montre ainsi sincèrement vrai.

Calet (ou Schumacher) n'est pas un personnage dostoïevskien (quoique... pourquoi pas au fond...), mais il est indéniable qu'il sent la mort toute proche, il le dit lui-même quelque part, et le laisse sous-entendre assez souvent, et comme écrit René Girard : « Plus Stéphane se rapproche de la mort plus il s'éloigne du mensonge : "Toute ma vie j'ai menti. Même quand je disais la vérité. Je n'ai jamais parlé en vue de la vérité mais uniquement en vue de moi-même. Je le savais avant. Mais c'est maintenant que je le vois" ».<sup>45</sup> Dire la vérité, mais nous savons qu'il ne s'agit pas vraiment de romans, nous parlerons plutôt de romans-existences :

Mais, encore une fois, je ne me propose point de consigner ici toute ma vie. C'est bien harassant de refaire plus de quarante ans pas à pas. Je voudrais dire : contre la montre, mais je ne suis pas sûr du sens de cette locution sportive. On risque d'ailleurs de se piétiner un peu soi-même, sans le vouloir, de se marcher sur le corps, sur le cœur, et de se faire du mal, inutilement.

Non, je veux uniquement relater mes déplacements dans le temps et dans la ville, sans plus. Ma mère, dans son langage de cartomancienne, appelait cela : des pas et des démarches.<sup>46</sup>

Car Calet, comme tout menteur, a vécu plusieurs existences, et c'est bien parce qu'il sent que la vie lui échappe (il a une maladie cardiaque), qu'il veut laisser, outre le livre que l'on tient entre les mains, la vérité pour que son enfant puisse vraiment savoir comment se sont déroulés les faits : « Je t'ai ramené des souvenirs en vrac, je souhaite que certains d'entre eux te fassent sourire »<sup>47</sup> et encore :

C'est aussi pour toi qu'il faut que je m'en aille. Pour t'épargner des spectacles odieux, pour que tu ne grandisses pas dans un « milieu familial »

---

45. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961, p. 289. Il s'agit du personnage de *Les Possédés* (ou *Les Démon*s) Stéphane Trofimovitch (ou Trophimovitch) Verkhovensky.

46. *TT*, p. 103.

47. *MP*, p. 241.

défavorable, parmi la dissension, les tiraillements, dans le vent des ouragans. J'en ai fait l'expérience : j'ai vu mon père battre ma mère, un jour à l'entrée du Passage des Petites Écuries; c'est impardonnable [...] ».<sup>48</sup>

Avec le regret que : « Et je ne serai pas là pour t'aider à mener ta barque; cela vaut peut-être mieux, car je n'ai pas su diriger la mienne; j'ai chaviré; prends un autre cap que moi [...] ».<sup>49</sup> Et les larmes aux yeux : « Ah ! il aurait été bon à mes yeux, et à mon cœur, de te suivre encore un peu, de te voir grandir, de t'apprendre les premiers mots, les plus simples d'abord [...] ».<sup>50</sup>

Les mots simples sont ceux de l'enfance, omniprésente chez Calet, comme est omniprésente dans son œuvre la présence de la guerre (des guerres), faite, vécue, prête à recommencer. Et les mots simples peuvent contrecarrer cette énormité vulgaire, cette violence permanente.

L'enfant, c'est aussi l'œuvre qui continue, la survie, le mot « résurrection » de Bergotte que cite Girard,<sup>51</sup> c'est la vie qui continue au-delà de la mort. Il y a un peu de tout cela dans ces « confessions » romancées par Henri Calet dans un souci de vérité, vouloir être pardonné à tout prix. Et le lecteur ? Le lecteur aussi est partie en cause. Car affectionné à ce « personnage », comment lui pardonner toutes ces choses sinon en le compatissant et en le comprenant, voire en le justifiant.

Le romancier ne se fixe pas pour priorité de raconter sa vie mais de ciseler (« ouvrir ») un texte artistique, dont sa biographie n'est que le prétexte, la « matière première » contingente. Il met d'abord en jeu la fonction poétique du langage, alors que l'autobiographie mobilise essentiellement la fonction référentielle, informative.<sup>52</sup>

écrit Philippe Gasparini. En bref, il nous dit aussi que le romancier veut faire divertir le lecteur et que l'autobiographie se veut sérieuse. Et c'est aussi

---

48. *Ibi*, p. 276.

49. *Ibi*, p. 280.

50. *Ibi*, p. 282.

51. « [...] La mort et la résurrection de Bergotte préfigurent la mort et la résurrection du romancier lui-même, la seconde naissance d'où jaillit *À la recherche du temps perdu*. C'est l'attente de cette résurrection qui donne à la phrase que nous venons de citer sa résonance véritable. [...] ; Girard, cit., p. 311.

52. P. Gasparini, *Est-il Je ?* Seuil, Paris 2004, p. 239.

la polyphonie du roman qui modifie la donne : bien sûr, le *je* principal est celui de Calet, mais les rapports entre les personnages (Calet et ses femmes plus spécialement) sont tels qu'ils nous disent, eux aussi, autre chose.<sup>53</sup>

Si l'on suit les propos de Gasparini, les livres de Calet sont bien des romans, même si la volonté de « la visée explicative »<sup>54</sup> est présente. Malgré la noirceur de certaines pages, il est indéniable que Calet veut nous faire divertir. Et si ce sourire qui naît sur les lèvres de l'enfant Paul et/ou du lecteur laisse quelques traces de sérieux, c'est parce que derrière le masque du clown, il y a le masque de la douleur.

L'écriture est polyphonique comme peut l'être la vérité et pour une autre raison, c'est l'adulte Calet (ou Schumacher, ou Barthelmess) qui raconte, mais c'est tout d'abord l'enfant qui vit le tout : « Pour reconstituer la parole de l'enfant, et éventuellement lui déléguer la fonction de narration, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du « naturel ») autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction. »,<sup>55</sup> nous dit Philippe Lejeune, se référant à Jules Vallès. De même, dès son premier livre, *La belle lurette*, l'écriture de Calet côtoie l'autobiographie mais entre de plain-pied dans la fiction, dans l'autofiction, du moins, c'est la sensation que le lecteur ressent, les faits paraissant aussi paradoxaux.

En fait, en ce qui concerne l'écriture, le masque de Calet n'existerait pas puisque le lecteur à chaque phrase sent poindre une vérité douloureuse.

Le masque scriptural est, en réalité, une série de déguisements identitaires dus, la plupart du temps, aux aléas des événements, à la contingence existentielle de l'écrivain. Calet se débat, chemin faisant, dans une sorte de parcours sentimental : ses femmes, ses amours de passage, son fils, sa ville, son enfance, ses parents, les petites gens qu'il rencontre. Tout en lui ne voudrait être qu'amour mais pour lui la vie, les choses ne sont jamais simples.

---

53. *Ibidem* : « S'emparant d'un matériau autobiographique, le romancier pourra le soumettre au commentaire de différents personnages, multiplier les points de vue et ainsi dessaisir le "je" du monopole de la vérité ».

54. *Ibidem* : « Se déroulant du passé vers le présent, l'histoire devra intéresser, surprendre, distraire. « Le lecteur veut rire et c'est tout ! » [*D'un château l'autre*, p. 71] disait Céline. L'autobiographie, en revanche, est une chose sérieuse : elle poursuit une visée explicative qui assujettit le récit au commentaire selon le point de vue actuel de son auteur ».

55. P. Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, Paris 1980, p. 10.

C'est le style Calet, une écriture qui semble vouloir illustrer un récit tout simple aux couches superficielles et qui pourtant ne cesse de creuser l'esprit du lecteur et de la page, pénétrant ailleurs et atteignant des profondeurs inattendues.

Claude Burgelin a centré les incohérences de Calet de l'être-lettre,<sup>56</sup> sa difficulté à assumer le *je* du récit et le *je* de l'auteur :

Contradiction de Calet; il éprouve irrésistiblement le besoin de mettre son épingle dans le jeu en y inscrivant son je (PO, 78 : « le "je" me devient de plus en plus nécessaire »). Avec même parfois comme une sorte de rage traquer ses dédoublements : « Oh ! ne plus s'avoir constamment dans les pattes, ne plus se voir, ne plus s'avoir sur le dos ! Être un peu seul, vraiment seul, ne fût-ce qu'une seconde. Ne plus être deux à s'empêcher de vivre, ne plus être double » (IP. 184) L'imposteur et son juge ? Le vif et l'avorté ? Le vrai et le faux ? Parce que cette première personne, ce sujet grammatical obligé, est le lieu du malentendu. Calet s'enrage contre lui [...].<sup>57</sup>

Personnage contradictoire s'il en fut, faut-il le prendre à la lettre ? être ambigu, écrivain utilisant le stéréotype pour mieux mettre en évidence la qualité de ses jeux stylistiques, Henri Calet est, tout à la fois, si attachant et si distant. C'est pourtant dans la chaleur de ses phrases, dans le pouvoir de ses mots que le charme s'accomplit. Et nous ne pouvons que nous laisser aller vertigineusement à cette musique entraînante.

Nous terminerons par deux citations tirées de deux livres, le premier et le dernier. De *La belle lurette* :

Il a fallu du temps pour que tout sorte. Je veux parler des bonnes vérités et des lieux communs que, pendant des années, j'ai rendu en énorme dégueulade. [...]

Fils respectueux en passe de devenir le bon soldat, l'employé ponctuel, le mari aimant, le père à son tour respecté. Facile. Il ne fallait que suivre. J'étais, on le comprend, un petit bonhomme engagé sur la bonne voie. Le petit bonhomme de chemin.<sup>58</sup>

---

56. « [...] Nous avons la même carte d'identité, la même carte d'électeur, la même carte d'alimentation de la catégorie « M » [...] » (TT). Plus d'identité. Plus de nom : le voici devenu « M », le même pas maudit. Plus de je. » ; C. Burgelin, *Le porte-à-faux d'Henri Calet*, dans *Lire Calet*, cit., p. 43.

57. *Ibi*, p. 42. PO est le dernier livre de Calet *Peau d'Ours*, et IP est *L'Italie à la paresseuse*.

58. H. Calet, *La belle lurette* (L'imaginaire), Gallimard, Paris 1981 (1935), pp. 134-135.

et *Peau d'Ours* :

Je me vois partout dans mes livres. Il se peut bien que ce ne soit que dans cette seule mesure que j'existe. En réalité, il s'agirait plutôt d'une vie à deux, avec tout ce que cela comporte de désagréments. C'est une entreprise de narcissisme de longue haleine, un peu lassante si l'on y pense. Je me sais condamné à peiner incessamment sur un auto-portrait qui ne sera jamais achevé.<sup>59</sup>

Dans une interview, le 20 novembre 1948, il déclare à Dominique Arban : « [...] Quand on a écrit ces traités d'abdication que sont mes livres, on a envie d'écrire le contraire. Mais je ne sais écrire que ma vie. [...] ».<sup>60</sup>

Entre les deux livres, *La belle Lurette* et *Peau d'Ours*, une œuvre, une vérité à plusieurs facettes, un homme comme tous les hommes avec ses joies, ses douleurs, ses générosités, ses médiocrités. Sa fragilité et son talent. Un homme qui écrit. Un grand écrivain.

---

59. *Peau d'ours*, cit., p. 79. En réalité, ce dernier livre est un ensemble de notes faites par l'écrivain qui prévoyait d'écrire un livre et que la mort a interrompu. Ces notes qui formaient un ensemble conservé dans une chemise ont été mises en ordre par Christiane Martin du Gard, son ultime compagne.

60. H. Calet, *Je ne sais écrire que ma vie* (éd. M. P. Schmitt), PUL, Lyon 2021, p. 75.





# Masques littéraires et secrets de famille. Romain Gary derrière les coulisses

FRANCESCA DAINESE

« Je suis né en Russie en 1914, de parents comédiens, et mes premiers souvenirs sont des souvenirs de théâtre, des coulisses de théâtre »<sup>1</sup> – avoue Romain Gary dans *Le Sens de ma vie*, un entretien radiophonique qui a eu lieu quelques mois avant son suicide. Il s'agit d'une dernière pirouette pour l'écrivain πολύτροπος (*polútropos*)<sup>2</sup> qui, dans son « autobiographie permanente »<sup>3</sup> ou du moins « diffuse », n'a de cesse de se peindre sous le signe du masque et de la mystification. Si ce n'est que avec les noms de Gary (« brûle ! »)<sup>4</sup> et d'AJar (« braise ») qu'il signe sa vie à feu et à

---

1. R. Gary, *Le Sens de ma vie*, Gallimard, Paris 2014, p. 15. Enregistré pour Radio Canada, l'entretien a été diffusé le 7 février 1982 et publié à titre posthume.

2. Le premier verset de l'*Odyssee* immortalise son héros sous la forme de « *polútropos* », un adjectif notoirement ambigu qui peut signifier à la fois « très polyvalent » et « forcé à de nombreux détournements », c'est-à-dire « jeté par le destin ».

3. Nous empruntons l'expression d'« autobiographie permanente » et « diffuse » à P. Lejeune (*L'Autobiographie en France*, A. Colin, Paris 1998, p. 26), pour faire référence à la multiplicité d'éléments du vécu que Gary ressasse dans ses textes, à la croisée de la fiction et de la réalité. Entre l'œuvre fictionnelle et son autobiographie romancée (*La Promesse de l'aube* [1960] in M. Saccotte et alii (eds.), *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard, Paris 2019), s'installe un véritable « espace autobiographique », où l'auteur joue à cache-cache avec son lecteur. Pour la définition d'« espace autobiographique » voir P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1996, p. 165.

4. Roman Kacew, aviateur et navigateur-bombardier des FAFL pendant la Seconde Guerre mondiale, choisit « Gari de Kacew » comme nom de guerre. La difficile recherche d'un pseudonyme d'écrivain est décrite dans *La promesse de l'aube*, cit. (cf. *infra*, note 38).

cesdres, rappelon qu'en 1975 il est présent en librairie sous sept identités différentes : François Bondy,<sup>5</sup> Shatan Bogat,<sup>6</sup> Françoise Lovat, René Deville et Fosco Sinibaldi.<sup>7</sup> Bien que chaque nouvelle saisie d'un pseudonyme se montre comme un espoir de recommencement, on pourrait rappeler ce que Jean-Michel Maulpoix affirme à propos d'Henri Michaux, écrivain qui représentait une grande source d'inspiration pour Gary : « il écrit, mais toujours partagé. N'arrive pas à trouver un pseudonyme qui l'englobe, lui, ses tendances et ses virtualités ». <sup>8</sup>

Dans *La Promesse de l'aube*, c'est Gary lui-même qui révèle le côté sombre de cette absorption jouissive de l'altérité, d'abord lorsqu'il explique n'avoir vécu sa jeunesse que par procuration, à travers sa mère, l'imposante Nina Kacew. Ensuite, dans *Pour Sganarelle*, texte de réflexion théorique sur la littérature de 1965, il raconte des tentatives d'émancipation pour s'auto-engendrer en tant que « romancier total » <sup>9</sup> : « son identité historique » est

---

Finalemnt, dans son auto-engendrement, il se donnera un nom français, Romain, comme le romancier Romain Rolland, et un patronyme américain, inspiré de la star hollywoodienne Gary Cooper, qui encrypte aussi son lien avec la France Libre, la seule communauté à laquelle il considère avoir appartenu à part entière. Le nom d'AJar continue cette ligne de feu, car ce dernier est un auteur-phénix, qui renaît des cendres de Gary, pour brûler sans flamme, en cachette. En effet, la supercherie de Romain Gary-Émile AJar, le seul écrivain dans l'histoire de France à avoir remporté deux prix Goncourt, ne sera découverte qu'après sa mort.

5. Grand ami de Romain Gary, journaliste et auteur suisse, François Bondy est le co-protagoniste du faux entretien autobiographique *La Nuit sera calme* (Folio), Gallimard, Paris 1974.

6. A partir de 1970, Romain Gary écrit sous le pseudonyme de Shatan Bogat (« Satan le riche », en russe) *Les Têtes de Stéphanie* (Folio), Gallimard, Paris 1974. Dans l'édition anglaise, l'auteur s'appelle René Deville. Françoise Lovat est son traducteur fictif.

7. Le pseudonyme choisi pour sa satire de l'ONU est Fosco Sinibaldi, le prénom renvoie à l'italien « fosco », donc « obscur », et au nom du patriote italien Garibaldi.

8. J.-M. Maulpoix, *Michaux : Passager clandestin*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon 1984, p. 23.

9. Les romans « totaux » de Balzac et de Tolstoï, appréciés par Gary, sont les points de départ de la réflexion théorique sur le « romancier total », élaborée dans *Pour Sganarelle* (Gallimard « Folio », Paris 1965). Cet auteur idéal devrait se détacher d'une réalité *kafkaïenne*, voire pénitentielle, contingente, malheureuse, limitée et imposée de l'extérieur, en un mot : « totalitaire », pour se lancer dans l'univers libre de la fiction. Réunissant dans sa figure la maîtrise du démiurge et l'irrévérence d'un *picaro*, ou d'un acrobate, le « romancier

ainsi comprise « comme une inacceptable limitation, une claustrophobie de l'imagination, de la conscience ».<sup>10</sup> Face à la discordance des événements du vécu et aux injustices de la réalité, les nœuds problématiques de l'existence sont ainsi sublimés par le prisme de l'imagination. Les portraits des fantômes familiaux, au fur et à mesure mystifiés et dévoilés par les masques de l'écriture, rentrent à juste titre dans cette démarche.

D'abord, la véritable histoire du père de Gary est celle d'un père abandonneur : Leib Kacew, négociant en fourrures, engagé au front, divorce de Nina Kacew lorsque Gary a à peu près huit ans pour se remarier avec une femme plus jeune, de laquelle il aura deux enfants, Pavel et Valentina. Ensuite, la seconde famille de Leib Kacew sera entièrement exterminée, ainsi que sept membres de la famille maternelle<sup>11</sup> de Romain Gary. Cependant, l'écrivain fuit ce passé sombre et douloureux, réinventant de toutes pièces sa naissance derrière les coulisses et son héritage d'enchanteur. « De toutes [s]es enfances, celle qui [lui] a prêté sa voix avec le plus d'amitié »<sup>12</sup> est sûrement celle qui le voit comme le fils illégitime de la vedette du cinéma muet, Ivan Mosjoukine. En effet, dans *La Promesse de l'aube*, l'écrivain alimente le mythe d'une relation adultérine entre sa mère, Nina Kacew, comédienne au théâtre de Moscou<sup>13</sup> et l'acteur russe aux yeux cristallins qui, dans les années 1930, se serait souvent rendu à la Pension Mermont, où vivaient et travaillaient la mère et le fils.<sup>14</sup>

Comment expliquer ainsi la prétention de s'intégrer dans une généa-

---

total » devrait ainsi explorer les innombrables possibilités de la création, afin de pouvoir révéler à son lecteur les secrets de l'existence humaine. Gary, qui conçoit son travail artistique comme un prolongement plus « authentique » de sa vie, théorise la nécessité d'une fiction romanesque agissante, qui montre la précarité de toute vérité préétablie et qui puisse apporter un changement réel dans la société.

10. *Ibi*, p. 149.

11. M. Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Gallimard, Paris 2006, pp. 67-70.

12. R. Gary, *Les Enchanteurs*, in M. Saccotte (ed.), *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard, Paris 2019, p. 361.

13. Id., *La Promesse de l'aube*, cit., p. 638 : « Ivan Mosjoukine, le grand acteur du cinéma muet, qui avait connu ma mère à l'époque de ses débuts artistiques, avait cependant toujours été assez évasif à ce sujet ».

14. *Ibi*, p. 663 : « Je devais revoir Ivan Mosjoukine souvent, sur la Côte d'Azur, à la "Grande Bleue", où je venais boire un café avec lui ».

logie illégitime (mais d'autant plus illustre), sinon comme une forme de substitution du vrai père abandonneur ? Anny Dayan Rosenman observe que Gary, à la différence d'autres écrivains, ne cherche pas à « retisser, par le fil de l'écriture, une transmission défailante et meurtrière », [mais à] recouvrir ses traces, sans cependant totalement les oblitérer, [à] entrer et [à] sortir dans cette filiation, en toute liberté ».<sup>15</sup> En effet, chez Gary, on ne peut pas parler d'une recherche « archéo-généalogique » des origines, ni d'une forme de reniement complète de la figure paternelle. D'abord, dans le chapitre XIV de *La Promesse de l'aube*, une certaine reconnaissance en paternité, quoiqu'assez singulière, est superposée au rapport de refus, de négation, de la figure paternelle.

Mon père avait quitté ma mère peu après ma naissance. [...] Il y avait là quelque chose de gênant, d'un peu douloureux même, et j'eus vite fait de comprendre qu'il valait mieux éviter d'en parler. [...] Il n'est vraiment entré dans ma vie qu'après sa mort et d'une façon que je n'oublierai jamais. Je savais bien qu'il était mort pendant la guerre dans une chambre à gaz, exécuté comme Juif, avec sa femme et ses deux enfants, alors âgés, je crois, de quelque quinze et seize ans. Mais ce fut seulement en 1956 que j'appris un détail particulièrement révoltant sur sa fin tragique. [...] mon père n'était pas arrivé jusqu'à la chambre à gaz [ : ] il était tombé raide mort de peur, avant d'entrer. [...] L'homme qui est mort ainsi était pour moi un étranger, mais ce jour-là, il devint mon père, à tout jamais.<sup>16</sup>

Ainsi, après des années de refus, à l'occasion de l'obtention de son premier prix Goncourt, Gary raconte sa réconciliation avec un père « mort de peur » sur le chemin de la chambre à gaz. Si, jusque-là, la mort du géniteur l'avait laissé indifférent, Gary arrive finalement à faire le deuil de son père, suite à la réception d'une lettre qui dévoilait la fin tragique et peu héroïque de ce dernier : c'est alors en reconnaissant la souffrance paternelle qu'il accepte sa filiation. D'ailleurs, s'il est vrai que Leib Kacew aurait été fusillé sous les balles des Einsatzgruppen, pourquoi lui donner, dans la fiction, un

---

15. A. Dayan Rosenman, citant Claude Burgelin, dans *Romain Gary. Au nom du père*, in C. Trévisan et C. Pinçonat, « Transmissions et filiations. Revue de Sciences Humaines » 301 (2011), p. 55.

16. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 684.

masque si peu héroïque ? Gary voudrait-il encore se venger<sup>17</sup> d'un père qui l'avait abandonné enfant avec sa mère adorée ? Ou, à l'inverse, essaierait-il de le sauver virtuellement de la chambre à gaz, de le préserver d'une histoire génocidaire<sup>18</sup> ? Quoi qu'il en soit, ce portrait fugace du père en anti-héros semble une façon de se réapproprier sa figure, d'accepter une paternité déficitaire par le biais d'un sentiment à la fois d'impuissance et d'empathie par rapport à son sort malheureux.

Finalement, le conflit tragique avec le père semble laisser la place à une forme de réconciliation posthume, lorsque Gary arrive à le rallier du côté des faibles et des victimes. À la paternité imposée, en tant qu'« organique », se substitue, par les biais du masque et de l'artifice, une paternité « choisie ».<sup>19</sup> Toutefois, dans *La Nuit sera calme*, livre d'entretien fictif publié en 1974, Gary ne fait qu'une brève référence au géniteur : « Avant ma naissance ma

17. Dans l'œuvre de Gary, les rapports conflictuels entre pères et fils sont assez nombreux. Dans *Éducation européenne*, par exemple, le partisan tuberculeux Tadek Chmura demande à être enterré sans tombe afin que le père collaborateur, qu'il a refusé de fréquenter en vie, ne le retrouve même pas après sa mort ; à l'inverse, le fils nazi d'Augustus Schröder, le fabricant de jouets, blâme son père pour le culte des valeurs humanistes qu'il partage avec « le facteur timbré », Ambroise Fleury des *Cerfs-volants*. Enfin, le vieux Krylenko méprise son fils et le bat, bien que ce dernier soit devenu un grand général russe. Ainsi, Gary interroge latéralement le contre-sens d'une éducation européenne se dissipant dans la forêt comme un héritage « sans testament », car la nouvelle génération ne se reconnaît pas dans les valeurs des pères, bonnes ou mauvaises soient-elles. D'ailleurs, c'est le même questionnement que Gary se pose dans *Europa*, quand l'Ambassadeur de France en Italie, Danthès, n'arrive pas à comprendre les luttes politiques et éthiques de son fils « communiste ». Dans *Les Enchanteurs*, la rivalité qui s'établit entre le père et le fils Zaga est une rivalité amoureuse, qui s'achève sur la conquête d'une même femme, Teresina. Dans *La Vie devant soi*, enfin, il y a un refus complet de la quête archéo-généalogique de la part du protagoniste, car Momo, quand il rencontre son père Yossef Kadir, n'éprouve aucun remords à le voir partir, et choisit de rester avec Madame Rosa, sa mère adoptive. Pour l'étude approfondie de ces figures paternelles voir les travaux d'A. Dayan Rosenman, et notamment *Romain Gary. Au nom du père*, cit.

18. On pourrait remarquer comment, dans *La Danse de Gengis Cohn*, Gary inverse avec humour le « schéma narratif » de la mort de son père, présentée dans *La Promesse de l'aube* : si ce dernier est mort de peur avant d'entrer dans la chambre à gaz, Gengis Cohn meurt de rire sous les balles des Einsatzgruppen (comme Leib Kacew).

19. A. Dayan Rosenman, *Romain Gary, les liens de l'identité et de l'histoire*, in V. Skrupskelyt et M. Rinn (eds.), *Romain Gary, un homme d'Europe d'Est en Ouest*, « Les Cahiers de l'Université de Kaunas » (2009), p. 80.

mère avait épousé un juif russe du nom de Léonid [Leïb] Kacew, qui a divorcé quelque temps après ma naissance ».<sup>20</sup> Dans ce texte de 1974, écrit au moment où Gary publie à la fois sous son nom de plume, sous celui d'Émile Ajar, et sous celui de Shatan Bogat, il se sert d'un ami d'enfance, François Bondy, pour donner au récit de sa vie une valeur « plus documentaire » par rapport à *La Promesse de l'aube*. Si « [l'] entretien constitue traditionnellement l'un des cadres privilégiés dans lequel s'effectue la construction d'une image de soi », <sup>21</sup> Gary s'y prête avec dévouement, répondant aux questions qu'un faux François Bondy lui pose sur sa vie et sa famille ou refusant tour à tour. Dans cet ouvrage, le langage familier, parfois grossier, augmente l'impression d'authenticité, alors que des situations d'énonciation se répètent de manière circulaire et rebondissent sur des noyaux problématiques de l'existence de Gary, les confirmant, ou en perpétuant l'ambiguïté.<sup>22</sup> Ainsi, Bondy dit de Nina Kacew : « je l'ai bien connue [...] elle était telle que tu l'as décrite », <sup>23</sup> tandis que Gary fait semblant d'enlever son masque pour révéler finalement la vérité sur son histoire. Il confirme alors que Léonid n'était qu'un père de « couverture », pour cacher l'identité de son vrai père, Ivan Mosjoukine.<sup>24</sup>

Sigmund Freud en 1909<sup>25</sup> avait déjà expliqué comment un enfant s'in-

---

20. R. Gary, *La nuit sera calme*, cit., p. 226.

21. J. Lecarme et E. Lecarme Tabone, *L'Autobiographie*, A. Colin, Paris 2004 [1997], p. 61.

22. En réalité, *La Nuit sera calme* se présente comme un récit « peu fiable » à partir de son titre, tiré du *Journal du séducteur* de Søren Kierkegaard, où ce dernier se joue de ses pseudonymes, cf. Ruth Diver, *Enfants russes, écrivains français, Nathalie Sarraute et Romain Gary*, Honoré de Champion, Paris 2013, p. 271. De plus, cet entretien, loin de constituer une apaisante mise en ordre du vécu, met en évidence les événements de discordance de la vie de Gary et montre l'écrivain dans un état d'inassouvissement identitaire perpétuel : « “La nuit sera calme.” [...] Il répétait toujours très content, derrière sa petite moustache : “La nuit sera calme.” Et puis, il n'est pas revenu, lui non plus... [...] c'était un type qui rêvait de tranquillité... ça m'arrive, évidemment ça m'arrive. », R. Gary, *La nuit sera calme*, cit., p. 322.

23. *Ibi*, p. 16.

24. Cf. *Ibi*, p. 227 : « À aucun moment, ma mère ne m'avait dit que Mosjoukine était mon père, et pourtant je voyais cet homme très souvent chez nous à l'hôtel ».

25. Le texte de Freud, paru en 1909, a été réédité sous le titre *Le Roman familial des névrosés et autres textes*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Petite bibliothèque Payot,

vente une famille de substitution pour combler un vide individuel ou historique, ou bien pour compenser les apories d'un réel insatisfaisant. D'après le psychanalyste, l'enfant explore son identité par le biais d'une reconstruction fictionnelle qui remède aux défaillances dans ses origines, les métamorphosant, les sublimant, les substituant avec des figures parentales plus glorieuses. C'est exactement ce que fait Gary lorsqu'il efface son vrai père, lui préférant un père vedette de cinéma qui aurait connu sa mère dans sa jeunesse, quand elle était actrice au théâtre de Moscou. Également, dans d'autres récits, le père mort après avoir abandonné son fils n'a pas droit de résidence dans la fiction, sinon frappé selon la « loi du contrappasso »,<sup>26</sup> c'est-à-dire, frappé par un sort contraire à sa conduite dans la vie. Ainsi, sa figure est souvent héroïsée, c'est-à-dire remplacée par celle d'un géniteur valeureux, aimant et soucieux de son fils, qui se charge de la transmission de son savoir sur le monde, à partir du mystère des origines.

Par exemple, on pourrait entrevoir le profil d'Ariel Leïb Kacew derrière le docteur Twardowski d'*Éducation européenne*, père soucieux et héros polonais, qui, avant de se sacrifier pour commettre un attentat contre les Allemands, aide son fils à construire une cachette, où il pourrait se réfugier pendant la guerre. Si Janek parvient à se sauver seulement en prononçant le nom de son père<sup>27</sup> (dans maintes situations, se déclarer « le fils du docteur Twardowki » fonctionne comme un « Sésame, ouvre-toi » !), dans la cachette, symboliquement, il pourra retrouver la protection du géniteur et devenir père à son tour.

Un autre exemple : Luc Martin, le protagoniste du *Grand vestiaire*, est le fils d'un père français, instituteur et résistant, qui a été tué en héros. Son fils,

---

Paris 2014.

26. « Contrappasso » dérive du latin médiéval « contrapassum », [« contra », contre + « patior », souffrir]. Le principe consiste à infliger à l'auteur d'un tort, une peine correspondante à sa culpabilité, bien que souvent opposée à sa conduite en vie.

27. À partir de l'édition d'*Éducation Européenne* de 1956 on évoque aussi le nom tutélaire de « Nadeja ». Janek pense d'abord que ce héros de la Résistance est son père, mais il découvre enfin qu'il s'agit d'une image mythique, inventée par les partisans pour se donner du courage. Ce chef mythique aux grands idéaux est une personnification de la nation et une allégorie du Général De Gaulle. L'imaginaire romanesque contribue ainsi à forger une notion presque métaphysique de la Résistance.



resté orphelin, est adopté par Vanderputte, un ex-résistant qui a dénoncé les siens et qui l'initie au monde des voleurs. Entouré de personnages louches et interlopes, l'ex-enfant de la nation ne cesse de se demander quel est le sens de la mort de son père : « il n'était pas mort pour Vanderputte, ni pour ce monde incompréhensible qui m'entourait [...] je refusais de me résigner et d'admettre qu'il était parti sans rien dire, en emportant la clef du monde et en me laissant seul dans le pétrin ».<sup>28</sup> Au fil de la narration, Luc Martin découvre que c'est la fraternité, c'est-à-dire l'amour extraordinaire et inconditionné de l'homme envers l'autre homme (même le plus indigne de ce nom), que son père a défendue jusqu'à la mort. Cependant, son fils est incapable de garder foi en cet amour idéal : il essaie, mais il lui est finalement impossible de pardonner Vanderputte. Pendant la période de l'épuration qui suit l'immédiat après-guerre, il décide d'exécuter ce collaborateur impuni et impénitent et signe consciemment sa propre reddition, se découvrant un homme faillible, mais également un homme en harmonie avec les autres hommes. D'ailleurs, lorsque Luc tue le vieil antisémite, il ne se sent pas un paladin de la justice : au contraire, cet épisode ne peut qu'atténuer, momentanément, un sentiment de « culpabilité accueillante »,<sup>29</sup> qui fait de son père, encore une fois, le seul vrai héros.

Enfin, dans *Les Enchanteurs*, Fosco Zaga, orphelin de mère, grandit avec un père magicien qui s'occupe patiemment de son fils et de son éducation, tout en lui donnant des ancêtres et une tradition illustre à laquelle appartenir. Ainsi, il lui apprend tous les secrets du métier et lui confie le testament de Renato Zaga, grand-père de Fosco et initiateur d'une longue tradition d'illusionnistes : « Plaire, séduire, donner à croire, à espérer, émouvoir sans troubler, élever les âmes et les esprits, en un mot, enchanter, telle est la vocation de notre vieille tribu, mon petit... ».<sup>30</sup>

Marthe Robert,<sup>31</sup> reprenant les études freudiennes sur le roman familial, étudie l'affabulation romanesque à partir de deux figures-clés : celle

---

28. R. Gary, *Le grand vestiaire* (Folio), Gallimard, Paris 1948, p. 84.

29. Gary fait référence à la « culpabilité accueillante » de la « patrouille perdue » déjà ciblée dans *Tulipe*, métaphore filée de l'humanité, qui, dans *Le Grand vestiaire*, cache son indifférence au génocide derrière l'épuration de l'après-guerre.

30. R. Gary, *Les Enchanteurs*, cit., p. 365.

31. M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris 2013.

de l'« enfant trouvé », abandonné ou orphelin, replié sur soi et fuyant le monde qui l'entoure, et celle du « bâtard », qui tue symboliquement le père pour s'approprier sa place et aller à la conquête de nouveaux univers. Gary pourrait être inscrit dans cette deuxième catégorie, alors qu'il exclut le père de son œuvre littéraire pour « rendre justice à sa mère, [...] donner un sens à son sacrifice et [...] revenir un jour à la maison, après avoir disputé victorieusement la possession du monde à la puissance et à la cruauté ».<sup>32</sup> La relation fusionnelle qu'il établit avec la mère sous-tend d'ailleurs l'oubli des origines et la création d'un nouveau monde, « heureux, juste, digne d'elle »,<sup>33</sup> forcément fictionnel. D'ailleurs, depuis l'engendrement, provoqué par un plein d'amour (« aimer c'est inventer », ne cesse de répéter Gary), ce que l'écrivain reçoit en héritage de sa mère est précisément le pouvoir créateur du langage. Comme Pierre Bayard l'observe, Nina Kacew, dans *La Promesse de l'aube*, est responsable de l'*auto*-engendrement de l'écrivain, par le biais d'une « relation de fusion dont le langage est le premier principe ».<sup>34</sup> La langue française, qu'elle parle avec un fort accent russe,<sup>35</sup> est la langue choisie pour le λόγος protéiforme et génératif du « tu seras ».<sup>36</sup> Ce futur qui résonne comme un impératif absolu, aussi prédictif que performatif substitue, à la mémoire identitaire du fils, la reconnaissance et la création d'un avenir glorieux : elle contraint le jeune fils à croire que tout *doit*-être possible, même devenir écrivain, aviateur et ambassadeur de France. Et si Kacew était pour de vrai le nom de famille paternelle de Romain Gary, Nina choisit pour lui le nom de « Roman »,<sup>37</sup> qui, dans les langues de l'Europe centrale,

32. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 619.

33. *Ibi*, p. 623.

34. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Presses Universitaires de France, Paris 1990, p. 25.

35. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 639 : « Elle connaissait notre langue remarquablement – avec un fort accent russe, il est vrai, dont je garde la trace dans ma voix jusqu'à ce jour ». Il est significatif de remarquer que Gary décrit le français comme « *notre* langue », alors qu'il garde un lien fort avec la mère à travers l'accent russe. Pourtant, cet accent des origines est un élément moins problématique que chez Perec. Face à la recherche des racines comme un repère identitaire, Gary montre un désir d'autoengendrement et de transcendance des origines, à partir des origines mêmes.

36. Cf. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., pp. 26-29.

37. L'on rappelle que l'expression *The given name* en anglais traduit les vœux et les désirs

aussi bien qu'en français, prophétise (et impose) au jeune Kacew une vie sous le signe de la narration, de l'affabulation, du romanesque.

L'écrivain à la mémoire prodigieuse fuit ainsi des origines et du nom du père,<sup>38</sup> pour incarner une créature du futur, « en devenir continuuel ». D'ailleurs, respecter les commandements de Nina signifie, à la fois, la récompenser de ses souffrances, faisant d'elle une héroïne de roman, aussi bien que se soumettre au « devoir d'imagination ».<sup>39</sup> Ainsi, Gary refuse finalement de dire, dans ce texte, qui était vraiment sa mère, en lui donnant les traits excessifs et caricaturés de la mère juive, parfois même en superposant sa figure à celle, héroïque, du Général de Gaulle. Si la dernière partie du livre la voit moins présente que les deux précédentes, Gary s'invente un escamotage littéraire pour qu'elle reste vivante et protagoniste du récit jusqu'à la fin : engagé sur le front, il affirme avoir survécu à la guerre seulement grâce aux lettres pleines d'espoir qu'il recevait de la part de sa mère (alors que, dans la réalité, elle était morte trois ans auparavant, n'ayant jamais écrit à son fils).

Ainsi, une vérité mythique, trouvant son sens et sa cohérence dans la fiction, transforme ou altère les données brutes du réel, au détriment de la vérité historique ou de l'exactitude des faits biographiques. Toutefois, le regard garyen se montre par son « objectivité subjective ».<sup>40</sup> Le besoin de cohérence du récit s'oppose à une vie réelle qui manque de sens : « Je croyais fermement qu'on pouvait, en littérature comme dans la vie, plier le

---

que les parents confient au choix du prénom.

38. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 631 : « Aucun nom, aussi beau et retentissant fut-il, ne me paraissait à la hauteur de ce que j'aurais voulu accomplir pour elle – Alexandre Natal, Armand de La Torre, Terral, Vasco de La Fernaye... Cela continuait ainsi pendant des pages et des pages ». Selon Bayard lorsque Nina et Roman cherchent à attribuer à ce dernier un nom de plume, ils essayent de trouver « un nom propre commun à la mère et à l'enfant », sans passer par le père, ce qu'implique se passer du nom du père. Cf. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 29. En effet, Nina et son fils cherchent à se donner un futur, plus qu'une origine commune. On voit là peut-être la plus grande différence avec la recherche perecquienne autour du nom du père et d'une origine trouée, et avec Patrick Modiano qui reste enfermé dans la permanence d'un Jean, J., Patrick, Patoche et autant d'innombrables versions du même.

39. J. Roumette, *Le Devoir d'imagination, avant-propos*, in Id. (ed.), *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*, « Littératures » 56 (2007), p. 5.

40. P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, cit., p. 58.

monde a son inspiration et lui restituer sa vocation véritable, qui est celle d'un ouvrage bien fait et bien pensé ».<sup>41</sup> Ainsi, pourrait-on ajouter comme sous-titre de *La Promesse de l'aube*, « Autobiographie de ma mère »,<sup>42</sup> en pastichant le titre provocateur de Pierre Pachet ? L'ouvrage de 1960 constitue un défi aux limites du genre autobiographique, aussi bien qu'aux limites ontologiques du sujet-Gary. Si, comme Ricœur nous le rappelle, toute identité est constituée d'une identité-*ipse* et d'une identité-*idem*, Nina Kacew représente pour son fils « l'altérité a un degré si intime que l'un [...] ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'un [...] passe plutôt dans l'autre ».<sup>43</sup> La mère créatrice, responsable de l'engendrement primaire, alimente et constitue, d'une certaine manière, l'identité-*ipse* de Gary. En même temps, lorsqu'elle est loin, ou après son décès même, elle incarne une sorte de « témoin intérieur » pour le fils, un « témoin intérieur » qui lui demande le maintien de la « promesse » ricœurienne : c'est-à-dire, non seulement d'être tel qu'il est, mais de devenir tel qu'elle le voit et veut qu'il soit. Ainsi, l'on remarque comment leur lien identitaire est indissoluble, et incarne parfaitement les enjeux de *Soi-même comme un autre*. Gary lui-même le décrit en ces termes :

Quant à moi je n'attachais nulle importance à ce que je pouvais être ou ne pas être d'une manière provisoire et transitoire, puisque je me savais promis à des sommets vertigineux, d'où j'allais faire pleuvoir sur ma mère mes lauriers, en guise de réparation. Car j'ai toujours su que je n'avais pas d'autre mission ; que je n'existais, en quelque sorte, que par procuration [...] Aux heures les plus dures de la guerre, j'ai toujours fait face

41. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 860.

42. Pierre Pachet écrit en 1987 le livre *Autobiographie de mon père* qui, d'une certaine manière, prend son élan dans les mêmes prémisses garyennes : « La parole de mon père mort demandait à parler par moi, comme elle n'avait jamais parlé, au-delà de nos deux forces réunies », *Le Livre de poche*, Paris 2006 [1987], p. 10. Pierre Pachet parcourt le périple de son père juif d'Odessa, immigré en France en 1913, et cherche à reconstruire sa jeunesse, à partir de l'héritage spirituel que ce dernier lui a confié, le considérant de grande importance pour son devenir d'homme et d'écrivain. Pourtant, si Pachet cherche à restituer, par la fiction, le rapport que son père avait avec le réel, Gary tente plutôt de reproduire les liens que sa mère entretenait avec l'irréel, avec l'affabulation, avec le romanesque, c'est-à-dire surtout avec son chef d'œuvre artistique : son fils, qui est le vrai protagoniste du livre qu'elle a écrit « par plume interposée ».

43. C'est la définition que Ricœur donne de l'« identité-*ipse* » dans *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990, p. 14.

au danger avec un sentiment d'invincibilité. Rien ne pouvait m'arriver, puisque j'étais son *happy end*. Dans ce système de poids et mesures que l'homme cherche désespérément à imposer à l'univers, je me suis toujours vu comme *sa* victoire.<sup>44</sup>

En ce sens, mère et fils se condensent dans un tout.<sup>45</sup> Si bien que, dans la traduction de *La Promesse de l'aube* en langue anglaise, le « j'étais né » d'*Éducation européenne* devient « Enfin, nous étions nés ».<sup>46</sup> Ainsi, Pierre Bayard, en étudiant le rapport qui s'entretient entre la mère et le fils, parle d'« une nouvelle forme de sujet autobiographique », à la croisée du roman et de l'autobiographie, basée sur l'indivision d'un seul « je ».<sup>47</sup> D'après le psychanalyste, Nina, en tant qu'« habitant du moi » de Romain Gary, « ne se cantonne [...] pas nécessairement à [son] statut de souvenir », mais se mue parfois en un « passager plus ou moins clandestin, aux comportements parfois intempestifs ».<sup>48</sup> Pour cette raison, il la compare, plus qu'à un masque, à une sorte de *dibbuk*, qui hante la psyché de son fils, comme c'est le cas dans cet extrait :

Je crois vraiment que c'était la voix de ma mère qui s'était ainsi emparée de la mienne, [...] je crois même que ma voix changea et qu'un fort accent russe se fit clairement entendre alors que ma mère évoquait « la patrie immortelle ».<sup>49</sup>

Gary raconte comment Nina prend place dans son corps et dans sa conscience, alors qu'il lui arrive d'évoquer l'héritage culturel et héroïque de la France mythique. D'ailleurs, l'amour pour « la patrie immortelle », étant à la base de leur union fusionnelle, se remodèle en parallèle à la réécriture de leur propre rapport de filiation.

---

44. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 642 (italique de l'auteur).

45. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 69.

46. Cf. l'analyse de Ruth Diver pour d'autres parallèles entre la version française et la version américaine de *La Promesse de l'aube*, in Id., *Enfants russes, écrivains français*, cit., p. 236.

47. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 19 : le chercheur affirme que Romain est « dicté » par sa mère, qui le fait écrivain, en lui donnant la possibilité, ou plutôt le devoir de l'engendrer à son tour.

48. *Ibid.*, pp. 11, 12.

49. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 821.

Si *La Promesse de l'aube* pourrait être lu comme un « roman de francisation », *La Vie devant soi* ressemble plutôt à une réécriture « desidéalisée »<sup>50</sup> de la France mythique célébrée auparavant. En raison de cela, Anny Dayan Rosenman voit, dans les traits déformés par la vieillesse de Madame Rosa, une « attaque contre le corps » de Nina et, dans le style d'Arar, une « attaque contre la langue française, langue choisie, rêvée et offerte par la mère à son fils ».<sup>51</sup> En effet, la France que Gary et sa mère découvrent dans les années trente n'a rien à voir avec le mythe fabuleux de l'enfance<sup>52</sup> de l'écrivain. Ainsi, Gary, dans *La Vie devant soi*, opère le renversement d'un mythe identitaire fondateur. C'est la réalité de Belleville, voire un contexte d'émargination, qui abrite l'histoire d'un jeune garçon musulman<sup>53</sup> et de la mère juive qui l'adopte.<sup>54</sup> Cette femme rusée et vouée au sacrifice, aussi désespérée qu'affabulatrice, élève toute seule un enfant qui à son tour prend soin d'elle jusqu'à sa mort. Par le biais de cette figure maternelle, qui s'appelle symboliquement Rosa, comme le personnage joué par « Nina Borisovskaïa » dans *Le Naufrage de l'espoir*,<sup>55</sup> Momo peut expier le sentiment de culpabilité de Gary, fils absent lors de la mort de sa mère.

50. A. Dayan Rosenman, *Nina, Mina, Malwina, Rosa, les femmes et les mères chez Romain Gary*, in M. Decout (ed.), *Romain Gary*, « Europe », cit., p. 113.

51. *Ibidem*.

52. « Jusqu'à ce jour, il m'arrive d'atteindre la France, ce pays intéressant, dont j'ai tellement entendu parler que je n'ai pas connu et que je ne connaîtrai jamais – car la France que ma mère évoquait dans ses descriptions lyriques et inspirées depuis ma plus tendre enfance avait fini par devenir pour moi un mythe fabuleux, entièrement à l'abri de la réalité, une sorte de chef d'œuvre poétique, qu'aucune expérience humaine ne pouvait atteindre ni révéler », R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., pp. 638-639.

53. Dans *La Nuit sera calme*, Gary établit le parallèle entre sa condition d'immigré d'avant-guerre et le statut des Maghrébins dans les années 1970, qu'il reprend dans la fiction, en mettant sur le même plan les Arabes, les Noirs, les Nord-Africains et les Juifs : « Il y avait de tout chez lui, des juifs, bien sûr, comme partout, des Nord-Africains pour ne pas dire des Arabes, des Noirs et toutes sortes de maladies », R. Gary, *La vie devant soi*, in M. Saccotte (ed.), *Œuvres complètes*, cit., p. 839.

54. Le père de Momo est devenu psychique après avoir tué sa femme par jalousie. Ainsi, Momo reste chez Madame Rosa jusqu'au jour où le proxénète, sorti de prison, veut revoir son fils. Pourtant, Madame Rosa lui fait croire qu'elle l'a élevé comme un juif, ce qui le fait mourir de chagrin.

55. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, cit., p. 638.

D'ailleurs, l'on peut entrevoir dans le personnage de Malwina von Leiden d'*Europa* d'autres aspects qui appartiennent au masque maternel de Gary, et notamment son côté « dévorant », manipulant. La relation fondamentale entre mère et fils se réécrit dans toute sa force et son ambivalence, se faisant à la fois répétition et variation de la même histoire. À l'instar de Madame Rosa, Malwina Von Leiden partage avec Nina plusieurs traits caractéristiques : du visage ridé aux cheveux blancs, du goût du merveilleux aux nerfs surmenés.<sup>56</sup> De plus, les deux femmes sont porteuses d'une forme d'amour toxique, aux traits délirants et obsessionnels : rusées et volubiles, elles prennent souvent une attitude d'auto-défense et d'auto-apitoiement face aux adversités de la vie, qu'elles transfèrent à leurs fils respectifs, Roman et Erika. Ainsi, selon Anny Dayan Rosenman, « ce que Romain Kacew, paralysé par la dette envers sa mère, ne peut dire à propos de Nina, il a pu l'écrire, par déplacement, à propos de Malwina ».<sup>57</sup> Erika et Roman sont les proies d'un contrôle maternel despotique, en étant les dépositaires à la fois de prophéties glorieuses et de requêtes souveraines, qu'ils essaient de servir.

Enfin, bien que parfois antinomiques et paradoxales, les masques de la figure maternelle ne font que confirmer que la séparation d'avec la mère est impossible, parce qu'elle coïnciderait avec une séparation de soi. Ainsi, elle se fait seulement au sens de l'étymologie latine *se parere* : faire naître, produire du nouveau dans le monde du mythe, de l'illusion.<sup>58</sup> Comme dans les rites funéraires de civilisations anciennes, Gary semble se servir des masques de l'écriture pour renouer les fils d'une filiation problématique et déficitaire. Si la réalité, cruelle et aveugle, a joué à sa famille organique un mauvais coup de théâtre, l'auteur se sert de l'artifice pour garder vivant et sincère le souvenir

---

56. *Ibi*, p. 640, « vieille, puisqu'il faut bien dire le mot, mais n'ayant rien appris, rien remarqué, elle continua à évoquer, avec le même sourire confiant, ce pays merveilleux qu'elle avait apporté avec elle dans son baluchon ».

57. A. Dayan Rosenman, *Nina, Mina, Malwina, Rosa*, art. cit., p. 110.

58. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., pp. 13, 14 : « *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'*ipséité* du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au "comme", nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre ».

des parents. À la différence du père, allégorie du passé et des origines, dont le souvenir reste équivoque dans ses translittérations littéraires, la mère incarne pour l'écrivain la possibilité même du récit identitaire. Par l'espoir du futur et de devenir continuel qu'elle insuffle à son fils, son masque exerce une « fonction médiatrice [...] entre les pôles de la *mémeté* et de l'*ipséité* »<sup>59</sup> de Romain Gary : derrière les coulisses de la « fiction authentique », elle n'est qu'une « variation imaginative »<sup>60</sup> à travers laquelle se réécrit sans cesse l'identité narrative d'un Romain-roman « total ».<sup>61</sup>

---

59. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 176 : « Cette fonction *mediatrice* que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la *memete* et de l'*ipseite* est essentiellement attestée par les *variations imaginatives* auxquelles le récit soumet cette identité ».

60. *Ibidem*.

61. Les concepts de « fiction authentique » et de « roman total » sont au centre de la réflexion de Romain Gary dans *Pour Sganarelle*, cit. Cf. *Supra*, note 9.





# Quand l'écriture démasque le moi : *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb

IRENE ZANOT

Récit bizarre et surprenant, *Cosmétique de l'ennemi* relate les exploits langagiers d'un individu bavard, Textor Texel, qui, comme l'écrit l'auteur, s'évertue à « rendre malade » un homme d'affaires qui n'a apparemment aucune intention de se faire son allocutaire, Jérôme Angust.<sup>1</sup> Malgré l'hostilité de ce dernier, un dialogue s'engage entre les deux ; une conversation d'autant plus déroutante qu'elle cache un monologue psychotique. Car Texel est une formidable figure du double, comme le révélera Nothomb au fil d'une écriture qui démasque progressivement les constructions (projections, refoulements, répressions) par lesquelles le sujet cache à soi-même ses pulsions les plus puissantes. Roman qui s'interroge sur le rapport du *je* à la réalité, l'ouvrage illustre bien un pivot de la pensée lacanienne, à savoir la thèse que l'inconscient est « structuré comme un langage », comme l'a indiqué Michel David ;<sup>2</sup> mais il est aussi possible de saisir l'écho de quelques autres axiomes du célèbre psychanalyste, et, notamment, l'idée d'un « glissement incessant du signifié sous le signifiant » contenue dans l'algorithme S/s.

---

1. A. Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, Albin Michel, Paris 2001, p. 30 (dorénavant CE).

2. M. David, *Amélie Nothomb : le symptôme graphomane*, L'Harmattan, Paris 2006, kindle edition ; nous renvoyons au chapitre II, « Cosmétique de l'hallucination », pp. 79-104. Pour la thèse lacanienne de l'inconscient « structuré comme un langage », voir, entre autres, J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël, Paris 2002, p. 17 ; R. Lévy, *Avant-propos*, dans « Analyse Freudienne Presse » 14 (2006), pp. 7-14.

Dans cet article, nous évoquerons avant tout la dimension psychanalytique de l'ouvrage en nous arrêtant, en particulier, sur la construction de la figure de l'« ennemi intérieur » ; nous nous interrogerons également sur les métaphores du texte et de la lecture. Ensuite, nous nous concentrerons sur les techniques que Nothomb mobilise pour camoufler le drame psychotique d'Angust/Textor ainsi que sur la représentation de ce dialogue schizoïde. En nous servant des outils de la pragmatique, nous analyserons et les procédés par lesquels Angust essaie de fustiger son inconscient, et les figures et les actes linguistiques par lesquels Textor parvient à impliquer son interlocuteur dans la conversation.

D'ailleurs, celle-ci peut être de plein droit assimilée à une interpellation, comme le démontre, entre autres, toute une terminologie juridique et de l'enquête criminelle par laquelle l'auteure développe le thème du sentiment de culpabilité. Cette perspective nous permettra d'aborder finalement la question, elle aussi chère à Lacan, des noms propres ; loin d'être « stables », ces derniers se démarquent d'une étymologie trop facile (« Textor » renvoyant au texte et « Angust » à l'angoisse) pour rejoindre la « fonction du signifiant [...] à l'état pur », comme l'illustre le défilé des noms possibles de la femme-objet du désir.<sup>3</sup> Quelques observations conclusives nous permettront de pousser la réflexion au-delà de la thèse illustrée dans *L'identification* ; car le héros de *Cosmétique de l'ennemi* est plutôt confronté à un manque de réalité qui rappelle le « trou » dont Lacan parlait dans son écrit sur *Les psychoses*. Nous pourrions ainsi vérifier que le « sujet » du texte nothombien, pour paraphraser Barthes, s'engage totalement « dans d'autres logiques » que celle « de l'ego-cogito » ; des logiques où il « se débat avec le sens et se déconstruit ».<sup>4</sup>

---

3. J. Lacan, *L'identification*, Le Séminaire 1961-1962, publication hors commerce de l'Association freudienne internationale, p. 87.

4. R. Barthes, (*Théorie du*) *texte*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. IV, Seuil, Paris 2002, pp. 443-459.

I. Une « ravageante affaire de double »

Bien que Nothomb ait affirmé qu'elle n'a aucune notion de psychanalyse,<sup>5</sup> l'interprétation du texte comme une « ravageante affaire de double... “pulsionnel” et de transposition de pulsions » est tout à fait autorisée, comme l'a démontré Michel David, auteur d'une analyse lacanienne du roman.<sup>6</sup> S'interrogeant sur le processus de création de l'« ennemi intérieur », le critique a parlé d'une « hypothèse de modalité de sortie de la position autistique de l'être relatée dans *Métaphysique des tubes* » : c'est justement dans *Cosmétique de l'ennemi* que Nothomb aurait placé pour la première fois « la jouissance [...] à l'extérieur, au lieu de l'Autre », en la situant, plus précisément, dans l'objet du désir par excellence, à savoir la femme. Toutefois, cette figure (qui est topique dans l'univers de l'autrice) est douée d'une deuxième caractéristique laquelle attire toute notre attention ; car l'ennemi intérieur, cet être animé par une volonté d'anéantissement féroce qui se cache « sous les espèces étrangement inquiétantes du “même” »,<sup>7</sup> se manifeste par une parole que nous définirons comme « agissante », mais qui est, en même temps, « diabolique » et « destructrice » :<sup>8</sup>

[...] chez Amélie Nothomb l'ennemi [...] ne se contente pas de vouloir anéantir d'une manière ou d'une autre. C'est même beaucoup plus subtil car c'est un ennemi “qui parle” et [...] c'est peut-être même à cause de cela qu'il parvient à ses fins. Il parle, “persécute littéralement” par le biais de sa parole ; mais il peut également coïncider avec le langage *tout court* – et, en particulier, il pousse et incarne cette jouissance de la parole et de la langue imposée, cette langue armée de la parole et des signifiants de l'Autre [...] Cet “ennemi” c'est aussi bien le langage, y compris sous la forme d'une “voix” (intérieure ou extérieure) qui traverse certains textes, que ce soit sous la forme de l'imposition la plus angoissante ou mystérieuse ou de sa reprise dans l'art du dialogue dans lequel excelle d'ailleurs l'écrivain. C'est souvent sa forme littéraire de prédilection pour transcrire la ou les voix,

---

5. L. Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Albin Michel, Paris 2005, p. 163.

6. M. David, *Amélie Nothomb*, cit., p. 86.

7. *Ibi*, p. 79.

8. E. Roudinesco, *Lacan, la parole*, in « Revue de la BNF » 47 (2014), pp. 38-44, <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-2-page-38.htm>.

les intentions dévastatrices de l'Autre.<sup>9</sup>

Si le roman semble illustrer la thèse d'un inconscient structuré comme le langage, comme le suggère ce savant, d'autres reflets de la pensée lacanienne résonnent dans le texte, même si Nothomb ne s'inspire pas de l'œuvre du psychanalyste. Nous pensons notamment à la métaphore de l'écriture et de la lecture en tant qu'actions qui renvoient à l'activité de la psyché – et, plus particulièrement, à l'image de l'intériorité comme un livre qu'on peut lire. Le héros, un homme qui a les nerfs « à vif » et dont le nom évoque non sans ironie l'angoisse, se précise en effet dès le début du texte comme un lecteur raté : « Il détestait les aéroports et la perspective de rester dans cette salle d'attente pendant un laps de temps pas même précisé l'exaspérait. Il sortit un livre de son sac et s'y plongea rageusement », écrit le narrateur en nous livrant un portrait quelque peu ridicule qui suscite le sourire.<sup>10</sup> Quelques pages plus tard, l'antagoniste de Jérôme Angust, un individu méphistophélique nommé Texel Textor, souligne toute l'inutilité, sinon la fausseté, de cet effort (« On voit tout de suite quand quelqu'un lit. Celui qui lit – qui lit vraiment – n'est pas là. Vous étiez là, monsieur »).<sup>11</sup> Qui plus est, l'« ennemi intérieur » entretient une relation étroite avec l'idée de texte comme l'atteste son nom (qui, de fait, représente une figure étymologique teintée d'humour) : tous ces éléments nous rappellent les lignes où Lacan fait de l'écriture « un Autre mode du parlant dans le langage »,<sup>12</sup> même si, dans ce cas, il semble plus opportun de parler non tant d'un écrivain, mais d'un « rédacteur », comme le précise Textor lui-même. En effet, le personnage est celui qui, à l'instar d'un détective, assemble les morceaux de la personnalité schizoïde d'Angust grâce à une opération de fouille dans l'intériorité et de recomposition :

- Le mot « texte » vient du verbe latin *texere*, qui signifie tisser. Comme quoi le texte est d'abord un tissage de mots. Intéressant, n'est-ce pas ?
- En somme, votre prénom signifie « tisserand » ?

---

9. M. David, *Amélie Nothomb*, cit., pp. 86-87.

10. *CE*, p. 7.

11. *Ibi*, p. 10.

12. J. Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Seuil, Paris 1975, p. 252.

– J'y verrai plutôt le sens second, plus élevé, de « rédacteur » : celui qui tisse le texte. Dommage qu'avec un nom pareil je ne sois pas écrivain.<sup>13</sup>

Hypostase de l'Autre qui vit en nous (ou le *ça*, pour employer le terme psychanalytique) en même temps que du Sur-moi, comme l'indiquera la partie finale du roman, l'ennemi intérieur Textor prend peu à peu les traits d'un « parlêtre » immoral qui présente à la conscience d'Angust ses propres « fantômes » et ses réminiscences les plus inavouables sous forme de récit. En mélangeant des fantaisies de viol et d'assassinat « par envoûtement » au souvenir d'un uxoricide qui a réellement eu lieu (mais qui demeure caché à la mémoire du *je*), le « rédacteur » Texel enchaîne trois séquences narratives différentes, grâce auxquelles il écrit l'histoire de l'âme et des gestes atroces du héros : la mort de son camarade de classe Franck, l'épisode de la bouffe des chats (moment tout à fait grotesque où l'« ennemi intérieur » se révèle dans toute sa puissance) et l'amour violent, meurtrier pour Isabelle.<sup>14</sup> On peut même affirmer que la parole du personnage se fait la mise en abyme de l'écriture de Nothomb ; une écriture qui masque le motif du drame schizoïde en récupérant (et, en même temps, en parodiant) quelques structures et stylèmes de genres littéraires tels que le roman gothique, comme le suggère la scène du viol imaginaire dans le cimetière, ou encore, le théâtre de l'absurde (dont elle évoque les conversations illogiques) et le « roman du criminel ».<sup>15</sup> C'est là un procédé qui vise à désorienter le lecteur, comme l'attestent par

---

13. *CE*, p. 14.

14. Nous rappellerons également que les méfaits d'Angust peuvent se ranger dans les catégories des crimes du « surmoi » et du « ça », comme le souligne M. David : « Jérôme veut supprimer non seulement son autre moi (Textor), mais aussi son surmoi (sa voix intérieure). Il veut aussi éradiquer son mal, sa maladie mentale » [...] En identifiant trois types de crimes, dans *La Psychose paranoïaque dans ses rapports à la personnalité* (1932) Lacan distinguait ceux du « moi », qui seraient motivés par l'intérêt, des crimes du « surmoi », qui satisferaient une « jouissance et une culpabilité inconscientes, mais néanmoins ravageantes ». Encore faut-il ajouter les crimes du « ça », qui sont purement passionnels » (M. David, *Amélie Nothomb*, cit., p. 92).

15. Comme l'a expliqué Delavergne, le « roman du criminel » est un ancêtre du roman policier qui « s'attache à la peinture des angoisses et des errements psychologiques du criminel », lequel « prend soudain conscience de ses actes et se trouve sur le point de sombrer dans la folie » (E. Delavergne, *La naissance du roman policier français : du second empire à la première guerre mondiale*, Garnier, Paris 2006, p. 51).

ailleurs les digressions farfelues de Textor, et, notamment, ses réflexions philosophiques et religieuses sur la foi et sur la cosmétique (la « science de l'ordre universel » dont il s'inspire dans sa mission de faire éprouver le « vertige sacré » à Angust). Tout en mimant la progression de la pensée psychotique, celles-ci concourent à épaissir le mystère et à poser l'énigme foncière du roman : comprendre « qui parle », ou mieux, résoudre le « problème de l'origine de l'énonciation ».<sup>16</sup>

## 2. Procédés de construction d'un dialogue « schizoïde »

Si *Cosmétique de l'ennemi* mêle savamment psychanalyse, humour et enquête policière, il nous semble intéressant d'analyser les procédés de construction du dialogue schizoïde par lequel Angust/Textor parvient à démasquer le fond obscur de son âme – un lieu où vit un être démoniaque rongé par le sens de culpabilité, ainsi que par une soif de destruction et d'auto-torture qui rappelle le *Imp of The Perverse* de Poe, autre auteur parodié par Nothomb.<sup>17</sup> On remarquera avant tout la présence massive de phénomènes dialogiques tels que les interjections, les questions à fonction phatique, les interruptions, les suspensions et les réticences, qui renvoient à la dimension de l'implicite tout en mettant en relief la composante émotive de l'énonciation : Nothomb enregistre également quelques silences émotionnels par la simple mention « silence ».<sup>18</sup> Encore faut-il s'arrêter

16. M. David, *Amélie Nothomb*, cit., p. 92.

17. « L'ennemi est celui qui, de l'intérieur, détruit ce qui en vaut la peine. Il est celui qui vous montre la décrépitude contenue en chaque réalité. Il est celui qui vous met en lumière votre bassesse et celle de vos amis. Il est celui qui, en un jour parfait, vous trouvera une excellente raison d'être torturé. Il est celui qui vous dégoûtera de vous-même. Il est celui qui, quand vous entreverrez le visage céleste d'une inconnue, vous révélera la mort contenue en tant de beauté » (*CE*, p. 29) : si les lignes sur l'« ennemi intérieur » contenues dans l'épisode de la bouffe des chats sont inspirées de *The Imp of The Perverse*, nous signalons que le récit de la mort de Franck trouve sa source dans *William Wilson* (pour une analyse de la conception poésque d'un « mal radical », voir I. Zanot, « *L'umana sete di tortura* » : *il piacere del male nei racconti di Poe*, in P. Amalfitano (ed.), *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, vol. 2, Pacini editore, Pisa 2018, pp. 103-118).

18. Pour le silence comme « réponse émotionnelle », voir M.F. Vargas, *Louder than Words : An Introduction to Nonverbal Communication*, Iowa State University Press, Ames

sur les modalités de désignation des personnages, qui sont fonctionnelles à la pathologie que l'auteur veut illustrer : à savoir, une forme de psychose paranoïaque marquant « une scission irrémédiable entre ce que l'on est et ce que l'on désire être ».<sup>19</sup> Tandis que Jérôme Angust (qui, au début du roman, symbolise le sujet dans son unité apparente) est présenté par son appellatif complet, son interlocuteur est désigné par des termes génériques tels que le substantif « homme » et le pronom indéfini « quelqu'un » ; ensuite, le texte convoque toute une série de mots qui font allusion aux champs sémantiques de l'inconnu et de la gêne (« l'inconnu », « un raseur », « importun ») mais aussi de la proximité, voire de l'intimité (« escorte qui s'installa debout face à lui et reprit l'assaut »).<sup>20</sup> Encore faut-il signaler l'exclamation d'Angust « Oh non, ça recommence ! », où le déictique *ça* semble se charger de son acception psychanalytique.<sup>21</sup> Il est également important de réfléchir sur le pronom de la « non-personne » *on*, dont Textor abuse en l'utilisant et dans sa valeur générique, et pour entendre « nous ».

Nothomb exploite toute la plasticité de ce déictique de personne qui, comme le souligne Maingueneau, crée un « brouillage de frontières » dans la mesure où il « se réfère à une subjectivité, mais sans prendre en compte la distinction entre énonciateur, co-énonciateur et non-personne ».<sup>22</sup> *On* illustre avant tout le rôle de « moraliste » que Textor joue face à son allocutaire ; ce n'est pas par hasard si le personnage, qui est une sorte de *ça* et de Sur-moi, se présente comme une entité « extérieur[e] » à Angust tout en étant « une partie » du héros.<sup>23</sup> Quant aux scènes où Textor fait le récit de ses crimes, ce pronom semble plutôt indiquer que le personnage « ne prend pas fortement en charge son acte » :<sup>24</sup> « on sait qu'on est soumis à une

1986, pp. 76-82. Nous renvoyons en outre à O. Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris 1991 (1972), et à J. Faerber, S. Loignon, *Les procédés littéraires : de l'allégorie à zeugme*, Armand Colin, Paris 2018, p. 30.

19. Nous empruntons cette définition à D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Laterza, Bari 2003, p. 13 (nous traduisons).

20. *CE*, pp. 7-9.

21. *Ibi*, p. 32.

22. D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris 2005, pp. 18-19.

23. *Ibi*, p. 19.

24. *Ibi*, p. 21.



force obscure et détestable qui, au fond de son ventre, hurle de rire », dira ce dernier bien avant que son rire ne pousse Angust au suicide.<sup>25</sup> Mais surtout, puisqu'il peut être interprété et comme un « je » et comme un « tu », *on* annonce à la perfection la fusion des deux voix, comme le démontre la scène où Textor va révéler à Angust qu'il est « la partie de [s]oi qui [l]e détruit » :

- Je vous le répète, cher Jérôme, on a les criminels qu'on mérite.
- Comme si ma femme avait mérité ça ! C'est odieux, ce que vous dites !
- Pas votre femme : vous !
- C'est encore plus odieux ! Pourquoi s'est-on pris à elle, plutôt qu'à moi, alors ?
- Votre « on » m'amuse beaucoup.<sup>26</sup>

Encore faut-il signaler d'autres éléments qui contribuent d'une manière encore plus directe à mettre en place l'artifice du « monologue intérieur masqué ». À ce propos, nous remarquerons avant tout que Nothomb démantèle l'ossature de la situation d'énonciation, qui présuppose une relation de « différence, d'altérité entre énonciateur et co-énonciateur »,<sup>27</sup> et cela grâce à plusieurs techniques qui perturbent le cadre normal de la conversation dès son début. Située dans un lieu tout à fait banal (le hall d'un aéroport), celle-ci s'inscrit dans le signe du non-respect des maximes de Grice, qui sont tout de suite transgressées, comme le témoigne la réponse « mécanique » d'Angust aux sollicitations verbales de l'inconnu (« Il souleva le nez et rendit un bonjour de machinale politesse »).<sup>28</sup> Mal disposé à respecter le *co-operative principle* et à se constituer comme allocutaire de Textor, Angust essaie de repousser cette attaque par des gestes (« Jérôme Angust approuva de la tête ») et par le ton de sa voix (« Oui, marmonna-t-il »), ainsi que par quelques répliques très synthétiques (« Je lis »). Les passages rédigés en forme de discours intériorisé témoignent eux aussi de la fermeture ainsi que d'une certaine vulgarité de la part du héros, comme l'indique le lexique colloquial (« Allons bon, pensa Jérôme, faut-il en plus

25. *CE*, p. 26.

26. *CE*, pp. 92-93.

27. *Ibi*, p. 9.

28. *CE*, p. 8 ; voir P. Grice, *Logic and conversation*, in P. Cole, J.L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics. Vol 3 : Speech Acts*, Academic Press, New York 1975, pp. 41-58.

qu'un raseur vienne me tenir la jambe », « Hm hm, répondit-il, l'air de dire : Fichez-moi la paix », « “Et du coup, il vient embêter ceux qui en sont capables”, soupira intérieurement August »).<sup>29</sup> Plus tard, le personnage donnera libre cours à son agressivité et essaiera de se servir d'une autre arme pour chercher à fustiger son inconscient : l'ironie, figure qui est une marque de l'écriture nothombienne, et qui, dans *Cosmétique de l'ennemi*, semble également évoquer de près la « défense psychotique » dont a parlé Jarry.<sup>30</sup> Ce procédé, dont l'ambiguïté a été pleinement soulignée par Kerbrat-Orecchioni,<sup>31</sup> contribue à confondre les discours de Textor et d'August; en effet, en s'appropriant de la parole de son « persécuteur », l'ironie du héros préannonce que les deux voix n'appartiennent qu'à un seul énonciateur :

– Et vous osez prétendre que vous l'aimez ?

– Elle est morte.

– Ah !

Le visage de Jérôme se décomposa. Il se tut.

[...]

– Ne prenez pas cet air consterné, Jérôme August.

– Vous avez raison. Votre femme est morte : ce n'est pas si grave.<sup>32</sup>

Dans ces conditions, la conversation ne tarde pas à dégénérer dans un échange d'injures et d'affronts. Ainsi, si August formule l'épithète d'« importun » par les voies indirectes de l'allusion, Textor répond par un « acte menaçant pour la face » pleinement assumé :

– Je déteste les aéroports, reprit l'homme. (« Moi aussi, de plus en plus », songea Jérôme.) Les naïfs croient que l'on y croise des voyageurs. Quelle erreur romantique ! Savez-vous quelle espèce de gens l'on voit ici ?

– Des importuns ? grinça celui qui continuait à simuler la lecture.

---

29. *CE*, pp. 8-10.

30. A. Jarry, *Rire après Freud*, dans « Cahiers Charles V » 11 (1989), pp. 59-74 : l'ironie est définie par l'auteur comme une « mini-crise paranoïaque » qui trouve son origine dans le « sentiment d'être persécuté », et qui se renverse, à son tour, dans une persécution visant à « défigurer » une présence gênante (*Ibi*, pp. 60-61).

31. C. Kerbrat-Orecchioni, *Problèmes de l'ironie*, in C. Kerbrat-Orecchioni, M. Le Guern, P. Bange (eds.), *L'ironie*, PUL, Lyon 1978, p. 12.

32. *CE*, pp. 40-41.

– Non, dit l'autre qui ne prit pas cela pour lui. Ce sont des cadres en voyage d'affaires. Le voyage d'affaires est à ce point la négation du voyage qu'il ne devrait pas porter son nom. Cette activité devrait s'appeler « déplacement de commerçant ». Vous ne trouvez pas que cela serait plus correct ?

– Je suis en voyage d'affaires, articula August, pensant que l'inconnu allait s'excuser pour sa gaffe.

– Inutile de le préciser, monsieur, cela se voit.

« Et grossier, en plus ! » fulmina Jérôme.

Comme la politesse avait été enfreinte, il décida qu'il avait lui aussi le droit de s'en passer.

– Monsieur, puisque vous ne semblez pas l'avoir compris, je n'ai pas envie de vous parler.<sup>33</sup>

Nullement découragé par cette fin de non-recevoir, l'« inconnu » puise dans toutes les ressources de la rhétorique pour imposer l'écoute à sa « victime ». En dépit des maximes de qualité et de quantité, Textor donne libre cours à sa verve logorrhéique en utilisant savamment quelques énoncés à valeur phatique (des observations banales sur les retards des avions, la répétition de la question « Pourquoi ? », qu'il oppose aux tentatives d'August de le faire taire, des questions personnelles, qui suscitent la réaction exacerbée de son partenaire). Qui plus est, le personnage embellit son discours par des fioritures telles que des citations et des maximes, ainsi que par quelques figures de l'exagération comme l'hyperbole (« Je m'éloignais du genre humain de plus en plus »), ou la répétition/allitération du patronyme Textor Texel, qui revient comme un refrain. Or, tous ces expédients aident le personnage à avoir le dessus sur August : à bien y voir, celui-ci cède plus par ennui que par épuisement.<sup>34</sup> On pourrait même parler, plus que d'une conversation, d'une « interpellation » dans le sens d'un acte « directif » qui « engage les partenaires interlocutifs » en situant « un sujet parlant en position de supériorité par rapport à l'interlocuteur », comme l'écrit Détrie en citant Charaudeau :

L'interpellation, parce qu'elle s'avère un acte tentant d'intimer un comportement à celui à qui j'ai accordé le statut d'interpellé en l'interpellant,

---

33. *Ibi*, pp. 8-9.

34. *Ibi*, p. 17 : « - Allez-y, tachez de me divertir. Ça fera toujours passer le temps ».

de lui faire accomplir une action (par exemple manifester d'une manière ou d'une autre la prise en compte de l'interpellateur) peut de la sorte être classée dans les actes directifs. [...] Ce face à face est perçu comme plus ou moins conflictuel : tout à fait conflictuel pour les sens spécialisés en droit pénal ou constitutionnel, mais aussi pour le sens plus général d'adresser la parole de manière vive à quelqu'un, ou pour le sens étymologique d'interrompre, couper la parole à quelqu'un, comme si interpellé quelqu'un était quasi définitoirement lié à la non-préservation de sa face. Interpeller serait donc aussi, presque naturellement, un acte qui peut être perçu comme agonal, un *FTA* (*Face Threatening Act*). En effet l'interpellation fait partie des actes menaçants pour la face négative de l'allocataire, puisqu'il empiète sur le territoire de son moi.<sup>35</sup>

Conformément à ce qui se passe dans ce dispositif verbal, où « adresser la parole à quelqu'un, l'appeler, le héler mettent en attente un acte réactif de la part de l'interpellé », Textor parvient à impliquer Angust dans le dialogue grâce à quelques actes linguistiques qui se « matérialisent dans le langage par un terme d'identification dans une forme dite interjective ». Ainsi, dans ses répliques, les « formes d'identifications génériques » telles que les formules de salutations et l'appellation « Monsieur » sont bientôt suivies des termes de l'« identification en propre » (le nom et le prénom d'Angust) et des termes de l'« identification professionnelle » (son statut d'homme d'affaires)<sup>36</sup> Cette familiarité progressivement acquise permet au personnage d'aborder des thématiques plus intimes (le livre et les « ennuis professionnels » d'Angust), ainsi que de préparer la voie pour ses propres confidences et pour ses déclarations effrontées (« je fais toujours ce dont j'ai envie », « ce que j'aime dans la vie, ce sont les nuisances autorisées »).<sup>37</sup> Dans l'*explicit*, Textor adressera enfin à Angust les « formes affectives négatives » dont ce dernier l'avait accablé jusque-là : c'est l'occasion, pour le *ça/Sur-moi*, de prendre sa revanche sur le Moi (« Ne te flatte pas. Tu es drôle. Ce col blanc à qui l'on vient d'apprendre qu'il a tué sa femme et qui se prend pour

---

35. C. Détrie, *Quand l'interpellation interpelle les linguistes : l'activité interpellative, un objet de recherche difficile à cerner* ?, dans « Corela » 8 (2010), <http://journals.openedition.org/corela/1671>.

36. *Ibidem*.

37. *CE*, pp. 14-16.

un être abject : c'est la folie des grandeurs. Tu n'es qu'un amateur, ne l'oublie pas »).<sup>38</sup>

En vérité, le roman semble illustrer à la perfection la polysémie du concept étudié par Détrie ; car l'action par laquelle Textor arrive à construire le « face à face » avec son partenaire couvre toute la gamme de significations du mot « interpellation », à partir du sens de base d'« appeler quelqu'un, de lui adresser la parole (d'une manière brusque) pour attirer son attention, de lui demander quelque chose », pour continuer avec des sémantismes plus anciens, tels que « importuner, troubler », ou bien « frapper de coups répétés ».<sup>39</sup> Le texte fait également allusion à l'idée (plus moderne, comme le rappelle le *Robert historique*) d'« avoir un intérêt psychologique vif pour quelqu'un, interroger, questionner quelqu'un » : ce n'est pas par hasard si Angust s'en prend au « blabla psychologique » de son inquisiteur, comme l'indique Nothomb par une nouvelle mise en abyme de son propre récit.<sup>40</sup> On observera enfin que l'interpellation de Textor se configure aussi comme une « question posée à un individu au cours d'un contrôle de police ou d'un interrogatoire, soit un acte très clairement agonal (contrôle, interrogatoire inscrivent un rapport d'autorité) ». Cette hypothèse est à notre avis confirmée par la présence du langage juridique et de l'enquête criminelle, qui développe le thème psychanalytique du châtement et du sentiment de culpabilité : évoqués dès le début du roman, des termes tels que « victime » ou « châtement » montrent toute leur portée sémantique dans le moment où l'« interpellateur » Textor prendra le rôle d'« accusateur privé » face à son « interpellé ».<sup>41</sup> Même la perversion de quelques adages et lieux communs sur la justice cités par Angust (« il n'y a pas de justice : on

---

38. *CE*, p. 115 ; pour les « formes affectives », nous faisons encore une fois référence à la classification de Charaudeau évoquée par Détrie (C. Détrie, *Quand l'interpellation*, cit. ).

39. *Ibidem*. Les définitions sont tirées du *Robert* et du *Dictionnaire de la langue française du XVIIe siècle* d'Huguet.

40. *CE*, p. 115.

41. Voir encore C. Détrie, *Quand l'interpellation*, cit.. Les mots « punition » et « châtement » sont évoqués pour la première fois par Angust sur un ton sarcastique, lorsque ce dernier essaie de deviner l'étymologie du nom Textor Texel (*CE*, p. 13). Ce thème, qui deviendra explicite lorsque Textor avouera qu'il a « besoin d'un châtement » (*CE*, p. 79), constitue le motif de fond du roman.

s'en prend toujours à des innocents »)<sup>42</sup> préannonce le moment où le récit mettra le masque du roman-procès et Textor celui d'un juge impitoyable, qui punit l'imputé en lui infligeant la peine de la révélation de son crime affreux. Ici, le procédé de l'interpellation, après s'être précisé comme un « acte contraignant quelqu'un à réagir ou à réfléchir », cèdera enfin la place à l'injonction, comme le témoignent les impératifs par lesquels Textor oblige August à regarder au-dedans de soi (« Bouche-toi les oreilles », « Prends ton portable, appelle ta secrétaire », « Obéis-moi ! », « Tais-toi ! » et ainsi de suite).<sup>43</sup>

### 3. Conclusions

Les observations que nous venons de formuler nous conduisent au point ultime de notre parcours. Les digressions et les « faux historiques » que Textor crée dans la mémoire d'August pour mener le héros à la confrontation avec son inconscient semblent en effet illustrer d'autres hypothèses lacaniennes. Nous nous référons, avant tout, à la possibilité qu'a le langage de « signifier toute autre chose » que ce qu'il dit<sup>44</sup> : puisqu'elles ouvrent le chemin pour la découverte de la vérité, les mensonges du *ça* permettent à ce « qui est forclus dans le symbolique » de réapparaître « dans le réel sous forme d'hallucination », pour emprunter encore une fois une expression à David. Comme l'a fort justement souligné ce critique, August en effet « ne délire pas vraiment », vu qu'il se tue pour ne pas « se reconnaître comme l'énonciateur de son propre discours, comme acteur de ses propres méfaits ».<sup>45</sup> Cependant, la scène du défilé des noms possibles d'Isabelle offre encore quelques perspectives et clés de lecture nouvelles. Car non seulement

42. *CE*, p. 13.

43. *Ibi*, pp. 107-115.

44. « Car ce que cette structure de la chaîne signifiante découvre, c'est la possibilité que j'ai, justement dans la mesure où sa langue m'est commune avec d'autres sujets, c'est-à-dire où cette langue existe, de m'en servir pour signifier tout autre chose que ce qu'elle dit. Fonction plus digne d'être soulignée dans la parole que celle de déguiser la pensée (le plus souvent indéfinissable) du sujet : à savoir celle d'indiquer la place de ce sujet dans la recherche du vrai » (J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, in *Id.*, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, p. 505).

45. M. David, *Amélie Nothomb*, cit., pp. 91 et 102.

cette dernière semble mettre en œuvre l'idée d'un « glissement du signifiant sous le signifié » postulée dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient* ; mais le discours de Textor évoque le concept d'une parole qui rejoint la « fonction du signifiant [...] à l'état pur »,<sup>46</sup> ainsi que l'idée d'un « trou » dans la réalité qui se creuse dans l'esprit du psychotique – et qui, comme le dit Lacan, sera rempli par un « monde fantasmatique »<sup>47</sup> :

– Et là, je découvrais le titre de l'œuvre adorée : son prénom. Et quel prénom ! Pendant toutes ces années, j'avoue avoir eu peur à l'idée que la dame de mes pensées pût s'appeler Sandra, Monique, Raymonde ou Cindy. Ouf, suprême ouf, elle portait un prénom ravissant, musical, aimable et limpide comme de l'eau de source. Un prénom, c'est déjà quelque chose, disait l'infortuné Luc Dietrich. On a déjà tant à aimer quand on ne sait de l'aimée que son prénom. Je savais son prénom, son sexe et sa mort.<sup>48</sup>

Dernière mise en abyme du geste de l'écriture, cette scène nous démontre que le « sujet » du texte nothombien, pour paraphraser Barthes, s'engage totalement « dans d'autres logiques » que celle « de l'ego-cogito » ; des logiques où il « se débat avec le sens et se déconstruit ».<sup>49</sup> Nous ne pouvons que conclure que le jeu des masques nothombien semble cacher un vide inquiétant, existentiel : ce n'est pas par hasard si le soulagement de l'artiste, qui souffre de l'« angoisse [...] de ne pas exister du tout », comme le rappelle Mark D. Lee, est justement de repérer son nom dans le dictionnaire des noms propres, « livre qui pour elle “énumère la réalité” » :

« [T]enaillée par [s]on angoisse de ne pas exister », Nothomb dit que, régulièrement, elle ne peut s'empêcher de se rendre, mal-déguisée, dans une Fnac (une librairie) pour vérifier son existence dans non un seul mais – si possible – dans tous les dictionnaires du rayon : Parfois les crises sont si graves que je me dis, « je ne vais pas être capable de sortir de cette Fnac » parce que la pile de dictionnaires est si grande, je n'en aurai jamais fini

---

46. J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, cit., p. 502 ; Id., *L'identification*, cit., p. 87.

47. Id., *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, Seuil, Paris 1981, p. 56 ; observons également que dans ce séminaire le psychanalyste affirme que le signe linguistique est altéré par un « envahissement du signifiant ».

48. *CE*, p. 72.

49. R. Barthes, (*Théorie du*) *texte*, cit., p. 459.

de vérifier. Et en même temps je suis prise. À ces moments-là je souffre, mais je ne peux pas vous dire à quel point [...] Je ne parviens pas à me raccrocher à quelque chose. Je suis en train de tomber dans un abîme, et j'essaie de me raccrocher à un mot, j'essaie de voir une entrée « Nothomb, Amélie » qui soit assez convaincante pour que je puisse me dire « Bon, Amélie, maintenant tu y crois, tu l'as vue, tu peux en croire tes yeux. ». Et puis je me donne un grand coup de pied au derrière et je sors de la Fnac et on m'y revoit plus.<sup>50</sup>

---

50. M.D. Lee, *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 24-25.





# Romain Gary, le réel et l'imaginaire. L'art du mensonge et la poudre de la vérité

DANIELA TONONI

« Les écrivains les plus réalistes  
sont seulement des contrebandiers de l'irréel ».

R. Gary, *La Nuit sera calme*, Gallimard, Paris 2014, p. 434.

Dans les romans de Romain Gary l'interprétation suggestive du rapport entre réel et imaginaire constitue le principe même de son écriture et de son indéniable singularité. Dans *Pour Sganarelle*, Gary ouvre un parcours vertigineux à travers la littérature en composant une bibliothèque imaginaire<sup>1</sup> qui lui permet, par le geste critique envers les autres écrivains, d'élaborer les principes d'une théorie du roman fondée sur la dichotomie fiction/vérité qui se trouve en amont de l'acte de création même. Bien qu'il s'agisse d'un essai à la réception problématique avec ses défenseurs et ses détracteurs,<sup>2</sup> ce pamphlet, qui récusé l'existentialisme engagé de Sartre et accuse le Nouveau Roman d'avoir créé un *roman de l'oubli*,<sup>3</sup> affirme par une féroce contestation

---

1. Voir à ce propos Firyel Abdeljaouad, *Cartographie de la bibliothèque imaginaire de Romain Gary*, in Mireille Sacotte (éd.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Presses Universitaires de France, Paris 2002, pp. 87-97.

2. Concernant le roman de Gary et ses rapports avec les avant-gardes, voir G. Amsellem, *Romain Gary. Les métamorphoses de l'identité*, L'Harmattan, Paris 2008.

3. R. Gary, *Pour Sganarelle* (Folio), Gallimard, Paris 2013, pp. 13-14 : « On se réfugie alors dans le roman de l'oubli, dans le roman de la littérature, fait à partir d'elle et pour elle, dans le langage, dans les puzzles, devinettes et jeux littéraires, envie amoureuse de la pierre en tant que non-souffrance, et non-responsabilité, retraite intimiste dans le Royaume du Je,

du réel la supériorité de la fiction qui permet d'imposer un nouveau concept de vérité.

Dans cette perspective, Gary introduit le concept de « roman total »<sup>4</sup> qui transforme en éléments *accessoires*, pour les asservir à la technique romanesque, toutes les valeurs, les principes, les idées qui finalement dépossèdent le roman de son authenticité. Si la réalité est elle-même « un engrais de l'imaginaire »<sup>5</sup>, l'imaginaire devient, à son tour, un instrument pour combattre la tyrannie du réel et contester l'ordre<sup>6</sup> établi par la perception ordinaire et non perturbée du monde. Mais le refus du réel, la conception de sa monstruosité et la création d'une dimension imaginaire plus authentique que le réel même ne sont pas seulement des constantes thématiques mais elles constituent surtout une manière de remarquer l'impossibilité de représenter le réel sur le mode de la *mimesis* à cause de la crise profonde que le langage et sa signification traversent au lendemain des atrocités nazies. Par là, Gary admet que le nazisme est de l'ordre du réel car il n'est pas une « monstruosité inhumaine » mais « une vérité cachée, refoulée, camouflée, niée, tapie au fond de nous-mêmes, mais qui finit toujours par ressurgir »<sup>7</sup>, en revanche il affirme que tout ce qui se trouve dans l'imaginaire peut sauver le monde dès que l'on attribue à la littérature une valeur éthique.

Si dans les œuvres fictionnelles l'imaginaire est incarné par un personnage, un décor ou simplement une histoire, dans les récits autobio-

---

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

4. *Ibi*, p. 14 : « L'œuvre règne sournoisement par son mensonge Romanesque aux allures de réalité, elle possède le monde et se possède totalement hors de toute soumission à ce qui l'a inspiré : c'est en ce sens que je parle ici et que je continuerai à parler d'un roman *total* ».

5. *Ibidem*.

6. Sur cette question voir T. Todorov, « Romain Gary, géographie de la mémoire », in Mireille Sacotte (éd.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, cit, pp. 99-110.

7. R. Gary, *Les Cerfs-volants*, Gallimard, Paris 2013, p. 324.

graphiques ou autofictionnels l'imaginaire s'impose dans la narration par le biais de valeurs ou de principes authentiques – l'amour, la beauté, la justice, l'Histoire, etc. – afin d'évoquer aussi des petits fragments de la vie de Gary. Conflit éternel et substance de sa vie et, par conséquent, de son écriture, l'opposition entre réel et imaginaire s'entrelace ainsi à la dimension du souvenir et au processus de remémoration. Car le monde imaginaire est perçu comme un refuge<sup>8</sup> où Gary fait vivre ses personnages et où ses souvenirs basculent entre le regard rétrospectif sur le passé et la reconstruction imaginaire d'un monde possible toujours englobé dans l'Histoire. Alors, dans son ouvrage, Gary conteste le réel par l'imposition d'un imaginaire nourri soit d'éléments fictionnels soit de souvenirs masqués qui deviennent la matière brute à partir de laquelle il construit la narration.

Parmi les valeurs et les principes mobilisés, la beauté recèle plus que ce qu'elle ne semble suggérer : la beauté, tantôt celle des lieux tantôt celle des personnages féminins, ou les deux confondues, n'est pas du domaine du réel mais s'engendre plutôt à partir de l'imaginaire. D'ailleurs Sartre,<sup>9</sup> bien que Gary lui oppose d'appartenir aux romanciers défenseurs du « roman totalitaire »,<sup>10</sup> avait remarqué dans son essai sur l'imaginaire, que « le réel n'est jamais beau » et que la beauté comporte « la néantisation du monde dans sa structure essentielle ».<sup>11</sup>

Ainsi dans l'œuvre garyenne, le lien profond entre la beauté et l'imagi-

8. R. Gary, *La Promesse de l'aube*, Gallimard, Paris 1973, p. 196 : « Attaqué par le réel sur tous les fronts, refoulé de toutes parts, me heurtant partout à mes limites, je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et d'y vivre, à travers les personnages que j'inventais ».

9. Cf. M. Sacotte (éd.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, cit., p. 95.

10. R. Gary, *Pour Sganarelle*, cit., p. 17 : « La soumission de l'œuvre à une directive philosophique absolue qui exclut ou minimise tout autre rapport de l'homme avec l'univers en tant que source possible d'un "sens" est implacable. Voilà le roman totalitaire [...] ».

11. Le lien entre imaginaire et beauté est bien expliqué par Sartre (*L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 2017, p. 257 : « le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle ».

À partir de l'essai que Sartre dédie à l'imaginaire, on conviendra que choisir l'imaginaire n'est pas seulement imposer un refus au présent mais « adopter aussi des sentiments et une conduite "imaginaires", à cause de leur caractère imaginaire. [...] on choisit l'état imaginaire avec tout ce qu'il comporte » (*Ibi*, p. 197).

naire ne suggère pas seulement une approche esthétique du monde mais impose en même temps le respect d'une éthique.<sup>12</sup> Beauté et imaginaire finissent par acquérir une valeur socio-politique et morale en dépassant la simple dimension formelle. Par ailleurs, Gary explique dans *La nuit sera calme* pourquoi les événements contemporains ont détruit et ont déshonoré l'imaginaire :

Quand une femme invente un homme avec amour, quand les hommes inventent l'humanité avec amour, cela fait aussi bien un couple qu'une civilisation. Mais les sociétés bourgeoises et les pseudo-communistes ont déshonoré l'imaginaire par le mensonge. Dans nos rapports avec les valeurs, les sociétés petites-bourgeoises et les sociétés petites-marxistes ont tué la « part Rimbaud », la part de beauté et d'imaginaire par l'usage constant qu'elles ont fait du mensonge. Et quand on a voulu balayer le mensonge dans les sociétés bourgeoises, on est allé jusqu'au bout, et on a balayé la part d'imaginaire, la part de poésie, sans laquelle il n'y a ni civilisation, ni homme, ni amour. Sur le plan de la réalité seule, l'homme, enfin, c'est indiscernable, parce que toutes les notions de fraternité, de démocratie, de liberté, sont des valeurs de convention, on ne les reçoit pas de la nature, ce sont des décisions, des choix, des proclamations d'imaginaire auxquelles souvent on sacrifie sa vie pour leur donner vie. Et si tu mets fin à ce « règne poétique », à cette « part Rimbaud » dans l'homme, dans les civilisations, dans le mot France, dans le mot Europe, rien ne t'empêche plus d'être cannibale ou procéder au génocide, parce que dès que tu supprimes la part mythologique, tu es à quatre pattes.<sup>13</sup>

Quoi qu'il en soit, Gary poursuit à travers son écriture cette reconstruction du règne poétique afin de restituer à l'homme sa « part Rimbaud ». Et pourtant, l'imaginaire et la beauté constituent les principes d'une écriture sensible vouée à démasquer le mensonge du monde par le pouvoir créateur de la fiction.

Parmi les œuvres garyennes, *les Cerfs-volants* n'est pas seulement le dernier livre écrit avant sa mort (et qui pour cette raison peut être considéré

---

12. P. Audi, (*Je me suis toujours été un autre. Le paradis de Romain Gary*, Christian Bourgois, Paris 2007), remarque que l'imaginaire de Gary ne crée pas un univers factice car dans la création des mondes imaginaires Gary unit toujours l'éthique à l'esthétique (pp. 23-24).

13. R. Gary, *La Nuit sera calme*, Gallimard, Paris 2014, p. 456.

comme un testament), c'est aussi le roman où la beauté, l'imaginaire et la mémoire, personnelle et historique, s'entremêlent à plusieurs niveaux du texte, ce qui nous permet de scruter le sens de son écriture. Considéré comme une réécriture de l'*Éducation européenne*, son premier roman sur la Résistance française où Gary évoque les partisans polonais qui résistent contre les nazis dans la forêt près de Wilno et Wileka, *les Cerfs-volants*, qui recèlent en permanence l'expression de sentiments personnels, constituent un recueil de souvenirs historiques dédiés en épigraphe « À la mémoire » et, en même temps, un roman de la réconciliation avec son pays natal, la Pologne.<sup>14</sup> Le personnage principal, Ludovic, orphelin de la Grande Guerre, vit en Normandie avec son oncle Ambroise Fleury, très connu dans la région pour ses cerfs-volants. Le récit, de manière linéaire et à travers une structure plus traditionnelle que celle des romans de la première période de l'écriture garyenne, suit Ludo, cet enfant doté d'une mémoire exceptionnelle, qui après avoir rencontré une jeune aristocrate polonaise, Lila, en restera éperdument amoureux. Leur histoire finit par coïncider avec la période de la mobilisation et de la Deuxième Guerre mondiale qui deviendra ainsi le cadre temporel de la deuxième partie du roman.

Dans ce roman d'amour, de guerre et de mémoire, plusieurs éléments épars, comme d'ailleurs dans la plupart des romans de Gary, déterminent un réseau autobiographique et autofictionnel qui permet de lire le roman dans le sens d'une réconciliation avec la Pologne qui a marqué les souvenirs d'enfance du petit Romain.

Il faut d'abord faire remarquer certaines références temporelles sur lesquelles se construit l'axe de la narration : dans le roman, Ludo rencontre pour la première fois Lila en 1921, date qui marque le déménagement de Gary en Pologne où il restera avec sa mère jusqu'à 1927, tandis que les années 1938-39, qui dans la narration coïncident avec le départ de Ludo pour la Pologne, sont les années pendant lesquelles Gary a été appelé pour le service militaire avant la mobilisation.<sup>15</sup>

Si la précision dans l'arrangement temporel du récit permet de relier

---

14. Cf. G. Amsellem, *Romain Gary. Les métamorphoses de l'identité*, cit., p. 148.

15. Gary fait justement dialoguer *les Cerfs-volants* avec ses *Mémoires de Guerre* à travers une série de références explicites (Cf. R. Gary, *Les Cerfs-volants*, cit., p. 238).

l'expérience autobiographique et l'histoire du deuxième conflit mondial en encadrant le roman dans un arc temporel bien établi, l'évocation des lieux semble échapper à cette logique, pour acquérir une fonction fort symbolique déjà anticipé par l'incipit du roman où l'usage de toponymes se révèle bouleversant : Fleury, le nom de Ludo, désigne l'un de neuf villages de la zone de Verdun évacués et détruits pendant la Grande Guerre, Cléry la ville où Ludo vit avec son oncle, n'existe pas et semble plutôt évoquer un autre lieu.

Certes – on l'a remarqué plusieurs fois – les romans de Gary n'accordent pas de large place aux séquences descriptives privilégiant les dialogues dans le cadre du récit, mais dans ce dernier roman la description des lieux s'impose de manière extraordinaire, sans jamais trahir les principes du roman total de Gary : produits du sensible, la Normandie et la Pologne deviennent des espaces imaginaires que Gary réinvente en mêlant des architectures empruntées à plusieurs styles tandis que la ville de Paris imaginée pendant la période de l'occupation finit par s'identifier avec l'image réelle de la ville pendant ses années noires. Voici par exemple comment Gary décrit le manoir normand de la famille de Lila :

Le manoir des Jars était une grande baraque en bois, de trois étages, avec des vérandas aux balustrades sculptées, des tourelles et des balcons treillagés; elle ne ressemblait à rien de chez nous. C'était la copie exacte de la maison que la famille des Ostorog, cousins des Bronicki, possédait sur le Bosphore, à Istanbul. Bâtie au fond d'un parc dont on n'apercevait que les allées à travers la grille, elle figurait en bonne place parmi les cartes postales vendues au café-tabac le Petit-Gris, rue du Mail, à Cléry. Elle avait été construite en 1902 par le père de Stanislas de Bronicki, dans le style turc fort à la mode à l'époque, en hommage à son ami Pierre Loti, qui y avait fait de fréquents séjours. L'âge et l'humidité avaient donné aux planches une patine noirâtre à laquelle Bronicki interdisait de toucher, par souci d'authenticité.<sup>16</sup>

L'étrangeté de ce manoir dont le style n'a rien à voir avec l'architecture normande ne produit pas seulement un écart par rapport à la réalité mais génère un autre espace, celui de l'imaginaire. De même, lorsque Ludo arrive

---

16. *Ibi*, p. 37.

en Pologne, le château de la famille de Lila semble sortir d'une fable polonaise, château merveilleux où tous les personnages, Ludo, Lila et ses amis, se voient transposés dans une dimension irréelle où ils s'inventent des vies imaginaires :

Il y avait au château un véritable musée de costumes historiques, qui occupait trois pièces de l'aile dite « du souvenir » ; ses armoires et ses vitrines étaient pleines de défroques d'un passé vénéré ; j'endossai un uniforme de cheveu-léger ; Tad se laissait convaincre et mettait la tenue d'un des *kosyniery*, ces paysans qui avaient marché aux côtés de Kosciuszko, armés de leurs seules faux, contre l'armée du tsar ; Lila apparaissait dans une robe étincelante de broderies d'or ayant appartenu à je ne sais quelle princesse arrière-grand-mère ; Bruno, déguisé en Chopin, se mettait au piano, et mon amie, riant aux éclats de cette mascarade, nous entraînait chacun à son tour dans une polonaise que les hauts miroirs qui avaient pourtant connu d'autres temps, d'autres mœurs, accueillaient avec bienveillance.<sup>17</sup>

Alors que dans la première partie du roman tout ce qui concerne la perception du paysage et les descriptions des aventures des personnages se développe dans une dimension hybride où l'imaginaire trouve sa place en engendrant la beauté, à partir de la deuxième partie qui commence par le voyage de Ludo en Pologne, le décor et le paysage, ainsi que la perception du quotidien se déploient sous l'ombre de l'inquiétude car le réel de la mémoire historique intervient dans la narration.

Les cordonnées spatio-temporelles deviennent de plus en plus précises et se substituent ainsi au tableau vague, et plus poétique, de la première partie. Bien que l'écart entre première et deuxième partie du roman soit évident, ainsi que nous le verrons, Lila semble toujours se réfugier dans l'imaginaire où elle s'abandonne à la constante invention de soi-même, comme remarque Ludo :

Je ramais, écoutant religieusement Lila « rêver d'elle-même », selon l'expression de Tad ; Lila traversant l'Atlantique seule à bord, comme Alain Gerbault ; Lila écrivant des romans traduits dans *toutes* les langues ; Lila devenue avocat et sauvant des vies humaines par des prodiges d'éloquence, et cette tête blonde, couchée sur des coussins d'Orient, entre ses quatre rameurs, ne se doutait même pas qu'elle était déjà, pour moi, une création

---

17. *Ibi*, p. 126.



bien plus extraordinaire et bouleversante que toutes celles qu'elle évoquait dans son ignorance d'elle-même.<sup>18</sup>

Car Lila devient l'incarnation d'une interprétation existentielle de l'imaginaire se projetant tout au long de la narration dans les milles vies qu'elle rêve. Sa condition de sujet imaginant et de produit de son imaginaire devient sa manière d'être au monde au point qu'elle vit aussi dans la dimension imaginaire que les autres personnages lui consacrent, comme Ludo qui, pour combler son absence lorsque Lila rentre en Pologne avec sa famille, lui confère un statut imaginaire à travers un processus d'invention qui lui permet de la recréer hors de son existence réelle. L'invention de l'être aimé,<sup>19</sup> qui constitue un acte indispensable à la création de la dimension imaginaire dans laquelle vivent les amoureux, est ainsi révélatrice :

[...] s'il est une part humaine qui ne peut pas se passer d'imaginaire, c'est notre part d'amour. Tu ne peux pas aimer une femme, un homme, sans les avoir d'abord inventés, tu ne peux pas aimer l'autre sans l'avoir d'abord inventé, imaginé, parce qu'une belle histoire d'amour, ce sont d'abord deux êtres qui s'inventent, ce qui rend la part de réalité acceptable, et indispensable même, comme matériau de départ. [...] Mais le rêve a été cassé au nom du réalisme, et tout réalisme à cent pour cent est fasciste et nazi. Mais nous entrons ici dans le domaine de la mort des civilisations...<sup>20</sup>

Il convient alors remarquer que la condition de l'être aimé permet à travers l'imaginaire de créer la beauté cosmique nécessaire à la réintégration des valeurs foncières des civilisations et de rétablir ainsi une certaine mythologie de l'homme. La fonction symbolique de Lila est en ce sens révélatrice : dans un élan de panthéisme cosmique, la beauté se manifeste dans la narration par l'intermédiaire de Lila, soit de manière explicite à travers la lecture qu'elle nous donne du monde, soit lorsque la beauté s'engendre par sa seule présence :

Tout paraissait si calme. Les vieux pins nordiques se donnaient la main au-dessus de nos têtes. Les croisements des corbeaux n'annonçaient rien

---

18. *Ibi*, p. 77.

19. Le lien entre invention et amour explique son affirmation « tous mes romans sont des romans d'amour ».

20. R. Gary, *La Nuit sera calme*, cit., p. 453.

d'autre que la présence d'un nid et la tombée du soir. Le profil de Lila sur son fond de blondeur traçait sous mes yeux la ligne du destin plus sûrement que tous les cris de haine et les menaces de guerre.<sup>21</sup>

Nous constatons dans cet extrait toute la force et le sens de Lila : sa seule présence adoucit la réalité funeste de la guerre car elle est capable de faire ressurgir l'imaginaire et de le faire rivaliser avec le réel. Mais Lila, par le rapport qu'elle établit avec les lieux imaginaires évoquées dans le récit, n'est pas seulement un intermédiaire entre Ludo et le monde car, suivant un mouvement panthéiste, elle se confond avec les lieux au point de devenir une allégorie de la Pologne.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Ludo rencontre Lila en 1921 lorsque dans la vie réelle Gary déménageait en Pologne. Mais le choix de cette date pour la première rencontre du petit Ludo et de Lila, la Polonaise, est loin d'être anodin. Si l'on parcourt le texte, on s'aperçoit que dans plusieurs parties du roman, Lila et la Pologne se confondent aux yeux de Ludo :

Nous sommes armés et prêts à défendre non point nos rêves, mais nos réalités, et ces réalités s'appellent liberté, dignité et droits de l'homme. . .

Lila retira doucement sa main de la mienne. Je ne sais si elle se sentait gênée par mon emballement patriotique et mon verbiage, ou si elle était un peu vexée parce que je paraissais l'avoir oubliée. Mais je ne l'avais pas oubliée : je parlais d'elle.<sup>22</sup>

Ainsi Lila n'est pas seulement un personnage en quête de son identité dans l'avenir incertain qui l'attend, mais elle permet par les parfums, les couleurs, la langue et les images de la Pologne légendaire qu'elle évoque et récrée, l'accès à un monde que Gary avait refusé, celui de sa difficile enfance polonaise avec laquelle il décide enfin de se réconcilier.

La conception éthique de l'esthétique permet ainsi à l'imaginaire de créer un monde fictionnel plus authentique que la réalité même car l'art et la culture permettent à l'homme d'élaborer une conscience morale forgée par les mythes et inspirée d'un idéal commun.<sup>23</sup> Gary alors, afin d'explorer la vie réelle, plonge le lecteur dans une dimension fictionnelle qui finit par

---

21. R. Gary, *Les Cerfs-volants*, cit, p. 125.

22. *Ibi*, p. 119.

23. Cf. Jorn Boisen, *À l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary*,

englober l'Histoire, sans jamais donner l'impression d'une incohérence ontologique mais, au contraire, permet la coexistence de fiction et vérité : dans *les Cerfs-volants* la mémoire prodigieuse de Ludo, la mythisation de Lila, les légendes polonaises, la création des territoires imaginaires coïncident avec la dimension historique du récit. Le monde fictionnel imprégné par l'idéalisme fonctionne en tant qu'amplificateur des vérités tantôt universelles tantôt intimes et personnelles. Le mensonge romanesque qui domine le réel et que Gary appelle « Puissance » bâtit alors un monde imaginaire où le souvenir s'entremêle à l'invention pour conférer au personnage une identité instable et changeante, car le personnage participe du grand mouvement du roman total.<sup>24</sup> Mais le souvenir personnel n'est qu'un prétexte pour satisfaire l'exigence de Gary d'inscrire l'histoire dans ses romans à travers un système d'encryptage des signes. L'expérience historique<sup>25</sup> toujours évoquée dans les romans de Gary est mise en contact avec les différentes formes que l'imaginaire assume pour qu'elle soit englobée sous forme d'indices encryptés dans le texte et acquière, à travers cette coexistence avec l'imaginaire, tout son sens.

---

in M. Sacotte (éd.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, PUF, 2002 : « En fin de compte, Gary ne propose qu'une seule solution qu'il explore tout au long de l'œuvre : dans la recherche d'une humanité digne de ce nom, le seul moyen que possède l'homme, c'est la faculté d'imaginer un idéal commun qu'il peut, par la suite, essayer d'incarner dans la vie réelle. Il faut créer une image et puis se montrer à la hauteur de cette image », pp. 37-38.

24. Cf. R. Gary, *Pour Sganarelle*, cit. p. 109 : « Je choisis de le tromper par le personnage qui est à la fois lui, moi et celui qui n'existe pas, celui que je fais naître. Cette marge de différence fait de l'homme un personnage futur. Tout vise ici une réalité future à laquelle on ne parvient jamais, ce qui permet au chef-d'œuvre de demeurer toujours actuel, au Roman de continuer, et à la culture d'agir sur la réalité ».

25. Voir à ce propos J. Barkate, *Les Cerfs-volants ou la mémoire historique de Romain Gary*, in « *Revue d'Histoire littéraire de la France* », avril-juin 2016, pp. 409-424.

## Deuxième partie

Manipulations, transpositions et persuasions  
dissimulées du discours



# L'énonciation parodique : le masque et le calque

RUGGERO DRUETTA

## 1. Introduction : forme de spectacle vivant et forme littéraire

Parmi les formes du spectacle vivant, l'imitation parodique ne compte pas parmi celles qui ont fait l'objet d'une systématisation et d'une réflexion critique approfondie, à la différence de ce qui se passe pour les parodies littéraires, dont la stabilité des textes et des supports permet à la fois une étude plus globale et des angles d'attaque plus variés. Il est possible, par exemple, d'appréhender la production d'un auteur spécifique ou d'un ensemble d'auteurs, ou de décrire les techniques parodiques mises en œuvre dans ce genre, à travers la collecte et la comparaison de textes, dans une perspective synchronique ou diachronique, nationale ou comparative. Que l'on songe à *Palimpsestes*, œuvre prééminente de Genette<sup>1</sup> consacrée à l'ensemble des pratiques hypertextuelles, où celui-ci offre des analyses fines de la parodie littéraire. On peut citer également, pour rester dans le domaine francophone, les théorisations proposées par Sangsue,<sup>2</sup> Bouillaguet<sup>3</sup> ou les essais recueillis par Aron,<sup>4</sup> ainsi que les travaux de Hutcheon,<sup>5</sup> sans oublier

---

1. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

2. D. Sangsue, *La Parodie*, Hachette, Paris 1994; Id., *La Relation parodique*, Corti, Paris 2007.

3. A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris 1996.

4. P. Aron, (éd.), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Nota Bene, Québec 2005.

5. L. Hutcheon, *Ironie et parodie : stratégie et structure*, in « Poétique » 36 (1978), pp. 467-477; Id., *Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie*, in « Poé-

les apports fondamentaux issus du formalisme russe,<sup>6</sup> ainsi que ceux, plus récents, de la réflexion anglosaxonne.<sup>7</sup>

De par sa stabilité textuelle, le théâtre de répertoire est compris parmi les œuvres littéraires prises en charge par les ouvrages théoriques, alors que les formes du théâtre d'improvisation, comme le *stand up*,<sup>8</sup> l'imitation parodique ou le *one man show*, basé sur l'association d'un texte et d'un interprète exclusif, y échappent, car celles-ci ne voient généralement pas leurs textes consignés ou publiés, ce qui les soustrait au circuit canonique de la circulation littéraire et de la réinterprétation par d'autres acteurs. En effet, ces parodies caricaturales ou satiriques cumulent deux traits d'éphémérité, qui limitent la possibilité de les exploiter à des fins d'analyse et de généralisation théorique : d'une part, sur le versant externe, il s'agit de sketches basés sur les protagonistes de l'actualité nationale, dont la notoriété et, partant, le potentiel comique, vont de quelques mois à quelques années, ce qui réduit la durée de vie de ces textes ; d'autre part, sur le versant interne, on relève une instabilité textuelle très forte, qui met à mal les outils de l'analyse littéraire, car le script du spectacle peut varier d'une représentation à l'autre, suite à une nouvelle trouvaille de l'acteur ou à la survenue d'un nouvel élément de l'actualité qui vient compléter ou supplanter un élément du spectacle.

C'est donc à ce type de parodies éphémères que nous allons nous intéresser, car elles nous permettent une meilleure appréhension de la pratique parodique tout entière, dont les éléments hyper- et inter- textuels occupent certes une place fondamentale mais qui n'en constituent pour autant que la composante verbale, alors que la prise en compte plus globale des éléments sémiotiques mis en œuvre par le jeu théâtral et le décor permettront de

---

tique » 46 (1981), p.140-155; Id., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000.

6. O. M. Freidenberg, *The origin of parody*, in « Papers on Sign Systems » 6 (1973/1926), pp. 490-497; G. D. Kiremidjian, *The aesthetics of parody*, in « Journal of Aesthetics and Art Criticism » 28 (1969), pp. 231-242.

7. M. A. Rose, *Parody : Ancient, modern and post-modern*, CUP, Cambridge 1993; S. Dentith, *Parody*, Routledge, London-New York 2000.

8. R. Druetta, *Public du stand up*, in B. Fleury, M. Lecolle, J. Walter (éds), *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 21 juin 2021. Dernière modification le 25 juin 2021. Accès : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/public-du-stand-up>.

mieux saisir le rapport complexe qui se noue, dans la parodie, entre la mimesis du modèle (son *calque*) et la déformation comique de celui-ci (le *masque*). Après cette étape définitoire, consacrée à l'inventaire des éléments (mimétiques et de déguisement) qui concourent à l'effet parodique (§ 1), pour lequel nous aurons recours à quelques exemples empruntés à des sketches parodiques, nous proposerons une analyse énonciative d'ensemble de ce mécanisme (§ 2).

## 2. Technique de la parodie : le calque et le masque

Quels sont les traits définitoires de la parodie ? Dans une approche centrée sur le texte et dans un souci de classification non impressionniste, Genette distingue parodie et pastiche, sur la base de la relation entre le texte imité (hypotexte) et le texte imitant (hypertexte). La parodie est ainsi caractérisée par le rapport intertextuel de *transformation*, dans un régime plutôt ludique, catégorie globale subsumant des appellations variées (ironie, burlesque, caricature, satire), alors que le pastiche est quant à lui caractérisé par un rapport intertextuel d'*imitation* du style, du genre ou, plus rarement, du verbatim de l'hypotexte. Dans les approches successives qu'il propose de ce système, le régime ludique caractérise tantôt la parodie seule, tantôt la parodie et le pastiche. Il se dessine, derrière ce flottement théorique, le problème de la visée pragmatique de ces opérations, qui sera approfondie par d'autres auteurs<sup>9</sup> et qu'il est nécessaire d'intégrer à la définition de la parodie, mais aussi celui du caractère par trop schématique de cette séparation. En effet, affecter le terme de parodie aux seules pratiques de transformation en réduit la portée, car, si tel était le cas, toute insertion textuelle originale, même construite sur le modèle de l'hypotexte, relèverait dès lors du pastiche, ce qui limiterait la vraie parodie à de courts segments textuels.

Le problème, qui excède les limites de cet essai, est celui du flou notionnel de ces termes préthéoriques (*parodie* et *pastiche*), dont la diffusion à des fins de classification pratique empêche de se passer, mais auxquels il est très difficile de donner une assise théorique rigoureuse, sans que des chevauchements ne se produisent. L'un des corollaires est le foisonnement

9. Cf. p. ex. L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie*, cit.



d'étiquettes quasi synonymiques,<sup>10</sup> ce qui s'oppose à l'exigence de monosémie intrinsèque à toute entreprise terminologique.

Et pourtant... le fait parodique relève d'une évidence pratique : les humains imitent leurs semblables, dans leurs comportements verbaux ou non-verbaux, que ce soit pour apprendre ou pour se moquer d'eux. Dès le plus jeune âge, les enfants imitent les adultes et ne tardent pas à exagérer ces imitations, ce qui déclenche leur propre rire ou celui de leurs proches, le caractère non sérieux permettant de mieux faire accepter cette usurpation d'identité. La possibilité d'une utilisation pragmatique à finalité moqueuse arrive un peu plus tard, et s'accompagne généralement d'une « prosodie de moquerie »,<sup>11</sup> signalement conventionnel du régime ironique qui atteste notamment du caractère culturel de la parodie. Cette ontogenèse de la parodie montre bien sa valeur cognitive d'intériorisation de l'autre, opération nécessaire afin de saisir l'existence d'options comportementales différentes et de construire son identité individuelle. Les parodies de la performance théâtrale et des œuvres littéraires, tout comme les parodies que les cancre font de leurs profs de lycée, ont leur source commune dans ces comportements des premiers temps de notre vie. C'est sur cette base que nous proposons une définition large de la parodie qui réunit les trois éléments observés par les différents auteurs (l'élément imité, la production déformée et la visée pragmatique), avec cependant un déplacement du focus, du texte au discours : en effet, la cible parodique ne se limite pas seulement au texte mais porte, plus largement, sur le discours, qui comprend également les éléments paraverbaux et non verbaux du parodié, c'est-à-dire la composante multimodale. La composante pragmatique (visée ludique) participe elle aussi de la définition, car la parodie sérieuse n'existe pas, et la réussite pragmatique de la parodie est sanctionnée par le rire du destinataire. Cette visée ludique pourra éventuellement être mise au service d'une divergence argumentative implicite ou apparaissant explicitement dans le discours de l'énonciateur

---

10. Cf. C. Preite, *Le comique et son enregistrement lexicographique*, in « Publifarum » 6 (2007), <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1424>.

11. I. Fónagy, É. Bérard, J. Fónagy, *Clichés mélodiques*, in « Folia Linguistica : Acta Societatis Linguisticae Europaeae » 17/1-2 (1983), p.153-195; Z. Fagyal, *Combien de clichés mélodiques? Révision de l'inventaire des contours intonatifs stylisés en français*, in « Faits de langues » 13 (1999), pp. 17-25. DOI : <https://doi.org/10.3406/flang.1999.1234>.

parodique.

Nous définirons donc la parodie comme *un acte communicatif consistant en la mimesis déformante d'un hypodiscours plus ou moins reconnaissable et/ou d'un comportement multimodal et/ou d'un genre discursif fortement codé et servant de modèle, dans un but ludique, se doublant éventuellement d'une finalité de moquerie ou de critique (divergence argumentative)*. Nous verrons, au § 2, que cette définition devra être complétée par une composante énonciative, car l'articulation des discours (discours source et discours parodique) et l'emboîtement des points de vue à l'intérieur de la parodie comportent une posture énonciative surplombante<sup>12</sup> de la part de l'énonciateur parodique.

Nous allons maintenant passer en revue quelques-uns des éléments essentiels de la parodie.

## 2.1 La mimesis parodique

Dans le spectacle parodique, l'imitation et la reproduction d'éléments appartenant au discours et à l'ethos du parodié sont indispensables non seulement à la réussite de la performance parodique, mais aussi à l'évaluation positive de l'acteur, dont l'un des attributs essentiels est le talent de recréer le personnage imité, non pas intégralement (l'acteur vise généralement à rester reconnaissable), mais à travers la sélection d'éléments caractéristiques de son identité. C'est la composante « monstrative » de la parodie<sup>13</sup> qui apparaît ici, la réactivation de l'hypodiscours du parodié à l'intérieur même de l'hyperdiscours parodique. Sans elle, l'altération n'aurait aucune chance de réussir sa visée. Le masque parodique n'est tel que s'il est calqué sur le parodié, sans quoi il serait perçu comme mensonger et n'aurait aucune chance d'être accepté par le public.

---

12. Cf. A. Rabatel, *Positions, positionnements et postures de l'énonciateur*, in « TRANSEL, Travaux Neuchâtelois de Linguistique » 56 (2012), pp. 23-42; Id., *Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation)*, in « L'Information Grammaticale » 137 (2013), p. 36-42. DOI : 10.3406/igram.2013.4252.

13. Cf. S. Golopenția-Eretescu, *La parole et la feinte*, in C. Thomson, A. Pagès (éds), *Dire la Parodie, Colloque de Cerisy*, Peter Lang, Berne 1984, pp. 35-69.

La mimesis repose sur la sélection et la mise en saillance d'éléments permettant l'identification immédiate du parodié et renvoyant à un certain ethos attribué par la doxa à celui-ci. Ces éléments relèvent soit de la personne, soit de la scénographie globale où celle-ci évolue habituellement et fonctionnent sous des régimes sémiotiques variés (le signe, mais aussi l'indice et le symbole pour la composante verbale et paraverbale, l'indice, l'icône et le symbole pour les composantes du décor scénique). Le tableau suivant donne un aperçu des éléments pouvant être mobilisés par la parodie :

Éléments relevant de la personne	Éléments relevant de la scénographie
<p><i>Niveau verbal :</i> lexèmes, champs lexicaux, niveaux de langue, locutions, structures syntaxiques et rhétoriques</p>	<p>Objets du décor (p. ex. pupitre pour un discours politique, table avec nappe à carreaux pour un restaurant, etc.)</p>
<p><i>Niveau paraverbal :</i> aspects phonétiques (prononciations régionales, épithèses vocaliques, etc.), phonologiques (réalisations particulières de la liaison et de l'enchaînement) et prosodiques (rythme, débit, gestion des pauses silencieuses ou remplies); signes vocaux avec ou sans signification paraverbale (<i>bein, bof...</i>); tessiture de la voix (âge, sexe, appartenance sociale, humeur...)</p>	<p>Objets emblématiques d'une fonction (ex. buste de Marianne, barreau de tribunal, tableau noir d'école, etc.)</p> <p>Musique et sons</p> <p>Lumière</p>
<p><i>Niveau non verbal :</i> (à valeur éthotique ou actionnelle) : comportement cinétique (posture et gestes, mimiques du visage, regard et contact visuel), gestion de l'espace (déplacements, proxémie), apparence globale (aspect physique, schéma corporel, vêtements)</p>	
<p><i>Niveau discursif :</i> cadre interlocutif (gestion des termes d'adresse : pronoms locutifs, allocutifs, délocutifs), gestion des genres discursifs (routines conversationnelles, application de scripts)</p>	

## 2.2 L'altération parodique

Concernant l'altération parodique, qui constitue le ressort comique principal de cette pratique, ainsi que le sceau du régime non sérieux emprunté par le parodiste, l'observation des sketches nous permet de dégager quelques traits communs aux différentes solutions mises en place.

Les trois dimensions que nous proposons sont la *schématisation* (altération *quantitative* au niveau de la sélection des attributs de la cible), *l'hyperbolisation* (altération sur l'axe *intensif* de la reproduction des attributs personnels et de l'axiologie) et la *transgression* (altération du modèle sur l'axe de la *pertinence* par l'insertion d'éléments exogènes).

La schématisation consiste à réduire le nombre des attributs caractérisant une cible parodique, pour ne conserver que ceux qui peuvent être considérés comme les plus saillants ou le plus susceptibles de provoquer le rire, car dissonants. Cette forme d'élagage, aboutissant à l'essentialisation du modèle, permet de réaliser pragmatiquement ce que Bergson<sup>14</sup> affirme constituer le ressort principal du comique, à savoir « du mécanique plaqué sur du vivant ». La schématisation aboutit en effet au raidissement du modèle et à sa transformation en personnage, dont l'indigence des attitudes et des réactions est en soi ridicule. Un procédé typique de schématisation est le repérage de gestes, de mots ou de phrases que le parodiste utilise pour évoquer sa cible et qui deviennent des gimmicks de l'action scénique. Dans les sketches que nous avons analysés, Gérard Dahan parodiant Sarkozy<sup>15</sup> porte des lunettes de soleil renvoyant aux fréquentations bling-bling qu'on attribuait à l'ancien Président de la République et recourt abondamment au procédé de la nominalisation comme trait discursif dominant de la parole de cet homme politique. Laurent Gerra parodiant Chirac,<sup>16</sup> quant à lui, choisit d'évoquer la surdité présumée de l'ancien Président de la République, suite à des images maintes fois diffusées dans les médias, et de la

14. H. Bergson, *Le rire*, Félix Alcan, Paris 1900.

15. <https://www.youtube.com/watch?v=gjDB9oP-USU>

16. [https://www.youtube.com/watch?v=pN7J4Z9N\\_MY](https://www.youtube.com/watch?v=pN7J4Z9N_MY)

transformer en attribut stable de celui-ci, tout comme son franc-parler qui le recatégorise en gaffeur sériel. L'évocation de François Hollande, enfin, comporte toujours, dans les sketches de G. Dahan<sup>17</sup> et de L. Gerra,<sup>18</sup> des gestes intempestifs qui, associés à un regard souvent souriant, voire béat, projettent une interprétation morale de cette gaucherie sur le personnage.

L'hyperbolisation, quant à elle, peut se greffer sur la schématisation ou procéder de façon autonome. Il s'agit, dans ce cas, de l'amplification des gestes du parodié, de l'exagération de sa prosodie (amplitude des variations de la fréquence fondamentale, allongements syllabiques, pics d'intensité importants), de l'outrance de ses propos ou de la fréquence anormalement élevée de mots ou de procédés morphosyntaxiques, qui aboutissent à la caricature. En ce qui concerne l'outrance discursive, l'altération hyperbolique concerne l'intensification axiologique (positive ou négative) des jugements proférés par le personnage : les glissements lexicaux qui supportent cette opération ne modifient pas fondamentalement l'opinion exprimée par ailleurs par la cible parodique, mais ont le but de l'extrémiser. C'est ainsi que, dans sa parodie des professeurs, Elie Kakou<sup>19</sup> demande, en réponse à une question complexe concernant le roman *Le Rouge et le Noir*, UN seul mot (littéralement) et punit les élèves imaginaires de sa classe qui essaient de développer une réponse argumentée par la pire note possible (zéro). De même, par rapport à l'original, la parodie de Chirac comporte une concentration excessive de liaisons sans enchaînement et de pauses silencieuses sur une courte portion de discours, bien que ces traits de prosodie fassent effectivement partie des attributs du modèle. Enfin, dans la parodie de Sarkozy, l'hyperbolisation du procédé de la nominalisation, précédemment évoqué, occupe tout le sketch, pendant près de 6 minutes, sans utiliser un seul verbe.

La transgression, enfin, correspond à l'insertion, dans l'hyperdiscours parodique, d'éléments absents de l'hypodiscours. Ces éléments sont totalement étrangers au répertoire comportemental et discursif du parodié (on lui fait dire des choses que jamais il ne dirait) mais ils peuvent parfois être conformes au nouveau personnage schématisé et hyperbolisé qui évolue sur

---

17. <https://www.youtube.com/watch?v=IzgbdvCZxOs>

18. <https://www.youtube.com/watch?v=Aps5WGlKkbs>

19. <https://www.youtube.com/watch?v=014aZAw6JeI>

scène. Deux formes particulièrement fréquentes sont, d'une part, le remplacement ponctuel d'unités à l'intérieur de patrons textuels notoires du répertoire d'un personnage, aboutissant à leur détournement sémantique et pragmatique – ce qu'on retrouve également dans la parodie littéraire – et, d'autre part, le recours à un registre bas (emploi de gros mots ou d'allusions grivoises). Ces procédés constituent l'un des indices du détournement carnavalesque, donc de la visée comique de cette énonciation. Parmi les exemples cités, nous retrouvons un exemple de la première stratégie dans la parodie Hollande/Dahan, qui reprend sa tirade mémorable du débat de l'entre-deux-tours de 2012, basée sur l'anaphore « moi, Président », pour la détourner ponctuellement (*moi, Président, je ne changerai pas de cap, j'irai jusqu'au bout... dans le mur !*). Pour la seconde, on peut indiquer Chirac/Gerra affirmant revenir de Bregançon, où « j'ai profité du redoux pour me faire bronzer le membre » ou le prof d'italien/Kakou qui fonde l'effet comique sur des calembours et à-peu-près interlinguistiques, en suscitant l'hilarité de ses élèves lorsqu'il prononce les mots italiens *in cui* (litt. : « où », phonét. : « couilles ») et *sciare* (litt. : « skier », phonét. : « chier »).

Globalement, les formes d'altération adoptées, qui peuvent s'éloigner de manière importante du verbatim de tel ou tel discours considéré isolément, montrent bien que la distinction entre parodie et pastiche, telle que posée par Genette, ne peut s'appliquer au spectacle vivant, quitte à l'aplatir à l'unidimensionnalité du texte. En effet, dans la performance théâtrale, le couple mimesis/altération parodique opère sur le clavier élargi de la communication humaine : dès lors, la mimesis peut se concentrer sur le plan prosodique, alors que l'altération peut jouer tout entière sur le plan discursif, sans qu'il y ait pour autant dissolution de la parodie. À ce niveau, on pourra donc tour à tour employer un procédé parodique de palimpseste verbal stricto sensu,<sup>20</sup> adopter une stratégie d'imitation (pastiche) ou de création totalement indépendante du modèle, sans affecter le caractère globalement parodique de la performance.

---

20. Cf. R. Galisson, *Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués*, in « Repères, recherches en didactique du français langue maternelle » 8 (1993), pp. 41-62. DOI : <https://doi.org/10.3406/reper.1993.2091>.

### 2.3 Conditions de réussite pragmatique

Par ailleurs, d'un point de vue pragmatique, l'illusion théâtrale n'est pas première dans la parodie. L'acteur ne cherche pas à tromper le public, ni à disparaître derrière son personnage. À la différence des canulars, imitations destinées à tromper le destinataire et qui font souvent, de ce fait, l'objet de sanctions sévères,<sup>21</sup> les parodies jouent franc jeu. Conformément à l'« alliance dionysiaque »,<sup>22</sup> forme particulière du contrat entre l'acteur et le public qui caractérise les spectacles humoristiques et qui vise à neutraliser le risque d'offense pour la cible, l'acteur doit être reconnu et évite, à cet effet, des déguisements trop mimétiques. En 1991, dans un sketch des *Nuls* parodiant une émission célèbre de Jacques Martin (*L'école des fans*),<sup>23</sup> la comédienne Valérie Lemerrier, qui joue le rôle de l'enfant timide et effrontée, arrive sur scène et se met ensuite à genoux pour avoir la taille des participants à l'émission parodiée. Les spectateurs voient cette opération et les jambes de l'actrice restent visibles tout au long du sketch, ce qui rend manifeste son caractère délibérément fictif et comique, car incongru. La parodie théâtrale est en effet un jeu avec le public pendant lequel on se moque d'un tiers absent, la cible parodique. Afin que ce type de moquerie atteigne son but pragmatique, à côté des deux conditions essentielles vues précédemment (calque et masque, mimesis et altération, fidélité au modèle et subversion de celui-ci), un certain nombre de conditions de félicité doivent être réunies, au premier chef desquelles il est essentiel que le dualisme des énonciateurs (acteur et cible parodique, cf. § 2) soit reconnu, sans quoi l'interprétation au second degré est compromise, voire anéantie. La deuxième condition de réussite de la parodie concerne le savoir encyclopédique partagé entre le public et le comédien : la parodie possède une dimension interdiscursive très forte, car elle réactualise des paroles antécédentes de la cible, que le public doit (re)connaître; dans le cas contraire, il ne pourra pas apprécier l'altération apportée par l'acteur. Troisièmement, la possibilité de rire

---

21. Pour preuve, les licenciements successifs de Gérald Dahan des médias où il travaillait suite à des plaintes des personnages publics dont il avait usurpé l'identité le temps d'un canular.

22. Cf. R. Druetta, *Public*, cit.

23. <https://www.youtube.com/watch?v=YOU1wNYcHYM>

à l'unisson d'une cible repose crucialement sur le partage d'un référentiel commun à caractère doxal sur ce qui est jugé comme licite ou repréhensible, correct ou ridicule.<sup>24</sup> Enfin, il est essentiel d'avoir l'accord du public pour porter atteinte, en se moquant, à des personnalités qu'une partie de celui-ci peut apprécier. L'obtention de cet accord, de cette connivence, correspond justement à la mise en place de l'alliance dionysiaque évoquée plus haut, pacte temporaire permettant d'enfreindre les règles de politesse de la vie ordinaire dans un but d'amusement ludique. Si les spectateurs se rendant au théâtre ont manifesté leur adhésion par l'achat de leur place, il n'en faut pas moins réactiver cette adhésion par des procédés variés de captation de leur bienveillance.

L'ensemble des éléments pragmatiques que nous venons d'énumérer aboutit à relativiser l'importance traditionnellement accordée à la composante textuelle par rapport à l'ensemble de la performance parodique. L'approche énonciative, que nous allons rapidement esquisser, fournit en revanche un cadre d'ensemble aux phénomènes observés, permettant d'en dépasser le caractère fragmentaire constaté.

### 3. Approche énonciative

Comme nous allons le voir, l'intérêt d'une perspective énonciative consiste plus spécifiquement, d'une part, à mettre au jour la complexité du rapport entre modèle et performance parodique et, d'autre part, à faire apparaître le rôle essentiel des destinataires dans la réussite de ce type de pratique.

#### 3.1 Emboîtement entre locuteur/énonciateur premier et second

Au niveau du mécanisme altératif entre hypotexte et hypertexte, il ne suffit pas de considérer la composante verbale du modèle et de la performance, mais il faut prendre en compte leurs énonciateurs respectifs,

24. Cf. P. Charaudeau, *Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments*, in M. D. Vivero Garcia (éd.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 9-43. Pour indiquer ce référentiel commun, cet auteur emploie le terme de *topique*.



c'est-à-dire les instances responsables de la prise en charge du point de vue (désormais PEC et PDV, respectivement) exprimé à travers les contenus propositionnels. Nous adoptons ici le cadre théorique d'A. Rabatel,<sup>25</sup> ainsi que sa terminologie, pour l'analyse des mécanismes dialogiques et de hiérarchisation des points de vue du locuteur/énonciateur de l'énoncé actuel (L1/E1) et des paroles et points de vue du locuteur/énonciateur in absentia (L2/e2), qui peuvent tour à tour être pris en charge par le locuteur/énonciateur parodique, simplement pris en compte ou encore imputés au locuteur/énonciateur absent (la cible parodique). Or, c'est précisément la notion de point de vue qui préside à la fois aux opérations de sélection du contenu propositionnel, aux choix lexicaux, à la modalisation, mais aussi au rapport entre ethos préalable (du personnage ciblé), montré et dit (par le comédien parodiste) dont nous avons fait état dans les rubriques de la mimesis et de l'altération. Cet emboîtement énonciatif du discours théâtral a déjà été largement décrit dans la littérature,<sup>26</sup> mais, dans le cas de la parodie, on constate néanmoins quelques différences. En effet, dans l'énonciation théâtrale, on distingue une instance auctoriale (Lo/Eo) et une instance actoriale (L1/E1), les deux pouvant à l'occasion coïncider, ainsi que des personnages (L2/E2). Cependant, dans la plupart des formes théâtrales, le rôle de l'acteur consiste à simplement donner son support physique de locuteur matériel (l1) au personnage (E2) et à minimiser plus ou moins son apport d'énonciateur autonome (e1 – celui-ci demeure malgré tout, ce qui permet de différencier les performances actoriales les unes des autres). On aboutit ainsi à un fonctionnement énonciatif de type l1/E2, dont nous rendons compte, ci-dessous, par le parenthésage, l'utilisation des minuscules et la position inférieure de l'acteur (l1/e1), subordonné par rapport au personnage (L2/E2) :

---

25. Cf. A. Rabatel, *Positions*, cit. ; Id., *Pour une lecture linguistique et critique des médias – Empathie, éthique, point(s) de vue*, Lambert-Lucas, Limoges 2017.

26. Cf., pour une synthèse, C. Kerbrat-Orecchioni, *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, in « Pratiques : linguistique, littérature, didactique » 41 (1984), pp. 46-62 ; M. F. Vieites, *Teatro y comunicación. Un enfoque teórico*, in « Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica », 25 (2016), pp. 1153-1178. Accès : <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16954>.

$$\text{Auteur } L0/E0 \left( \frac{(L2)/E2}{I1/(e1)} \right)$$

Dans la parodie, en revanche, on joue franc-jeu, c'est-à-dire que le comédien imite la cible parodique sans disparaître tout-à-fait : il reste présent en filigrane, avec sa corporéité propre, avec des regards et des commentaires en aparté, pendant lesquels il enlève momentanément son masque pour se mettre en avant. L'illusion scénique, créée à travers les éléments mimétiques, est principalement destinée à s'assurer le consentement du public à accepter ce régime communicatif hybride à finalité ludique. L'une des sources du plaisir de ce type de spectacle tient d'ailleurs exactement à cette hybridation, à l'ambiguïté permanente, voire au brouillage délibéré quant à la PEC (réelle ou feinte) du PDV : qui dit quoi à la place de qui et à qui ? Quel est l'énonciateur véritable ? Est-ce le parodié imité qui parle ou bien est-ce le comédien qui, grâce à l'imitation, impute subrepticement au parodié la PEC d'un PDV qui n'est pas le sien ? L'humoriste s'adresse-t-il directement aux spectateurs (dispositif communicatif théâtral) ou, en tant que personnage, à l'un de ses auditoires habituels ou prototypiques (dispositif dramatique) ? Nous rendons compte du dispositif énonciatif parodique par cette autre formalisation, où instance parodiée (personnage) et instance parodique (acteur) s'imbriquent et se télescopent, aussi bien au niveau des PDV que des caractéristiques locutives des deux instances. Ce fonctionnement est signalé par l'emploi des capitales aussi bien pour le comédien ( $L1/E1$ )<sup>27</sup> que pour la cible parodique ( $L2/E2$ ) et par le renversement de la hiérarchie entre le personnage et le comédien. En effet, dans ce cas, ce dernier ne disparaît pas derrière le personnage, mais occupe en quelque sorte le devant de la scène, car il se fait admirer pour son talent d'imitateur et de parodiste.

$$\text{Auteur } L0/E0 \left( \frac{L1/E1}{L2/E2} \right)$$

On pourra mieux préciser la hiérarchisation des instances énonciatives par la notion de posture énonciative, à savoir le rapport que l'auteur/acteur

27. Nous gardons la distinction entre auteur ( $L0/E0$ ) et acteur ( $L1/E1$ ) bien que, dans le cas de la parodie, ces deux instances soient superposables, dans la plupart des cas.

institue entre son propre PDV (E<sub>1</sub>) et celui du parodié (E<sub>2</sub>)<sup>28</sup> et dont il peut donner des indices plus ou moins explicites. Tandis que, dans le jeu théâtral « ordinaire », le problème de la posture ne se pose pas, l'acteur mettant en sourdine son propre PDV en faveur de celui du personnage et, indirectement, de celui de l'auteur, en revanche, dans la parodie, le comédien adopte une posture de sur-énonciation surplombante, car celui-ci surimpose son PDV à celui de sa cible, tantôt par une PEC feinte (ironie), tantôt par l'imputation à celle-ci d'un PDV qui ne lui appartient pas mais qui contribue à l'effet comique.

### 3.2 Rôle du destinataire

Comme on l'a vu, la co-présence de la mimesis et de l'altération, du parodiant (présent) et du parodié (absent mais recréé) aboutissent à un brouillage total de la PEC lors de l'énonciation parodique, ce qui est l'un des ressorts du comique de ce genre de spectacle : le personnage qui évolue sur scène n'est ni tout à fait l'humoriste, ni tout à fait le parodié. En effet, le plaisir du public dérive de ce que L<sub>1</sub> (l'acteur) dit tout haut ce que E<sub>2</sub> (la cible parodique) est censé penser tout bas. C'est donc par un effet de projection doxale connivente entre l'acteur et le public que ce discours est imputé à E<sub>2</sub> : il ne s'agit pas de ce que E<sub>2</sub> pense vraiment, mais de ce que l'alliance dionysiaque du spectacle, en accord avec la doxa, lui attribue par défaut. En réalité, ce que l'on entend, incorporé par la voix et les postures de L<sub>2</sub>/E<sub>2</sub>, c'est bien le PDV de E<sub>1</sub>, avec lequel le public manifeste son accord connivent.

Ce que nous venons de dire montre un autre avantage de l'approche énonciative de la parodie, car, prenant en compte l'ensemble du circuit communicatif, celle-ci permet de reconnaître au destinataire le rôle crucial qui est le sien dans la réussite pragmatique de ce mécanisme. D'une part, dans le déroulement du spectacle, c'est le public qui, par ses applaudissements, valide la réussite de l'imitation et autorise corollairement la déformation

---

28. Rabatel, *Positions*, cit., propose un système à quatre éléments : co-énonciation (concordance concordante), sur-énonciation (concordance discordante), sous-énonciation (discordance concordante) et énonciation de deux PDV opposés (discordance discordante).

humoristique/ironique. D'autre part, et plus radicalement, si le destinataire ne coopère pas, s'il n'est pas connivent, l'effet comique ne pourra se déclencher. À l'instar de l'humour ou de l'ironie, la parodie est une figure à pivot énonciatif;<sup>29</sup> c'est-à-dire que sa réussite repose sur la réception. Si le destinataire ne saisit pas l'épaisseur dialogique du discours prononcé par le parodiste, en même temps que la divergence argumentative des PDV de E1 et E2, l'effet comique tombe à plat, ainsi que l'effet euphorisant de la participation au spectacle. Il faut que le modèle et sa déformation soient perçus d'un seul tenant et que l'original, présent en filigrane, cautionne le jugement critique ou moqueur contenu dans la déformation du masque parodique. La coopération du public consiste à accepter de jouer le jeu, à faire comme si c'était la cible elle-même qui s'exprimait sur scène : une cible devenue ridicule, mais dont chacun sait qu'il s'agit d'un masque.

#### 4. Conclusion

À travers les procédés mimétiques mobilisant les différents éléments de la communication multimodale et faisant appel à l'ensemble des systèmes sémiotiques pouvant apparaître sur la scène, l'énonciateur humoriste légitime l'illusion substitutive du personnage parodié. Les éléments de fidélité au modèle (le calque), qu'ils appartiennent à la composante purement verbale de l'hypotexte, aux composantes sémantico-pragmatiques de l'hypodiscours ou à l'un des autres systèmes sémiotiques mis en œuvre, assoient l'acceptation de la substitution de l'original par son succédané théâtral et permettent dès lors à l'acteur de bifurquer vers l'altération (le masque), à travers les procédés de schématisation, hyperbolisation et transgression. Ces procédés aboutissent, chacun pour sa part, à mettre en œuvre une dissonance par rapport au modèle, dans le but de provoquer l'effet comique qui, comme le disait L. Pirandello dans son essai sur l'humour,<sup>30</sup> correspond au sentiment du contraire. La clé de la parodie, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de cet essai, repose sur le télescopage énonciatif qui aboutit à la confusion (consentie par le public) entre locuteur/énonciateur paro-

29. Cf. M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, H. Champion, Paris 2005.

30. L. Pirandello, *L'umorismo*, R. Carabba, Lanciano 1908.

dique et locuteur/énonciateur parodié, de telle sorte que, dans ce genre de spectacle, la divergence (verbale, mais surtout sémantico-pragmatique et argumentative) du discours parodique s'installe au cœur même de la mimesis.

Donner l'illusion de la fidélité tout en subvertissant le modèle, insérer la divergence au cœur de la mimesis, tel est le défi lancé par la parodie. Parallèlement, l'acteur parodique joue ouvertement, il se montre en tant que tel; ses déguisements éventuels dénoncent qu'il s'agit d'un jeu (non sérieux). C'est donc bien en vertu d'un pacte théâtral, d'une « alliance dionysiaque » que le leurre (qui n'en est pas un, puisque personne n'est dupe dans la parodie) peut avoir lieu. Il apparaît donc, ici comme dans tous les cas d'ironie, de second degré, bref, de figures à pivot énonciatif, l'importance du destinataire, dont il faut s'assurer de la coopération, voire de la connivence.

## Masques dans l'écriture, masques de l'écriture : *Les Bourgeois de Molinchart*, ou le comique plat au crible de l'excentricité chez Champfleury

MICHELA LO FEUDO

Publiés en feuilleton dans *La Presse* en 1854 puis, en volume, l'année suivante,<sup>1</sup> *Les Bourgeois de Molinchart* se situent à une époque où Champfleury multiplie ses domaines de recherche tout en essayant de faire dialoguer – de manière souvent problématique – enquête artistique, production théorique et production fictionnelle. Pendant la première décennie du Second Empire, en effet, ce républicain qui avait ses armes en tant que critique d'art à *L'Artiste* et de feuilletoniste satirique au *Corsaire-Satan* essaie de réunir ses réflexions précédentes autour du réalisme en art et en littérature, d'une part<sup>2</sup> ; il côtoie à sa production narrative, tributaire des commandes journalistiques variées et fragmentaires, la création de romans aux structures narratives plus complexes et suivies, d'autre part. Au même temps, il inaugure des recherches sur les arts dits populaires ou non légitimés qui donneront à de nombreuses études « archéologiques » dont la plus connue est sans doute l'*Histoire de la caricature* en six volumes (1865-1888).<sup>3</sup>

Dans ce contexte changeant et centrifuge, *Les Bourgeois de Molinchart* se caractérisent par leur structure composite et leur style dérangent. En effet,

---

1. En particulier : 21 feuilletons entre les 21 juillet et 21 août 1854.

2. Elles convergeront notamment dans le célèbre volume-manifeste de 1857 : J. Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy frères, Paris.

3. Cf. B. Vouilloux, *Un art sans art : Champfleury et les arts mineurs*, Fage, Lyon 2009.

cette histoire d'adultère de province précédant la publication de *Madame Bovary* est considérée moins pour son intrigue jugée peu significative, que pour ses « scènes épisodiques et [s]es portraits de provinciaux extravagants » aboutissant à « une charge endiablée de Champfleury contre sa ville natale et les plus notables de ses concitoyens ». <sup>4</sup> Le registre adopté par Champfleury renvoie ainsi à un « comique plat », <sup>5</sup> à une certaine « lourdeur [...] réduisant l'univers romanesque à une succession d'actions » par rapport auxquelles « le lecteur n'éprouve aucune compassion, et la psychologie des personnages est inexistante ». <sup>6</sup>

Or, il est intéressant de constater que ce comique plat, lié à un certain type de représentation perçue à la fois comme outrée et creuse, s'inscrit également dans un contexte où prend pied, chez l'auteur, la quête de ce que nous avons défini sous l'étiquette de « poétique du trait ». <sup>7</sup> En effet, dès la moitié des années 1840, notre écrivain-journaliste voit de plus en plus dans le comique verbal un outil « sérieux », à la fois un registre à la mode et un code moderne s'imposant de plus en plus dans le débat culturel par le biais de l'attaque franche et transversale. <sup>8</sup> Champfleury exprime ainsi la nécessité

---

4. P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, Paris 1913, p. 115.

5. Nos références renvoient au chapitre « 3.3.2. Le comique plat des *Bourgeois de Mo-linchart* » contenu dans l'ouvrage de Sandrine Berthelot : *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France. Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Honoré Champion, Paris 2004, pp. 317-320.

6. Selon Émile Bouvier, le comique plat caractériserait surtout les premiers romans de Champfleury. On comparera, à titre d'exemple, ses jugements à propos des *Oies de Noël* (1850) : « l'ouvrage manque d'unité [...] on sent que le conteur est mal à l'aise dans un cadre tracé à l'avance » ; « les événements importants sont parfois indiqués en quelques lignes et, quand ils sont dramatiques, il en résulte une impression de brutalité et de violence inexplicquée qui contraste avec la platitude et la longueur des morceaux précédents » ; « la psychologie des personnages est rudimentaire ». Id., *La Bataille réaliste (1844-1857)*, Slatkine reprints, Genève 1973 [s.d.], p. 279 (pour la première citation) et 280 (pour les suivantes).

7. Pour de plus amples détails, voir notre article *Champfleury écrivain et la caricature : éléments pour une poétique du trait* publié dans les actes du colloque *Littérature et caricature (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* organisé en 2020 par Amélie de Chaisemartin et Ségolène Le Men. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6886.php>

8. Cf. à ce sujet le volume : *Vie de bohème et petite presse du XIX<sup>e</sup> siècle : sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?* sous la dir. d'A. Vaillant et Y. Vérilhac, Presses uni-

de chercher un homologue verbal de la satire visuelle amplement diffusée à travers la caricature *petite presse*, tout en tenant compte du rapprochement problématique entre écriture littéraire et trait visuel. Les auteurs au cœur de son intérêt critique sont Henry Monnier et surtout Honoré Daumier. À cette époque-là, ce dernier fait petit à petit fonction de modèle : ses dessins seraient pourvus d'un « accent »,<sup>9</sup> d'un « comique puissant »<sup>10</sup> avec lequel l'écrivain essaie de rivaliser. Dans cette perspective, il cherche à créer des images à lire denses, concises, qui émergent en quelque sorte du texte pour capturer l'attention du lecteur et se fixer dans son esprit par de courtes phrases, voire des mots, incisives comme des coups de crayon.<sup>11</sup>

Le témoignage d'Edmond Duranty nous encourage à inscrire *Les Bourgeois de Molinchart* dans une telle perspective. Il voit dans le roman de son maître une œuvre « qui marqua la transition [...] un début un peu embarrassé, gêné par les nécessités d'une analyse plus savante qui essayait ses formules ».<sup>12</sup> En particulier, suggère-t-il, Champfleury aurait essayé de dépasser la formule exprimée dans la préface de *Mademoiselle Mariette* (1853), selon laquelle il y aurait une correspondance directe entre observation et écriture,<sup>13</sup> formule dont il perçoit la naïveté « quoique l'étude des *Excentriques* eût déjà développé le germe d'une volonté de recherche que l'auteur appelle scientifique, et qui s'impose pour méthode de regarder,

---

versitaires de Nanterre, Nanterre 2018. Nous renvoyons également aux recherches d'Alain Vaillant et de Jean-Didier Wagneur sur les rapports entre rire et presse au XIX<sup>e</sup> siècle.

9. J. Champfleury, *Revue des Beaux-arts. II. Concours de Républiques : Daumier et Préault*. Cet article fut publié pour la première fois le 28 septembre 1848 dans le journal « Le Pamphlet » et recueilli par la suite dans le volume : *Œuvres posthumes de Champfleury : Salons 1846-1851*, introduction de J. Troubat, A. Lemerre, Paris 1884, pp. 97-100 (p. 99 pour la citation).

10. Id., *Salon de 1849*, in « La Silhouette », 22 juillet 1849, p. 177.

11. Selon Champfleury, seul E.T.A. Hoffmann aurait été capable de maîtriser un tel art, art que l'écrivain allemand aurait d'ailleurs emprunté à son activité de caricaturiste. Id., *Contes posthumes d'Hoffmann*, Michel Levy frères, Paris 1856, p. 27.

12. E. Duranty, « Caractéristiques des œuvres de M. Champfleury (1844-1858) », in *Œuvres nouvelles de Champfleury : Les Amis de la nature*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1859, p. XXIV.

13. *Ibi* : « Ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume et devient ce que j'ai vu » (cité par Duranty).



d'aller au-devant des choses et de se mettre en voyage de découvertes ».<sup>14</sup> Dans les pages qui suivent, on interrogera les principes à la base de cette « méthode de regarder » poursuivie par Champfleury dans *Les Excentriques* avant de les faire interagir avec la représentation des personnages dans *Les Bourgeois de Molinchart*. On essayera de comprendre dans quelle mesure l'excentricité peut faire fonction de clé de lecture stratégique pour éclairer la fonction interprétative et esthétique de ce comique plat, brutal et imparfait employé par Champfleury.

### 1. La Lettre à Daumier sur les *Excentriques*

Si Champfleury réunit dans *Les Excentriques* (1852) des articles publiés dans les années précédentes au sein de la petite presse, il a tout l'air de fait converger explicitement intérêt pour la caricature et enjeux littéraires : les textes sont précédés de la lettre publique que l'auteur avait adressée à Daumier et qui avait parue dans le quotidien *Le Pays* le 24 juillet 1851.<sup>15</sup>

L'œuvre s'inscrit dans la continuité d'un genre très répandu à l'époque, réunissant sous une vaste étiquette

[des] récits qui ont été écrits entre 1800 et 1850, caractérisés par leur discontinuité, par une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que par d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque.<sup>16</sup>

Au cœur d'une véritable relance dans les années 1850, le récit excentrique subit ainsi des évolutions : lié moins à des enjeux plus sociologiques que métalittéraires,<sup>17</sup> il s'affirme notamment en tant que récit sur *un* excentrique,

14. *Ibi*, p. XXIII.

15. J. Champfleury, *À Honoré Daumier*, in *Les Excentriques*, Michel Lévy frères, 2<sup>e</sup> éd., 1852, pp. 3-20.

16. D. Sangsue, *Le récit excentrique*, José Corti, Paris 1987, p. 9. Cf. B. Vouilloux, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, Hermann, Paris 2008.

17. Le théoricien du genre, Charles Nodier, avait en effet défini un livre excentrique « un livre *excentrique* est un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but ». Ch. Nodier, *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, in « Bulletin du Bibliophile », suppl. aux n.<sup>os</sup> 21 et 23, novembre 1835, Techener, Paris, p. 19.

un individu singulier, souvent marginalisé, vivant hors des règles de la société. La diffusion du journalisme industriel contribue une fois de plus à modifier ses caractéristiques : les livres excentriques deviennent des recueils de textes naissant au sein de la presse et qui, pour cela, conservent des affinités avec leur support originaire.<sup>18</sup> Tout d'abord leur côté sériel. À l'époque de Champfleury, le récit excentrique est considéré comme une galerie de récits biographiques soumis à deux contraintes contradictoires : il faut qu'ils soient faciles à reconnaître comme tels et il faut qu'ils maintiennent les promesses d'originalité faites au public. Si d'un côté il se donnent à lire comme de véritables « originaux stéréotypes et qui font vendre »,<sup>19</sup> de l'autre ils répondent à l'exigence de constituer l'inventaire de classes ou d'individus inclassables.

Or, l'écrivain adhère à cette mode médiatique : il porte son attention à des réalités artistiques, sociales, politiques et professionnelles contemporaines situées hors des grands circuits de diffusion des biens et des idées. Si, comme beaucoup de ses pairs, il tire profit de certains thèmes, comme par exemple l'art des saltimbanques, les petits métiers de l'artisanat ou encore les savants marginalisés et les socialistes utopiques, il dénonce toutefois les limites de l'approche adoptée par ses collègues et dictée par le marché journalistique : « Il y en a qui sauteraient tout de suite au-devant de l'homme, qui l'interrogeraient, qui lui demanderaient des détails sur sa vie. C'est le moyen de ne rien savoir. Tel est le procédé des *journalistes* : aussitôt vu, aussitôt conçu, aussitôt imprimé ».<sup>20</sup> Par le biais de l'appel à Daumier il tente donc un déplacement de perspective : face à ces « *bohèmes* véritables, à l'esprit difficile et chagrin, souvent mystérieux comme des sphinx, et toujours indéchiffrables comme l'obélisque »,<sup>21</sup> il s'agirait plutôt de mobiliser de nouveaux dispositifs littéraires.

D'entrée de jeu, la caricature – synonyme, dans ce cas, de portrait-

---

18. J.-L. Diaz, *Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes*, in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 2003, pp. 171-190.

19. *Ibi*, p. 175.

20. J. Champfleury, *À Honoré Daumier*, cit. p. 12. L'italique est de l'auteur.

21. *Ibi*, p. 8. L'italique est de l'auteur.

charge<sup>22</sup>- est ainsi envisagée comme un modèle pour la réalisation de portraits d'excentriques. Champfleury s'inspire en particulier des théories analogistes d'Ange Pechméja, collaborateur à *La Tribune des peuples* et auteur d'un Salon où il tisse les éloges de Daumier, en septembre 1849.<sup>23</sup> D'où l'*incipit* de la lettre :

N'avez-vous pas rencontré plus d'une fois sur le pavé de Paris des êtres qui s'emparent de votre regard, que vous ne pouvez oublier quand vous les avez vus ?

Quelquefois ces personnages n'ont rien de surprenant ni d'étrange dans leur costume; tout est dans leur physionomie, que les utopies, les rêves, les idées ont rendue bizarre. À ce métier, le masque devient étrange, le corps suit la marche de l'esprit. Swedenborg l'a dit en une phrase ineffaçable : « *L'homme extérieur est moulé sur l'homme intérieur.* » Paroles profondes qu'il vous est donné plus à un autre de comprendre.<sup>24</sup>

Considéré dans l'acception de « modelé, traits (expressifs) du visage »,<sup>25</sup> le masque excentrique fait fonction de nœud herméneutique : d'un côté, il implique la capacité de saisir le rapport qui existe entre aspect physique et dimension profonde, spirituelle du sujet observé; de l'autre, d'adopter les procédés formels adéquats. Il s'agit d'une tâche d'autant plus complexe dans la mesure où le rapport entre « l'homme extérieur » et « l'homme intérieur » est dépourvu, dans ce cas particulier, de toute cohérence :

Les habits de ces inconnus offrent des rapports avec les rides de ceux qui sont dedans. Mais dans les différentes pièces de leur costume, le désaccord

---

22. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'image satirique forme une nébuleuse sémantique incluant thèmes très variés, tels que la mode, l'actualité culturelle ou politique, les mœurs. Une telle hétérogénéité se combine d'ailleurs à une multiplicité de procédés se croisant parfois les uns les autres, allant des portraits-charges stylisés aux scènes allégoriques, ou encore des instantanées dépourvues de déformation dont la portée critique est fournie par l'objet lui-même de la représentation aux vignettes humoristiques censées saisir sur le vif des conversations menées par des diseurs de rien que l'on peut retrouver aux bains publics tout comme dans la rue ou dans des intérieurs bourgeois. Dans ce dernier cas, la portée comique réside moins dans le trait stylisé que dans la légende.

23. Au sujet de cet auteur méconnu, l'article d'Alain Mercier reste une référence digne d'attention : *Ange Pechméja émule de Baudelaire et précurseur du Symbolisme (1819-1887)*, in « Études Baudelairiennes » 9 (1981), pp. 181-209.

24. *Ibi*, p. 3. Nous soulignons. L'italique est de l'auteur.

25. <https://cnrtl.fr/definition/masque>.

et la désharmonie sont encore plus frappantes que les trous et les coutures. Ils pourraient prendre pour eux l'épithète de *crotté*, si longtemps accolé au mot poète, et ils en ont gardé la faim, car ils ne sont guère plus riches.<sup>26</sup>

Or, Champfleury signale toutes les limites de la représentation littéraire dans une telle entreprise. Il relate les efforts accomplis pour tracer un portrait « qui n'a pu être terminé par la malveillance de celui qui posait, par ses soupçons et par sa disparition ». <sup>27</sup> Il s'arrête en particulier sur un détail incohérent qui lui pose problèmes : « Je me laboure la tête, je grimace, je me donne beaucoup de mal pour rendre le chapeau; je rature, je sens que je n'arriverai jamais » <sup>28</sup> avant d'affirmer, plus loin : « Vous avez dû sourire de la peine que se donne le romancier à vouloir dessiner une physionomie avec la prose, vous qui, en quelques livres crayons, donnez la vie pour toujours à des êtres que les historiens futurs consulteront avec joie, pour se rendre compte de l'extérieur bourgeois de notre siècle ». <sup>29</sup>

Le génie du caricaturiste consisterait donc à isoler « quelques livres crayons », à opérer donc une sélection personnelle des lignes capable de concilier fidélité au sujet (d'où la référence à la valeur documentaire des caricatures) et liberté créatrice. En effet, Giovanni Gurisatti situe dans ces termes la bipolarité intrinsèque du portrait : « esso è quell'immagine che, da un lato, salvaguardia e custodisce mimeticamente la verità espressiva del proprio oggetto, dall'altro, e simultaneamente, la porta alla luce, la svela creativamente ». <sup>30</sup> Ce type de représentation se définit donc par la cohabitation de deux instances : l'adhésion au modèle, envers lequel l'artiste maintient une certaine fidélité, sans laquelle le portrait ne pourrait avoir son statut de représentation d'un être humain existant, d'une part; l'expression où la créativité et l'habileté de l'auteur se manifestent par des moyens formels et rhétoriques dictés par des choix subjectifs qui s'écartent du modèle. <sup>31</sup> Or,

26. *Ibi*, p. 4.

27. *Ibi*, p. 9.

28. *Ibidem*.

29. *Ibi*, p. 10.

30. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 237.

31. *Ibidem* : « Il polo mimetico-ricettivo (lato dell'identità) del ritratto è assolutamente complementare e simultaneo al suo polo creativo-espressivo (lato della differenza), sicché

le portrait caricatural présente le même statut ontologique : la dialectique entre *mimèsis* et expression dans l'image satirique consiste dans le fait que la vision globale de l'œuvre contraste avec une réécriture graphique du visage et du corps du sujet. Sans perturber la perception globale de l'objet, l'auteur intervient en sélectionnant des éléments dignes d'attention – la déformation de certains traits physiques par exemple - qui, à travers l'exagération, deviennent les repères d'une confrontation indirecte entre image publique du sujet et image chargée. L'auteur de la caricature met donc en place une déconstruction de l'objet pour parvenir à sa re-construction inédite.<sup>32</sup>

Champfleury semble donc comprendre un tel potentiel et voit dans les procédés de manipulation expressive des outils à intégrer à son projet réaliste. Car d'un côté il minimise ses essais littéraires : après le récit de sa rencontre avec l'excentrique « Ginestès, philosophe des écoles »,<sup>33</sup> il conclut : « C'est dans cette circonstance qu'un dessin eût été utile ; je désespère d'avoir rendu la figure de cet être singulier, qui ne valait pas une biographie, mais un portrait » ;<sup>34</sup> de l'autre, il revendique la légitimité littéraire de ces gens bizarres et la nécessité de documenter leur marginalité méconnue par un certain type d'écriture : « [...] que manque-t-il à ces génies ignorés ? Un homme de génie qui sache sténographier ».<sup>35</sup>

---

nel suo caso si può parlare di in-differenza fra mimesi ed espressione, ossia di *mimesi espressiva*, o *espressione mimetica*, dove l'ossimoro sta a indicare la perfetta circolarità polare tra espressione oggettiva (il volto) che si apre alla forma creativa per esserne recepita, ed espressione soggettiva (il gesto pittorico) che, creando la forma, si apre interpretativamente alla dinamica espressiva soggettiva».

32. D'après E. Kris et E. H. Gombrich, c'est l'acte de reconnaître de la ressemblance dans la différence qui produit l'effet comique. *Principes de la caricature*, in *Psychanalyse de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris 1978, p. 232.

33. J. Champfleury, *À Honoré Daumier*, cit., p. 10.

34. *Ibidem*.

35. *Ibi*, p. 9. Jean-François Revel définit sous l'étiquette de « sténographie expressive » les procédés de schématisation et altération qui seraient à la base du portrait-charge, à savoir une exagération par le moyen de l'abréviation. Il s'agit d'une formule apparemment contradictoire qui traduit bien le paradoxe de la caricature : elle réduit la représentation de son sujet en quelques traits, par le choix de quelques caractéristiques physiques. Par l'intervention graphique du dessinateur, elle est susceptible de révéler plus de choses de la personnalité et du caractère de son sujet que ne pourrait le faire un portrait minutieux. J.-F. Revel, *L'invention de la caricature*, in *L'Œil*, n. 109, 1964, pp. 12-21.

## 2. *Les Bourgeois de Molinchart*

Dans *Les Bourgeois de Molinchart*, la multiplication des portraits-charges est au service d'un récit discontinu où l'excentricité perd son caractère mystérieux. L'auteur situe le récit dans le petit village de Molinchart en Picardie – transposition littéraire de Laon, sa ville natale - où, dans les années 1830, se consomme l'histoire d'adultère entre Louise, belle et sensible épouse de l'avoué Creton du Coche, - un homme égoïste, superficiel et crédule - et le comte Jean de Vorges, représentant d'une aristocratie qui conserve encore tout son charme et ses vertus. Champfleury insiste plus sur les différents personnages, surtout secondaires, qui animent l'intrigue que sur les aventures amoureuses des héros.

En effet, la province fait fonction de toile de fond grise et figée de laquelle émergent certaines figures saillantes. En effet, l'adultère fournit l'occasion de présenter des habitants qui s'imposent en fonction de leurs manies ou de leurs comportements outrés. Autour de la mal-mariée gravitent des individus opaques et médiocres : Ursule Creton, sa belle-sœur, est une vieille fille bigote, avare et jalouse qui cherche à prendre sur le fait sa bru Louise afin de remettre en question un mariage qu'elle a toujours désapprouvé ; Madame Chappe, la maîtresse de la pension des jeunes filles, veut gagner la confiance de cette vieille fille qui est influente à Molinchart et devient la complice du comte de Vorges auquel elle soutire de l'argent tout en gardant le plaisir d'alimenter une intrigue. L'adultère, auquel Louise commence par résister, est finalement découvert par les dames Jérusalem, deux sœurs cancanières qui portent la nouvelle à Ursule Creton avant de la diffuser dans le village entier. La vieille fille atteint finalement son but : Louise est découverte mais immédiatement pardonnée par son mari. La jeune femme décide cependant de vivre recluse pour expier sa faute. Madame Chappe intervient donc pour faire rencontrer les deux amants : Louise s'enfuit avec Jules à Paris. Ils commencent ensemble une nouvelle vie, brisée brusquement par l'arrestation du comte de Vorges, accusé de concubinage.

Si le roman accorde très peu de place à l'analyse psychologique des personnages, on pourra constater que les portraits jouent le rôle de figer de manière synthétique et percutante certains traits caractéristiques qui seront développés au fil de l'action. Celui de l'héroïne est le fruit d'une sélection

d'éléments physiques suggérant la grâce et l'harmonie des formes qui seront symboliquement phagocytées par ses concitoyens<sup>36</sup> : elle est « une beauté remarquable. Petite, les membres fins, la démarche souple, avec son teint d'orange et de grands yeux noirs couronnés par d'épais sourcils noirs, on aurait pu la croire d'origine espagnole ».<sup>37</sup>

Le même procédé est appliqué, dans une perspective inversée, aux figures grotesques qui se découpent sur un espace indéterminé, comme par exemple dans le cas d'Ursule Creton : « longue et maigre, [elle] portait habituellement à la ville un chapeau vert-clair doublé de jaune; sous cette coiffure de perroquet elle dressait la tête, et peut-être quelques idées de coquetterie, qui n'étaient jamais sorties, sommeillaient-elles encore ».<sup>38</sup> Dans ce cas, le personnage est présenté par le biais d'une silhouette étirée ornée d'un accessoire provoquant de manière involontaire le rire du lecteur par son aspect kitch et par l'association au perroquet qui cligne de l'œil aux procédés d'animalisations typiques de la caricature de mœurs. Le portrait de Madame Chappe, qui se montre pour la première fois dans le roman lors de la distribution annuelle des prix de la pension qu'elle gère, poursuit la même visée : « vêtue d'une robe de soie noire; ses cheveux en bandeau aplatis sur ses joues faisaient ressortir un nez excessivement pointu ».<sup>39</sup> Son visage est réduit à trois éléments : les cheveux, le nez et les joues font l'objet d'un réseau de déformations qui s'imposent sur une silhouette sombre et mal définie.

L'auteur s'essaie au portrait caricatural tout en le mettant en relation avec son milieu. Si « tout ce qui entoure l'homme se modèle sur lui »,<sup>40</sup> ces masques grotesques permettent en retour de caractériser des espaces

---

36. Dans cette galerie de personnages grossiers et ridicules, seul le microcosme aristocratique, lié à l'histoire d'amour entre Louise et le comte de Vorges, est épargné. Les deux amants, ainsi que le comte de Jonquières, cousin et confident de Jules et sa mère la comtesse de Vorges échappent à cette galerie de masques. Ils occupent ainsi une place paradoxalement marginale dans le cadre de la narration dans la mesure où la description des personnages et des espaces qui se trouvent hors de l'univers de Molinchart sont manifestement négligées.

37. J. Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, cit., p. 30.

38. *Ibi*, p. 56.

39. *Ibi*, p. 106.

40. J. Champfleury, *À Honoré Daumier*, cit., p. 4.

topographiques et sociaux clos, ennuyeux, rustiques et grossiers, dont ils sont à la fois le produit et la cause.<sup>41</sup> Domine alors l'idée d'une province qui, en tant que telle, contamine ses habitants en dégradant le corps et l'esprit :

La vie des petites provinces tient à l'action des casernes, des prisons, des hôpitaux; elle imprime son cachet mesquin à tout individu, dans ses actions, dans ses démarches, dans ses habitudes, dans ses vêtements. Les habitants de la province ne sont pas coupables de cette tache qui les gagne petit à petit, et qui les envahit tout d'un coup, au moral comme au physique.<sup>42</sup>

Les portraits, sténographiés, qui semblent inachevés à cause de leur concision, sont prolongés par la description des objets qui entourent les personnages principaux en dévoilant leur excentricité. La présence des choses est excessive, obsédante, étouffante. La connotation des bourgeois se fait par le biais de leur entassement : on est souvent confronté à une accumulation d'objets hétéroclites et sans valeur, qui ont tous en commun leur médiocrité. L'effet d'exagération produit par la liste joue ainsi un rôle crucial dans le chapitre V consacré à Ursule Creton, qui est inauguré par la description de sa maison : « le plus singulier musée qui se puisse voir et que la seule imagination d'une dévote peut concevoir ».<sup>43</sup> Il s'agit d'un ensemble de pièces sacrées et profanes, de reliques bizarres et troublantes qui évoquent la religiosité morbide de la vieille fille, une religiosité qui cherche également à s'étaler à tout prix. Face à cet espace saturé, le lecteur sourit de ces bizarreries tout en s'inquiétant de cette association hybride où l'inanimé (les objets) renvoie à un humain (leur propriétaire) dont la perfidie extrême touche à l'inhumain.

La maison de Monsieur Bonneau est moins sinistre mais aussi triste. Il s'agit d'un « riche rentier de Vorges, qui ne savait comment passer le temps et qui « se jeta avec fureur dans les bras de l'archéologie »,<sup>44</sup> bien

---

41. Voir A. Montandon, *La province dans l'œuvre de Champfleury*, in *Province-Paris : Topographies du XIX<sup>e</sup> siècle*, Publications de l'université de Rouen, 2000, pp. 231-250; B. Laville, *Espace romanescque et effet-personnage : la province de Champfleury*, in G. Bonnet (dir.) *Champfleury écrivain chercheur*, Champion, Paris 2006, pp. 177-187.

42. J. Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, cit., p. 98.

43. *Ibi*, pp. 52-53.

44. *Ibi*, p. 126.



que dépourvu de toute sensibilité esthétique et de tout esprit critique.<sup>45</sup> Creton du Coche le rencontre par hasard lors d'une de ses promenades dans les champs de Molinchart. « Excessivement curieuse »,<sup>46</sup> sa maison est l'assemblage d'un nombre surprenant d'antiquailles placées dans un bâtiment délabré. Toutes les pièces sont accompagnées d'« écriteaux explicatifs indiquant la date et le lieu où ils avaient été trouvés ».<sup>47</sup> Ce pseudo-musée de province figure une véritable parade de la culture, outrecuidante et vide, dont Champfleury se gausse ouvertement. La silhouette de Bonneau nous montre d'ailleurs un véritable homme-objet : « un petit homme vêtu de noir, cravaté de blanc et porteur d'un immense parapluie fermé, dont il se servait comme d'une pique pour gravir la montagne ».<sup>48</sup> Il est inséparable de son outil de travail qui lui sert à « mesurer tous les monuments de sa province ».<sup>49</sup> Le parapluie devient ainsi la mesure (dans le sens de « système d'évaluation ») approximative et arbitraire - Bonneau ne sait rapporter la longueur de son parapluie à aucune grandeur conventionnelle – du savoir stérile que l'archéologue veut accumuler et diffuser. Cet objet trouve un pendant dans le thermomètre-emblème que Creton du Coche porte avec fierté. L'avoué, en effet, avait été mystifié, blagué par un commis voyageur, Larochelle, qui contre espèces sonnantes et trébuchantes l'avait nommé membre correspondant d'une Société météorologique inexistante et chargé d'enregistrer les variations climatiques visibles autour de la ville. Au thermomètre qui rappelle, quant à lui, la mesure (dans le sens de « modération ») de l'avoué, répondent crédulité et orgueil ridicules.<sup>50</sup>

Larochelle rappelle la catégorie de l'excentrique « rusé-naïf » : « il a la foi, il a cherché à entraîner des esprits à sa suite, il n'a pas réussi, quoiqu'il

---

45. « [...] l'enthousiasme ne se peint pas sur ses traits, car l'archéologue n'aime pas l'architecture pour l'architecture, il l'aime pour l'honneur qu'elle lui rapportera devant une société savante. [...] Les beautés du monument ne le séduisaient guère; s'il les étudie, c'est pour en faire une analyse pénible dans une langue particulière et scientifique », *Ibi*, p. 125.

46. *Ibi*, p. 130.

47. *Ibi*, p. 131.

48. *Ibi*, p. 124.

49. *Ibi*, p. 126.

50. Cf. Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent : de la nature morte en littérature*, Droz, Genève 2018.

ait lutté longtemps. Alors l'instinct le pousse à la ruse : tous les moyens lui sont bon pour que son idée triomphe ».<sup>51</sup> Le commis voyageur « quoique rusé, [...] était de bonne foi, mais il avait l'esprit mis à l'envers par un vieil excentrique qui, tous les ans, se proposait de ruiner les calculs de l'Observatoire ».<sup>52</sup> Cependant, ses idées ont sur le crédule et fier Creton du Coche un effet désastreux : « Empreintes de l'esprit de l'avoué, [elles] atteignaient des proportions académiques et grotesques ».<sup>53</sup> La météorologie devient ainsi une véritable « manie », une manie grossie de l'égoïsme du personnage produisant des discours sans fin que celui-ci veut prononcer à tout prix.

Chez Bonneau aussi, la science prend la forme d'une maladie : le *Delirium archeologicum tremens*, qui donne à sa maison bizarre l'air d'un hôpital; elle se manifeste également par des monologues interminables, comme par exemple lors de la remise des prix au pensionnat des jeunes filles, où il s'acharne à lire son mémoire; son flot de paroles dure alors plus de deux heures, sans que l'archéologue se soucie de l'attention du public, ni de celle du chœur qui avait commencé à chanter pour couvrir sa voix. Une telle mégalomanie atteint le paroxysme lorsque Creton du Coche visite la maison de Bonneau : chacun veut faire un nouveau prosélyte, ou simplement étaler son savoir; les deux excentriques essayent, l'un l'autre, d'exposer leur propre théorie, sans s'intéresser aux paroles de leur interlocuteur. Cette fausse conversation, qui n'est autre qu'une série de monologues juxtaposés, est d'ailleurs amplifiée au sein de la Société racinienne dont Bonneau est membre : elle figure un cercle de « crânes chauves, irréguliers et mal construits »<sup>54</sup>, où chacun déclame des vers de tragédie avec un pédantisme soporifique.

Cette critique de l'érudition autodidacte s'accompagne, dans *Les Bourgeois de Molinchart*, de la mise en relief d'une étrangeté plus négative encore : alors que dans la galerie des gens singuliers ceux-ci sont marginalisés par la société et vivent seuls avec leurs utopies et leurs idées, dans le roman de 1855 Champfleury met en scène des excentriques qui vivent ensemble. Mais tout

---

51. J. Champfleury, « À Honoré Daumier », cit., p. 7.

52. Id., *Les Bourgeois de Molinchart*, cit., p. 19.

53. *Ibi*, p. 88.

54. *Ibi*, p. 230.

en composant une société, chacun poursuit son propre but. La collection de reliques d'Ursule Creton montre en effet sa religiosité bigote et purement extérieure, qui masque sa perfidie et sa jalousie extrême à l'égard de Louise. L'objectif de la vieille fille est de découvrir chez sa bru un comportement incorrect susceptible de l'éloigner de son frère, dont elle convoite l'affection et l'héritage. Madame Chappe, quant à elle, vise à obtenir les faveurs d'Ursule Creton et de Jules, afin d'obtenir des bénéfices économiques et la considération des habitants du village.

Molinchart présente les paradoxes d'un microcosme social morcelé, un lieu où les bruits sont la seule forme de communication et où chacun vise ses propres intérêts. L'affirmation de l'individualisme bourgeois y est portée à ses extrêmes conséquences et aboutit à la négation de toute vie sociale. La structure du roman, dont les chapitres sont constitués de scènes juxtaposées où les divers personnages agissent selon leurs propres penchants, confère d'ailleurs à une narration apparemment sans cohésion une valeur narrative : elle marque le côtoiement des vies proches mais distantes de ses habitants. Leur esprit de solidarité apparaît uniquement lorsqu'ils s'unissent pour réprimer tout ce qui arrive de l'extérieur et risque de perturber leur union apparente. Le début du roman coïncide avec l'arrivée d'un chevreuil. Lors d'une partie de chasse entamée par le comte de Vorges hors du village, le malheureux animal fait irruption dans l'épicerie et la boutique de joujoux de Monsieur Jajeot où il détruit la plupart des produits. Il est poursuivi et finalement tué par une foule guidée par des bouchers rudes et grossiers. Cet épisode, qui correspond à l'entrée de Julien dans la vie de Louise, fait écho au procès où Julien sera condamné à payer une somme exagérée pour les dégâts provoqués à l'épicerie. Il s'agit d'une véritable farce juridique à laquelle les habitants assistent comme le ferait un public de théâtre qui attend avec émotion la punition du perturbateur. Cette scène anticipe l'arrestation du comte, accusé de concubinage, ce qui consacre la victoire de la loi dans une communauté condamnée à l'immobilisme et démasquée par l'écriture.

# Masquer et démasquer la langue. *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun

ANNAFRANCESCA NACCARATO

L'œuvre de Jorge Semprun est l'écho des expériences radicales qui ont bouleversé son existence et qui l'ont amené à traverser des espaces géographiques, culturels et linguistiques différents.<sup>1</sup> Marquant inéluctablement son rapport au monde et à la vie, l'exil et la déportation constituent les centres de sa production littéraire :

J'ai pensé à tout ce qu'il y aurait à dire sur ces deux mots : retour, rapatriement. Le second, bien entendu, était pour moi dépourvu de sens. Tout d'abord, je n'étais pas revenu dans ma patrie, en revenant en France. Et puis, si l'on allait au fond des choses, il était clair que je ne pourrais plus jamais revenir dans aucune patrie. Il n'y avait plus de patrie pour moi [...]. Mais le mot « retour » n'aurait pas tout à fait convenu non plus, malgré son apparente neutralité. [...] La certitude qu'il n'y avait pas vraiment eu de retour, que je n'étais pas vraiment revenu, qu'une part de moi, essentielle, ne reviendrait jamais, cette certitude m'habitait parfois, renversant

---

1. Né à Madrid en 1923, dans une famille de la haute bourgeoisie, il part en exil en France en 1936, après le coup d'état de Franco. Entré dans la résistance, en 1943 il est arrêté à Joigny par la Gestapo et, en 1944, il est déporté à Buchenwald, véritable descente en enfer dont presque tous ses écrits portent dramatiquement la trace. Après la libération, il milite dans le parti communiste espagnol clandestin, ce qui lui permet de retourner à plusieurs reprises dans son pays d'origine, même si c'est dans la clandestinité et en adoptant toujours des noms différents. En 1988, il revient en Espagne, non plus secrètement cette fois, mais comme ministre de la culture. Parallèlement à cette véritable odyssée existentielle, Semprun écrit pour le cinéma et compose des romans, pour la plupart rédigés en français. Il meurt à Paris en 2011.

mon rapport au monde, à ma propre vie.<sup>2</sup>

Par ces mots, Semprun exprime toute l'angoisse du déracinement et esquisse le portrait d'un homme en proie à un sentiment d'étrangeté qui s'inscrit dans plusieurs domaines à la fois. Ce sentiment ne provient pas uniquement de l'impossibilité de retrouver un milieu originaire réel, mais concerne une dimension beaucoup plus profonde, portant sur le rapport de l'individu à lui-même. L'existence et les écrits de Semprun – en particulier le roman *L'Écriture ou la vie*, qui retrace les principales étapes de son itinéraire personnel et, notamment, du parcours qui l'a conduit à se consacrer à l'écriture – témoignent souvent de la tentative de cacher cette condition d'étrangeté, tentative qui s'actualise par un jeu subtil d'échanges entre son visage premier », « sous-jacent »<sup>3</sup> et les masques qui parfois viennent le recouvrir.

Semprun rédige presque tous ses ouvrages en français. L'emploi d'une langue qui n'est pas sa langue maternelle et dont la nature se caractérise, pour lui, par une « concision chatoyante » et une « sécheresse illuminée » (*EV*, p. 134), favorise un processus de distanciation permettant à l'écrivain d'aborder toute la complexité d'un récit où il est intimement impliqué. Mais, dans cette langue « trouée »<sup>4</sup> qu'est le français de *L'Écriture ou la vie*, s'insèrent des segments lexicaux ou phraséologiques en espagnol et en allemand. L'espagnol, « langue originaire », vient de temps en temps se mêler au français de Semprun, en ouvrant une brèche dans le mur qui le sépare du noyau caché de son être qu'il essaie vainement de repousser. C'est la langue maternelle qui suscite le surgissement presque épiphanique des souvenirs liés à l'enfance et c'est toujours la langue maternelle qui s'insinue dans les passages du roman évoquant l'expérience de la mort sous sa forme la plus radicale. Face au mal absolu et à la déréliction inguérissable qu'il détermine, toute barrière – qu'elle soit morale et/ou linguistique – semble

---

2. J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994, pp. 153-54 (désigné dorénavant par l'abréviation *EV* suivie de la page de référence).

3. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, Galilée, Paris 2015, p. 35. Précisons que ce texte est d'abord paru dans la revue *Suisse contemporaine* en 1946.

4. Cf. A. Naccarato, *Les Mots de l'étranger dans « L'Écriture ou la vie » de Jorge Semprun*, in « Le Forme e La Storia » n. s. XI (2018/2), pp. 207-226.

s'écrouler.

Les passages où apparaît la langue allemande nous emportent au cœur même de la dimension tragiquement véridique de l'univers concentrationnaire. Ce sont ses sonorités qui, après la libération, empêchent le retour à la vie. Elles réactualisent, dans les rêves du revenant, la réalité du camp. Toutefois, dans *L'Écriture ou la vie*, cette langue de « commandement et d'aboiement S.S. » (*EV*, p. 372) est aussi une langue de survie : c'est grâce à sa connaissance de l'allemand que Semprun est assigné à l'*Arbeitsstatistik*, le bureau du camp où l'on organisait le travail. Et c'est le terme *Stukkateur* – désignant la profession que le détenu allemand préposé à remplir sa fiche d'identité avait choisie pour lui – qui lui sauve la vie. Ces deux mots reviennent à plusieurs reprises dans les pages du roman. Leur emploi semble presque échapper au contrôle de l'écrivain et ils se changent en indices d'une sorte de récit souterrain, que l'écriture ne peut et ne veut que suggérer.

Lors d'un entretien avec Gérard de Cortanze, Semprun affirme : « Il y a finalement un rapport, pas toujours très simple, entre l'expérience et la langue ».<sup>5</sup> C'est en considérant ce rapport que nous avons choisi d'analyser la dialectique entre la « volonté de dissimuler » et la « fatalité de l'expression naturelle »,<sup>6</sup> que Gaston Bachelard a mise si bien en évidence dans son intéressant essai sur *Le Masque* et qui, d'après nous, constitue un aspect essentiel de *L'Écriture ou la vie*. En effet, notre contribution vise à montrer jusqu'à quel point la présence de l'espagnol et de l'allemand aboutit à faire tomber le masque de la langue choisie comme instrument d'écriture, en faisant surgir les traits d'un visage qui porte les traces d'une expérience non pas « indicible », mais « invivable » (*EV*, p. 25), selon les mots de Semprun. La présence, dans le roman, de ces trois langues – la langue du savoir (le français), la langue du cœur (l'espagnol) et la langue du pouvoir (l'allemand)<sup>7</sup> – permet de restituer la parole d'un Autre appartenant à

5. J. Semprun, *Entretiens*, in G. de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Gallimard, Paris 2004, p. 214.

6. G. Bachelard, *Le Masque*, in *Le Droit de rêver*, PUF, Paris 1970, pp. 210-211.

7. Cf. A. Naccarato, *Langue du cœur, langue du pouvoir et langue du savoir. Les Hispanismes dans « L'Écriture ou la vie » de Jorge Semprun*, in Y. Preumont, R. Laugier (dir.), *Langues-cultures méditerranéennes en contact : des mots aux images*, Aracne, Roma 2007, pp. 37-53.

une dimension pour ainsi dire extérieure, mais aussi celle d'un Autre que l'auteur porte abyssalement en lui-même et qu'il s'efforce de masquer : « Je suis assez apatride », écrit-il, « donc schizophrène, donc sans racines. En fait, ma patrie n'est même pas la langue, comme pour la plupart des écrivains, mais le langage ».<sup>8</sup> Ce langage « métis » participe paradoxalement d'un mouvement de reconstruction identitaire qu'engendre la tension entre les deux pôles de l'occultation et de la manifestation.<sup>9</sup> Comme l'observe Gaston Bachelard, cet être « qui veut paraître ce qu'il n'est pas [...] finit par se découvrir en se dissimulant, par sa dissimulation ».<sup>10</sup>

## 1. Semprun et les langues

Après son arrivée en France, Semprun est d'abord confronté à une sphère sociale, culturelle et linguistique qui ne lui appartient pas. L'épisode de la boulangerie, sur lequel il revient souvent dans ses écrits, condense en quelque sorte l'attitude des autochtones envers ce « rouge espagnol », comme on l'appelait, qui venait de s'installer dans leur pays :

Mon accent détestable ne m'avait pas seulement interdit d'obtenir le petit pain ou le croissant que je désirais, il m'avait retranché aussi de la communauté de langue qui est l'un des éléments essentiels d'un lien social, d'un destin collectif à partager. [...] J'étais un étranger, fort bien, je le demeurerai, m'étais-je dit. Cependant, [...] il ne fallait pas que mon étrangeté s'affichât, se fit perceptible au premier venu. Il fallait que cette vertu d'étrangeté fût secrète : pour cela il me fallait maîtriser la langue comme un autochtone.<sup>11</sup>

Dans cette phase initiale, l'exil est pour lui un exil hors de sa langue maternelle, ce qui à un niveau plus profond réactualise le traumatisme de la perte de la mère.<sup>12</sup> « Mon rapport à l'enfance », affirme-t-il, « est

---

8. J. Semprun, *Federico Sanchez vous salue bien*, Grasset, Paris 1993, p. 46.

9. Cf. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, cit., pp. 23-80.

10. G. Bachelard, *Le Masque*, cit., p. 215.

11. J. Semprun, *Adieu, vive clarté...*, Gallimard, Paris 1998, pp. 132-33.

12. Cf. V. Capdevielle-Hounieu, *La Langue de l'autre, opérateur de la construction identitaire de Jorge Semprun*, in B. de Buron-Brun (dir.), *Altérité-Identité-Interculturalité : perceptions et représentations de l'Étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique II*, L'Harmat-

celui de mon rapport à une langue perdue puis retrouvée ».<sup>13</sup> Issu d'un milieu multiculturel, il avait étudié l'allemand, l'anglais et le français, mais la connaissance de cette dernière langue – qui deviendra son instrument de création littéraire – était partielle et limitée à l'usage écrit. L'acquisition d'une parfaite maîtrise du français est au début un travestissement qui lui paraît nécessaire. « Le masque », écrit Bachelard,

[...] nous aide à *affronter l'avenir*. Il est toujours plus offensif que défensif. [...] il semble que le masque puisse être une décision d'une nouvelle vie. Il liquiderait d'un trait l'être qui se cache. Il serait un motif d'affirmer une seconde vie, une renaissance. [...] le masque est la volonté d'avoir un avenir nouveau, une volonté non seulement de commander à son propre visage, mais de réformer son visage, d'avoir *désormais* un nouveau visage.<sup>14</sup>

Le masque linguistique que Semprun essaie de construire se change en un pont permettant le « passage à un autre niveau d'existence »,<sup>15</sup> comme le révèle emblématiquement son retour à Madrid, en 1953. En effet, c'est en se référant à la langue maternelle qu'il décrit ici sa condition d'étranger :

Je me sens à cette époque terriblement étranger à ma ville. Je ne regrette pas d'être revenu dans ma ville mais un profond sentiment d'exaspération m'habite : celui que les clefs m'échappent. La première fois que je suis rentré dans un restaurant, j'étais terrifié. Je ne savais pas comment faire pour commander. J'écoutais. J'étais très silencieux. J'en venais presque à parler par gestes.<sup>16</sup>

C'est ainsi que l'écrivain lui-même, ayant transformé son masque en un « outil » existentiel, en arrive jusqu'à le confondre avec son propre visage. Son appartenance à tout tissu social, culturel, politique et linguistique est alors comme suspendue en un espace intermédiaire se présentant comme un seuil, à la fois voie de passage et élément de séparation :<sup>17</sup> « Autant que l'espagnol », observe-t-il, « [...] le français était ma langue maternelle.

---

tan, Paris 2010, p. 22.

13. J. Semprun, *Entretiens*, cit., p. 26 et p. 246.

14. G. Bachelard, *Le masque*, cit., p. 207.

15. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, cit., p. 38.

16. J. Semprun, *Entretiens*, cit., pp. 101-102.

17. Cf. G. Baptist, *Strano, estraneo e straordinario : lo straniero*, in B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneità*, Vivarium, Napoli 2002, p. 24.



Elle l'était devenue, du moins [...]. J'avais choisi le français, langue de l'exil, comme une autre langue maternelle, originaire. Je m'étais choisi de nouvelles origines. J'avais fait de l'exil ma patrie. En somme, je n'avais plus vraiment de langue maternelle » (*EV*, p. 353).

L'expérience de l'exil se répète donc, en France, en Espagne, mais c'est à Buchenwald ou, plus précisément, après Buchenwald, qu'elle devient radicale : « Deux ans d'éternité glaciale, d'intolérable mort me séparaient de moi-même. Reviendrais-je à moi-même, un jour ? À l'innocence, quel que fût le souci de vivre, de la présence transparente à soi-même ? Serais-je à tout jamais cet autre qui avait traversé la mort ? qui s'en était nourri ? qui s'y était défait, évaporé, perdu ? » (*EV*, p. 141).

C'est pour ériger une barrière qui le sépare du drame de l'exil et de la déportation qu'il s'efforce de devenir un Autre,<sup>18</sup> de se forger un masque, mais il suffit d'un regard, d'un objet ou de quelques situations apparemment anodines pour se retrouver face à cette partie de son identité qui, en définitive, constitue « la seule réalité pensable » (*EV*, p. 29). « Depuis deux ans », écrit-il au début de *L'Écriture ou la vie*, « je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. [...] Pas de visage, sur ce corps dérisoire » (*EV*, p. 13). Mais le regard d'effroi des trois officiers en uniforme britannique, qui arrivent au camp lors de la libération – regard qu'il évoque souvent dans la première partie du roman – se change en un miroir où il rencontre inexorablement un trait essentiel de son visage réel : « C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié » (*EV*, p. 14). Plus loin, dans le texte, on peut lire : « Rien n'indiquait de prime abord où j'avais passé les dernières années. Moi-même, je me tus aussitôt à ce sujet, pour longtemps. [...] Silence de survie [...]. Silence bruissant de l'appétit de vivre. [...] Mais je ne parvenais pas à faire taire mon regard » (*EV*, p. 145). Sa tentative d'oublier, de cacher son étrangeté, de vivre au-delà de la séparation et de la mort se heurte au surgissement soudain de souvenirs qui réactualisent la condition de déracinement provoquée par l'abandon obligé du pays natal et par les années vécues dans le camp :

Dans cet appartement proche de Duroc, un malaise sourd m'avait ga-

---

18. « Je suis devenu un autre, pour pouvoir rester moi-même » (p. 292), affirme-t-il dans *L'Écriture ou la vie*.

gné en voyant les canapés et les fauteuils recouverts de housses blanches. Sournisement, cela m'avait rappelé mon enfance, l'appartement de la rue Alfonso XI, à Madrid, au retour des longues vacances d'été sur des plages océaniques (*EV*, p. 197).

On était face à un paysage nocturne, enneigé. Il y avait des cris, des ordres brefs, gutturaux. Et les chiens, toujours : un horizon nocturne de chiens hurlants devant un rideau d'arbres sous la neige. On sautait sur le quai, entremêlés, malhabiles. On courait pieds nus sur la neige. Des casques, des uniformes, des coups de crosse de fusil. [...] C'est ainsi, dans l'éclat de ce souvenir brutalement resurgi, que j'avais su qui j'étais, d'où je venais, où j'allais réellement (*EV*, pp. 284-85).

Tentatives déjouées, masques « partiels, inachevés, fuyants », qui actualisent « une conduite oscillante entre les deux pôles du caché et du montré ».<sup>19</sup> Comme le remarque Bachelard, « il faut tant d'énergie pour s'adapter intimement à un masque que cette énergie défaille quelque part. Alors, le visage le plus artificieusement composé se disloque ».<sup>20</sup>

Après la libération, Semprun avait cru pouvoir exorciser son expérience du « mal radical » par l'écriture, mais il avait constaté que celle-ci ne le ramenait jamais qu'à l'expérience de la mort. Il avait par conséquent abandonné le projet d'écrire, pour consacrer sa vie à l'action politique :

Il y a des obstacles de toute sorte à l'écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. [...] Il me faut donc un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes [...]. Cet obstacle-là, je parviendrai à le surmonter, un jour ou l'autre. [...] Mais il y a un obstacle fondamental, qui est spirituel... [...] Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... [...] Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... (*EV*, pp. 217-218).

En 1961, lors d'un séjour clandestin en Espagne, profitant des circonstances qui l'obligeaient à rester chez lui, il rédige *Le Grand voyage*. Il se sert

19. G. Bachelard, *Le Masque*, cit., p. 204.

20. *Ibi*, p. 211.

alors d'une machine à écrire au clavier espagnol, mais c'est en français pourtant qu'il revient à l'expérience concentrationnaire : « Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j'essaie de compter les jours, de compter les nuits... » (*EV*, p. 312).

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'emploi d'une langue qui n'est pas sa langue maternelle et qui, en outre, se caractérise par un haut degré de précision et de concision, lui permet de créer une distance et de développer un récit qui le contraint à réveiller ses fantômes :

Le français est une langue idéale pour qui veut prendre ses distances : une langue abstraite, précise, avec une grammaire tellement rigide. En espagnol, on peut se permettre beaucoup de choses qui sont à la limite de l'inconvenance mais qui fonctionnent très bien... [...] Il y a au contraire en français ce qu'on pourrait appeler une *discipline* de la langue. [...] Oui, cette distance m'est très nécessaire.<sup>21</sup>

La langue de l'Autre, l'Autre auquel il est confronté par l'exil et l'Autre qu'il est à son tour devenu, s'impose à lui. À propos du *Grand voyage*, l'auteur affirme :

Le livre s'est imposé dans cette langue. À cette époque, j'étais tout le temps en Espagne, je ne retournais à Paris que pour de brefs séjours [...]. C'est très curieux. Non seulement je ne me suis jamais posé la question de ce livre en espagnol, mais, à posteriori, j'ai le sentiment que j'ai toujours voulu l'écrire en français. Aujourd'hui, ce n'est plus pareil. Mais si l'on m'avait, à l'époque, posé la question, j'aurais répondu qu'il m'aurait fallu, pour l'écrire en espagnol, faire un effort, non pas linguistique, mais moral.<sup>22</sup>

En choisissant le français comme langue d'écriture, Semprun soustrait le visage du revenant non seulement au regard des autres, mais aussi et surtout à son propre regard : « tel est notre masque [...] non plus quelque chose que nous surajoutons à nous-mêmes, mais une partie de nous-mêmes où nous ne sommes plus ».<sup>23</sup> Toutefois, l'extériorité de la langue de l'autre qui,

---

21. J. Semprun, *Entretiens*, cit., pp. 219-20.

22. *Ibid.*, p. 127.

23. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, cit., p. 74.

au bout du compte, ne lui appartiendra jamais comme une véritable langue maternelle,<sup>24</sup> n'empêche pas l'accès à son moi authentique.

Dans *L'Écriture ou la vie*, aboutissement du long et complexe processus qui l'amène à entrevoir et à faire entrevoir les traits de son visage réel, l'auteur constate que les langues, par rapport à l'expérience qu'il a vécue, ne sont pas égales :

J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d'expérience. En allemand on dit *Erlebnis*. En espagnol : *vivencia*. Mais il n'y a pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience d'elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot « vécu », qui est approximatif. Et contestable. C'est un mot fade et mou. D'abord et surtout, c'est passif, le vécu. Et puis c'est au passé (*EV*, pp. 183-184).

Le roman est traversé par toute une série de réflexions de nature métalinguistique qui révèlent la tendance, de la part de l'écrivain, à interroger les langues et à s'interroger sur leur nature même. Dans le cas de Semprun, cette forme de « surconscience linguistique »<sup>25</sup> n'est pas liée uniquement à son statut d'écrivain plurilingue, mais provient également d'un parcours qui, peu à peu, le conduit à franchir la cloison édifiée par l'emploi de la langue d'adoption. En effet, d'autres idiomes s'insèrent à l'intérieur de la « conquête spirituelle » (*EV*, p. 134) de son français. Comme nous l'avons déjà précisé, il s'agit le plus souvent d'éléments lexicaux ou phraséologiques en espagnol ou en allemand. Pour les signaler au lecteur, l'auteur recourt à l'italique. Selon Antoine Compagnon,

[...] c'est dans ce caractère que s'impriment aussi les recours à une langue étrangère. [...] J'écris en italique mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou idiolectal, mon encyclopédie personnelle. Ainsi, dans l'italique, je suis plus présent qu'ailleurs [...]. En revanche, je tente une esquivé avec les guillemets, je demande au lecteur qu'il m'accorde le bénéfice du doute. Je lui dis : « À prendre comme tu voudras, mais avec des pincettes, ce

24. Cf. V. Capdevielle-Hounie, *La Langue de l'autre*, cit., p. 28.

25. L. Gauvin, *L'Écrivain francophone et les langues*, Karthala, Paris 1997, p. 6. À ce propos, cf. aussi : O. Anokhina, E. Sciarino, *Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse*, in « Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention » 46 (2018), pp. 28-29.

n'est pas moi qui suis à reprendre » ou « Je ne voudrais pas le dire, mais quand même, je ne peux faire autrement ». <sup>26</sup>

La reprise de termes appartenant à d'autres langues comporte des stratégies de ré-énonciation spécifiques visant le rétablissement de la compréhension. Les procédés les plus fréquents sont ceux du binôme traductif <sup>27</sup> ou de la traduction tout court même si, dans certaines sections du roman, l'écrivain confie l'éclaircissement des termes étrangers à des paraphrases explicatives disséminées dans les passages qui les contiennent. Généralement, ces segments de désambiguïisation sont encadrés par des guillemets, espaces textuels dont le narrateur prend en quelque sorte ses distances, sa voix réelle étant véhiculée par les originaux en italique.

## 2. Le « visage » de l'exil

À Buchenwald, Semprun retrouve les sonorités de la langue de son enfance dans les mots des déportés ou des soldats hispanophones :

– *Grupos, a formar !* hurlait Palazón, le responsable militaire des Espagnols (EV, p. 20).

Mais il n'avait pas dit « merde », bien sûr. Il n'avait pas non plus dit le mot auquel on pouvait s'attendre : *shit*. Il avait juré en espagnol pour exprimer sa surprise. Il avait dit *coño*. – *Poetry? Coño ! s'était-il écrié* (EV, p. 136).

Lui aussi pouvait réciter des poèmes, m'avait-il dit. Il en avait aussitôt apporté la preuve d'ailleurs, en déclamant avec une emphase proprement castillane, malgré son accent mexicain, une poésie de Rubén Darío, dont il avait conclu la récitation par un grand geste des bras vers l'horizon imaginaire d'une plage océanique où auraient défilé des troupes d'éléphants de combat harnachés pour la parade.

...

cuatrocientos elefantes por las orillas del mary *el Rey mandó desfilar cuatrocientos elefantes por las orillas del mar...* (EV, p. 138).

---

26. A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris 1979, p. 41.

27. P. Newmark, *La Traduzione : problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1988, p. 139.

C'est la langue maternelle, dans laquelle s'enracine cette identité brisée et que l'écriture finit par reconstituer, qui restitue le souvenir de l'enfance. En effet, sa mémoire semble se fonder principalement sur quelques mots – associés souvent même à une musique. Ce n'est qu'à partir de ces mêmes mots qu'il la reconstruit, l'oubli coïncidant au contraire – chez lui – avec un véritable rejet de l'écriture :

Il m'arrive *La Paloma*, c'est tout : l'enfance espagnole en plein visage (*EV*, p. 51).

Le film où Jean Kiepura et Martha Eggerth chantaient dans les bras l'un de l'autre, sur fond d'alpe et de paysage lacustre, s'appelait en espagnol *Vuelan mis canciones*. Par contre, son titre original, allemand comme il se doit, m'échappe tout à fait. Ma mémoire privilégie le souvenir de l'enfance, au détriment de celui de mes vingt ans à Buchenwald (*EV*, p. 101).

L'espagnol est présent aussi dans les passages du roman qui essaient de tracer non pas « la description de l'horreur. Pas seulement, en tout cas, ni même principalement », mais « l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal... » (*EV*, p. 170) :

Quelques jours plus tôt, alors que le lieutenant Rosenfeld s'adressait aux civils allemands de Weimar, dans la cour du crématoire, j'avais remarqué un tout jeune soldat américain. Son regard, dilaté d'horreur, était fixé sur l'amoncellement de cadavres qui s'entassaient à l'entrée du bâtiment des fours. [...] D'une voix basse mais distincte, en espagnol, il s'était mis à prier. *Padre nuestro que estás en los cielos...* [...]. J'avais été bouleversé de constater que la langue de mon enfance, soudain sonore à mes côtés, fût celle qui exprimât la vérité funeste de cet instant (*EV*, pp. 137-38).

– *No hay derecho...*, murmure Morales, tourné vers moi. [...] – *Morirse así, de cagalera, no hay derecho...*, murmure-t-il à mon oreille. [...] Il a raison : ce n'est pas juste de mourir bêtement de chiasse après tant d'occasions de mourir les armes à la main. [...] – *Qué vergüenza*, dit-il dans un dernier souffle. [...] *No mueras, te amo tanto*, ai-je envie de crier, comme dans le poème de Vallejo. « Ne meurs pas, je t'aime tant ! Mais le cadavre, hélas ! continua de mourir » (*EV*, pp. 245-51).

Pour dire l'horreur des yeux se heurtant à une mort devenue charnelle, pour dire l'expérience de cette même mort vécue à travers celle d'un être que l'on aime, il faut plonger au plus profond de soi, dans ce « caveau secret »

où se fane un « langage d'autrefois »,<sup>28</sup> le seul qui nous appartient vraiment. C'est ainsi qu'une prière ou un poème viennent euphémiser « la vérité funeste » de ces instants. En reprenant les vers du poète péruvien César Vallejo, l'auteur nous révèle la conclusion à laquelle il est parvenu; l'écriture n'est pas un choix entre la vie et la mort, mais le seul moyen dont il dispose pour restituer l'une à l'autre :

En somme, je ne possède rien d'autre que  
ma mort, pour exprimer ma vie...

Mais je ne me souvenais pas, en regardant le bleu du ciel, de ce poème de Vallejo en français. Je m'en souvenais en espagnol, bien entendu [...].

*En suma, no poseo para expresar mi vida,  
sino mi muerte...*

Je me souvenais donc en espagnol du début de ce poème de Vallejo, tout en regardant le bleu du ciel sur sa tombe, dans le cimetière Montparnasse (EV, p. 190).

*Me gusta la vida enormemente  
pero, desde luego,  
con mi muerte querida y mi café  
y viendo los castaños frondosos de Paris...*

Claude-Edmonde Magny venait d'évoquer Wittgenstein, j'ai gardé pour moi le poème de César Vallejo qui m'était revenu en mémoire. Je ne l'ai pas traduit pour elle, je ne vais pas non plus le traduire ici. Ça restera comme un secret, un signe de connivence avec un possible lecteur hispanisant (EV, p. 220).

Comme l'observe Gisèle Vanhese, « à un niveau plus secret, Semprun partage avec Vallejo la même expérience abyssale de la “langue originaire”, “où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence” ». <sup>29</sup> Ce n'est donc pas un hasard si une partie des vers du poète péruvien n'est pas traduite. L'épisode de l'évanouissement auquel il fait allusion dans *L'Écriture ou la vie*, et qui est au centre d'un autre de ses romans,

28. J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris 1988, p. 27.

29. G. Vanhese, *Territoire de la parole et du silence. Baudelaire, César Vallejo et Paul Celan dans « L'Écriture ou la vie » de Jorge Semprun*, in « Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università della Calabria » 23 (2006), p. 234. Vanhese reprend ici une réflexion de Roland Barthes.

témoigne jusqu'à quel point son rapport aux langues figure son rapport au monde. Après la chute d'un train en marche – circonstance ambiguë qui cache peut-être la tentation du suicide – le réveil coïncide avec une sorte de renaissance :

Ce qui m'avait frappé, touché au cœur, c'était ce mot mince, aigu, le mot «août», qui avait éclaté en moi et qui, aussitôt, s'était dédoublé, était devenu le mot *agosto*. [...] Il y avait peut-être deux mots pour chacune des réalités de ce monde. [...] Il y avait en effet « août » et *agosto*, « blessure » et *herida*, « lundi » et lunes. [...] Un autre mot pour « ciel », pour « nuage », pour « tristesse » : *cielo*, *nube*, *tristeza*. Les mots surgissaient accouplés, à l'infini. [...] Mais dans cette extrême, radicale joie de vivre, toute nue, irraisonnée, avait commencé à poindre, pourtant, à sourdre sourdement, une inquiétude nouvelle. [...] Soudain, en effet, le mot *nieve* était apparu. Non pas d'abord, cette fois-ci, le mot « neige », qui se serait ensuite dédoublé, pour prendre la forme *nieve*. Non, cette dernière forme d'abord, dont je savais le sens : neige précisément (*EV*, pp. 282-83).

Le mot *nieve* enlève définitivement le masque de la langue de l'Autre et impose au sujet une confrontation immédiate et directe avec lui-même. L'image de la neige ainsi que l'allusion à sa couleur – qui reviennent sans cesse dans le roman – connotent la déportation, la mort, l'absence, l'exil. Elles se chargent d'ombre, de douleur et restituent sans appel la seule réalité possible, en révélant cette vérité qui s'était faite « souterraine » et qui avait ordonné au visage vivant « de se durcir toujours davantage, pour ne rien trahir de ses blessures ».<sup>30</sup>

### 3. Le « visage » du camp

Dans *L'Écriture ou la vie*, la présence de la langue allemande est liée généralement à l'univers concentrationnaire, mais dans certains cas celle-ci se change en un instrument de survie, sur un plan réel et sur un plan spirituel à la fois. Les lieux où elle résonne constituent d'abord les diverses parties d'un tout complètement imprégné de mort : « La neige et la fumée sur l'Ettersberg [...]. Il y aurait toujours cette mémoire, cette solitude : cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps » (*EV*, p.

30. J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, cit., p. 73.



185). Notons cependant que la colline de l'Ettersberg est aussi la colline de Goethe : « au printemps, en hiver, tiède ou glacial, toujours le vent sur l'Ettersberg. Vent des quatre saisons sur la colline de Goethe, sur les fumées du crématoire » (*EV*, p. 56).

Les termes allemands qui constellent le roman appartiennent fréquemment au vocabulaire militaire et contribuent à la description de l'organisation interne du camp :

La veille, vers midi, une sirène d'alerte avait retenti. *Feindalarm, Feindalarm!* criait une voix rauque, pleine de panique, dans le circuit des haut-parleurs (*EV*, p. 18).

Des fusils automatiques, des mitraillettes, quelques grenades à manche, des parabellums, des bazookas, puisqu'il n'y a pas de mot français pour cette arme antichar, *Panzerfaust*, en allemand (*EV*, p. 20).

Parfois, cependant, j'étais parvenu à regarder dans les yeux l'*Obersturmführer* Schwartz. [...] L'œil de Schwartz, alors, pour bref que fût l'instant où je parvenais à capter son regard, n'exprimait que la haine (*EV*, p. 38).

je me suis dit que j'aurais au moins appris cela à Buchenwald, à identifier les odeurs multiples de la mort. L'odeur de la fumée du crématoire, les odeurs du block des invalides [...]. L'odeur de cuir et d'eau de Cologne des *Sturmführer* S.S. (*EV*, p. 61).

C'est après toutes ces cérémonies rituelles et purificatrices qu'on s'est retrouvés à courir dans le souterrain qui reliait, je l'ai appris par la suite, le bâtiment des douches et de la désinfection à celui du magasin d'habillement, *Effektenkammer* (*EV*, p. 114).

D'instinct, j'avais évité le *Revier*, l'infirmerie, les soins auxquels j'aurais pu prétendre. On sortait habituellement de l'infirmerie par la cheminée du crématoire (*EV*, p. 149).

Comme le montrent les exemples, la langue allemande apparaît pour désigner des cris d'alerte (*Feindalarm*), des armes (*Panzerfaust*), les divers rôles et fonctions dans la hiérarchie militaire (*Obersturmführer*, *Sturmführer*, etc.) ou les différentes sections du camp (*Effektenkammer*, *Revier*, etc.). Dans d'autres passages, le recours à cette langue révèle une intention ironique de la part de l'écrivain, surtout quand il reprend les slogans des S.S. ou les tournures employées pour nommer leurs opérations militaires, mais aussi

et surtout quand il veut suggérer le contraste entre le sens de certains mots et les réalités auxquelles ces mêmes mots renvoient :

une grande affiche d'un réalisme repoussant, où figurait la reproduction immensément agrandie d'un pou menaçant, proclamait dans les baraquements le slogan de l'hygiène S.S. : *Eine Laus, dein Tod!* slogan traduit dans plusieurs langues, mais avec une faute d'orthographe en français : Un poux, ta mort! (*EV*, p. 57).

Nous étions tous dans le même block, le 62, arrivés ensemble [...] à la suite de deux opérations de déportation successives aux noms de code poétiques, selon une tradition militaire assez révélatrice : *Meerschäum* et *Frühlingswind*, « Écume de mer » et « Vent de printemps » (*EV*, pp. 58-59).

La corvée de la carrière, par exemple : *Steinbruch*. Et celle de *Gärtnerrei*, la corvée de jardinage, par euphémisme car c'était sans doute la pire de toutes (*EV*, p. 56).

À Buchenwald, il n'y avait pas de *Sonderkommando*, il n'y avait qu'un *Sonderbau*. *Sonder*, on le sait sans doute, est un adjectif allemand qui signifie « particulier », « séparé », « étrange », « spécial » [...]. Il s'agissait des chambres à gaz d'Auschwitz, du kommando spécial qui s'occupait d'évacuer les victimes des chambres à gaz et de les transporter vers les fours crématoires annexes où leurs cadavres étaient brûlés (*EV*, p. 70).

Par l'emploi de ces termes, l'auteur réussit à créer des espaces textuels qui nous mènent au cœur même d'une dimension tragiquement véridique. Ils réactualisent, dans les rêves du revenant, la réalité de l'univers concentrationnaire. Certains mots le hantent presque chaque nuit, pour rappeler qu'on est encore et pour toujours peut-être dans cette « région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité » (*EV*, p. 75) :

*Krematorium ausmachen!* disait la voix allemande. « Crématoire, éteignez! ». Une voix sourde, irritée, impérative, qui résonnait dans mon rêve et qui, étrangement, au lieu de me faire comprendre que je rêvais, comme il arrive habituellement dans des cas semblables, me faisait croire que j'étais enfin réveillé, de nouveau – ou encore, ou pour toujours – dans la réalité de Buchenwald (*EV*, p. 202).

Toutefois, dans *L'Écriture ou la vie*, cette langue de pouvoir, de non-sens et de mort est aussi une langue de survie :

À la fin, il m'a demandé ma profession. – *Philosophiestudent*, lui ai-je répondu. Étudiant en philosophie. Une sorte d'éclair a jailli dans son regard morne, prodigieusement bleu, prodigieusement désabusé. – Non, a-t-il dit, péremptoire, ce n'est pas vraiment une profession. *Das ist doch kein Beruf!* Je n'ai pas pu m'empêcher de lui faire une astuce de khâgneux germaniste. – *Kein Beruf aber eine Berufung!* J'étais très content de mon jeu de mots. Un sourire a brièvement éclairé le visage sévère de l'homme qui établissait ma fiche d'identité. [...] il appréciait ma maîtrise de la langue allemande. [...] Ce n'était pas une profession mais une vocation, avais-je dit, que d'étudier la philosophie. [...] – Ici, a-t-il dit, les études de philosophie ne sont pas une profession convenable! Ici, il vaut mieux être électricien, ajusteur, maçon... Ouvrier spécialisé, en somme! (*EV*, pp. 116-17).

Le salut est lié également à un domaine spirituel, comme le révèlent les passages du roman où l'auteur décrit les moments d'étrange allégresse qu'il partage avec ses « meilleurs copains de quarantaine » (*EV*, p. 58) ou ceux où il cite des philosophes et des écrivains de langue allemande (Wittgenstein, Kafka, Celan, Brecht) :

nous avons déclamé, Serge Miller et moi, le lied de la Lorelei.

*Ich weiss nicht, was soll es bedeuten*

*Dass ich so traurig bin...*

La fin du poème, nous l'avons hurlée, dans le bruit assourdissant des dizaines de paires de galoches de bois s'éloignant au galop pour regagner les baraquements, juste à la dernière minute avant le couvre-feu effectif

*Und das hat mit ihrem Singen*

*Die Lorelei getan...* (*EV*, pp. 59-60).

« *Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht...* ».

Elle citait la proposition du traité de Wittgenstein que j'avais longuement commentée, trois ans auparavant, dans un gros cahier de moleskine où je tenais une sorte de journal intime. [...] « La mort n'est pas un événement de la vie. La mort ne peut être vécue ». [...] En fait, pour être rigoureux, l'énoncé de Wittgenstein devrait s'écrire ainsi : « *Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht* ». C'est-à-dire : ma mort n'est pas un événement de ma vie. Je ne vivrai pas ma mort (*EV*, pp. 223-26).

Je me récite à haute voix le poème de Celan et je pense au destin de la langue allemande : langue de commandement et d'aboiement S.S. – « *der Tod ist*

*ein Meister aus Deutschland* », a pu écrire Celan : « la mort est un maître d'Allemagne » – et langue de Kafka, de Husserl, de Freud, de Benjamin, de Canetti, de Paul Celan lui-même – de tant d'autres intellectuels juifs qui ont fait la grandeur et la richesse de la culture allemande des années trente de ce siècle : langue de subversion, donc, d'affirmation universelle de la raison critique (*EV*, p. 371-72).

Les vers de Paul Celan, en particulier, accompagnent son retour à Buchenwald, en 1992. L'auteur reprend le poème *Todtnauberg*, témoignant de la rencontre du poète roumain avec Heidegger. Le texte est en quelque sorte lié au « non-dit heideggérien par excellence : le non-dit de la culpabilité allemande » (*EV*, p. 371) :

*die in das Buch*  
– *wessen Namen nahms auf*  
*vor dem meinen? –,*  
*die in dies Buch*  
*geschriebene Zeile von*  
*einer Hoffnung, heute,*  
*auf eines Denkenden*  
*kommendes*  
*Wort*  
*im Herzen* (*EV*, p. 370).

Comme pour le poème de Vallejo, dans ce cas aussi Semprun ne fournit pas la traduction en français. Il ne veut pas soustraire au contenu profond de ce texte les sonorités de la langue dans laquelle il a été conçu, cette langue qui dit l'absence de l'homme à lui-même, mais aussi la tentative désespérée de la combler par la parole.

En définitive, l'hétérolinguisme<sup>31</sup> qui caractérise *L'Écriture ou la vie* en arrive, selon nous, à éroder définitivement le masque existentiel et linguistique qui avait en partie recouvert le visage troublant de l'exilé et du revenant. Il permet d'accéder à ce paysage enneigé constituant la seule patrie possible, où s'enracine une identité hybride inutilement refoulée : « l'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu, n'est qu'un long,

---

31. Cf. R. Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Fides-CÉTUQ, Montréal 1997, p. 37.

Annafrancesca Naccarato

interminable travail d'ascèse, une façon de se déprendre de soi en prenant sur soi : en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours » (*EV*, p. 377).

# Censure et traduction. Dissémination et dissimulation dans l'audiovisuel

YVES GAMBIER

En abordant la censure, nous serons amenés à ne jamais oublier que traduire, c'est toujours s'intercaler dans des rapports de pouvoir entre langues, entre cultures. Quels que soient les pays, les périodes historiques, à peu près tous les genres d'écrits ont connu des formes de censure – de la fiction romanesque, des livres pour enfants à la paralittérature, des essais de philosophie aux articles de presse, des traités religieux à la publicité, des livrets d'opéras aux chansons de rap (Billiani 2007; Seruya et Lin 2008 : Ní Chuilleánáin et al, 2009; Merkle 2002, 2010, 2018; Merkle et al. 2010; Ballard 2011; McLaughlin et al. 2016). Toutefois, nos exemples seront surtout limités à l'audiovisuel, lorsque la traduction audiovisuelle (TAV) est en jeu dans les films et les séries télévisées.

## I. Censure institutionnelle

Dès qu'il y a un pouvoir d'une institution (État, Église, organisations internationales, partis politiques), il y a des stratégies pour bloquer, interdire des productions artistiques, scientifiques. La censure, y compris la désinformation et le contrôle des données, a toujours été partie prenante des pouvoirs. De la Chine impériale de la dynastie des Han (206 avant JC-8 après JC) à Xi Jinping, de l'Espagne du 15<sup>ème</sup> à Franco, de la Russie tsariste à Poutine, des États-Unis de la chasse aux sorcières de McCarthy aux *fake news* de Trump, les stratagèmes n'ont jamais manqué pour falsifier, manipuler

ce qui était considéré comme dangereux. Menaces, pressions sur les journalistes, licenciements, insultes publiques, œuvres détruites, procès fabriqués, emprisonnement, assassinats, autodafés, la liste aujourd'hui est longue de toutes les formes de censure au nom de la religion, du nationalisme, des bonnes mœurs, comme est longue la liste des pays recourant à ces formes de gouvernance.

### 1.1 Censure préventive et répressive des organes de l'état

Si la censure religieuse a été de pair avec la défense de dogmes, comme aujourd'hui à propos de la femme, du blasphème dans des pays comme le Pakistan, celle de l'état a été et est souvent liée au secret – secret d'état, secret-défense, secret de l'action administrative, rétention d'archives – mais aussi à la prévention de la circulation d'idées, de publications supposées contraire à l'idéologie dominante, à la « vérité ». De l'URSS à la Chine contemporaine, de la Grèce des colonels à la République Islamique d'Iran, du Chili de la dictature à l'Afrique du Sud de l'*apartheid*, des fascismes des années 1920 aux débuts des années 1970, du régime de Vichy (1940-1944) à l'Égypte de Sissi, au Soudan, les exemples ne manquent pas.

Lorsque le cinéma dit muet a cédé la place au parlant, à la fin des années 1920, diverses stratégies se sont mises en place, notamment la postsynchronisation. Dans les années 1930, apparut le doublage. À partir de 1931, le défi linguistique ne fut plus relevé par les compagnies de production mais par celles de la distribution, par les pays importateurs. L'option du doublage s'appuyait alors sur des raisons de protectionnisme et des critères financiers et techniques. Dès ces années 1930, studios et distributeurs saisirent vite que le doublage pouvait convenir aux audiences chauvines et pour un moindre coût que les versions dites multilingues – des manifestations parfois violentes eurent lieu à Paris, Prague, Budapest, Milan contre les langues étrangères sur les écrans. Violence, intolérance et fascisme étaient alors répandus dans plusieurs pays européens.

Très vite, Mussolini en Italie, Franco en Espagne et Hitler en Allemagne mirent en place une législation exigeant le doublage – le cinéma en langues étrangères étant perçu comme « véhicule pernicieux » qui pouvait affecter l'essor des langues vernaculaires et contredire les « traditions nationales ».

Les censures mussolinienne et franquiste au cinéma sont désormais bien documentées. (Gubern & Font, 1975, Ávila, 1977; Neuschäfer, 1991; Gutiérrez-Lanza 1999, 2000, 2011; Rabadán, 2000; Ballester, 2001; Rundle & Sturge, 2010; Mereu 2012; Mereu Keating, 2016). Contrairement peut-être à une idée reçue, cette censure contre les menaces à l' « ordre public », les outrages à l'armée et aux valeurs de la religion, n'a pas été régulière dans sa fermeté : elle a toujours dépendu des rapports de force entre les nations, parfois accommodante si les affaires et la diplomatie l'exigeaient.

La censure cinématographique en URSS et ses satellites a encore été peu systématiquement analysée. Cette censure ne date pas du régime communiste puisque déjà sous Nicolas II (1894-1917), l'Okhrana, la police politique, interdit ce qui offense les sentiments religieux, patriotiques ou moraux, les références aux régicides, et les sujets touchant à la question juive, à la prostitution. Entre 1917 et 1991, le cinéma soviétique traversera diverses périodes, tantôt âge d'or (jusqu'en 1928-1930), le Goskino censurant surtout les films étrangers, tantôt soumis au pouvoir établi et au « réalisme socialiste » avec autocritiques pour formalisme, cosmopolitisme, et autres « déviations bourgeoises » (jusqu'en 1953 puis de 1962 à 1986), tantôt remis en valeur (notamment avec la *perestroïka* entre 1986 et 1990), tandis que les films soviétiques étaient souvent interdits ou sous surveillance stricte à l'extérieur. N'empêche, les films étrangers diffusés localement ont toujours vu leur circulation contrôlée, aujourd'hui encore sous prétexte de « grossièreté » tandis que l'industrie du cinéma russe est plutôt sujette aux manques de subventions d'État (voir 2).

Considérons un instant les archives de la Commission de contrôle en France, entre 1945 et 1975 (Garreau 2009). Entre supervision a priori des images cinématographiques et souci des mineurs (voir 1.2), la censure a oscillé entre une méfiance envers tout ce qui pouvait s'apparenter à de la propagande communiste, à quoi que ce soit qui pouvait nuire à la réputation du pays ou qui pouvait être perçue comme une atteinte à la morale familiale.<sup>1</sup>

---

1. Comme interdictions totales ou partielles, citons, pour les années 1930, *Zéro de conduite* (Vigo), *L'Ange bleu* (von Sternberg), *La règle du jeu* et *La Grande illusion* (Renoir), pour les années 50, *La Dolce Vita* (Fellini), pour les années 60, *Viridiana* (Buñuel), *Le petit soldat* (Godard), pour les années 70, *Le juge Fayard* (Boisset), *Les noces rouges* (Chabrol),



Ainsi il y a des interdictions à l'exportation, comme le film d'Isidore Isou (*Le traité de bave et d'éternité*, 1951), ou encore la pré-censure avant tournage, comme pour le film de Christian-Jaque *Madame du Berry* (1954) : cette coproduction italienne ne devait pas heurter les sensibilités catholiques et surtout ne pas citer le pape. Frédéric Rossif n'obtint un visa d'exploitation pour *Mourir à Madrid* (1963) qu'à condition de couper certaines phrases, le documentaire antifranquiste étant néanmoins demeuré interdit de diffusion à l'émission télévisée des *Dossiers de l'écran*. Le film de Marc Ophuls, *Le Chagrin et la Pitié* (1970) a connu le même sort, sous prétexte de tordre le cou au mythe des Français résistant sous l'Occupation. Quant à la vigilance envers les jeunes et toutes les représentations « nocives » à leur égard, elle se manifeste par recommandations d'interdiction aux moins de 18 ans : c'est le cas du *Beau Serge* (Claude Chabrol, 1958), de *Pierrot le fou* (J.L. Godard, 1965). Le diktat le plus controversé de l'époque gaulliste reste sans doute l'interdiction catégorique de *La Religieuse* de Jacques Rivette (1966) : d'abord pré-censuré au niveau du scénario dès 1962, puis interdit aux moins de 18 ans (1965), il sera interdit de distribution et d'exportation en 1966, avant que la censure ne soit finalement annulée en janvier 1975.

Dans la décennie des années 1980, des films naguère partiellement interdits deviennent entièrement accessibles sous le ministère de Jack Lang, comme par ex. *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim (1956), *La maman et la putain* de Jean Eustache (1973), *Je vous salue, Marie* de J.L. Godard (1985), *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese (1988), retiré un temps des écrans en France à cause de groupes intégristes, sans oublier nombre de films de l'Europe de l'Est comme ceux de Andrei Tarkovski, Vaclav Havel.

## 1.2 Régulations institutionnelles

Les « affaires » de censure officielle dans le cinéma contemporain sont devenues plus rares, sauf dans les sociétés qui ont un régime à orientation religieuse. Dans nos sociétés, les quelques exemples de ces dernières décennies ont été le résultat plus des pressions de groupes idéologiquement marqués

---

*L'empire des sens* (Oshima).

(voir 3) que de la censure exercée par un Bureau ad hoc. Il s'agit davantage de maintenir l'ordre public que d'interdire au nom de la raison d'état.

Au-delà des commissions ou bureaux spécifiques, comme dans les pays autoritaires, il existe d'autres moyens de contrôle de la part des autorités.

Ainsi, par exemple, aux États-Unis, le code Hayes a dicté la ligne de vertu aux films d'Hollywood de 1934 à 1966 : pas de pitié pour les pervers, les criminels, respect strict du religieux, de la patrie. La *FCC/Federal Communications Commission* est chargée, entre autres, de bannir toute « obscénité » des ondes, verbale ou visuelle. Animateurs, journalistes, disc-jockeys, artistes peuvent toujours être victimes du zèle momentané de la *FCC* et des grands réseaux, au point de devancer ce zèle en mettant en œuvre un léger différé pour éviter tout « dérapage » : nombre de feuilletons, d'émissions dites en direct, d'interviews, de séries TV « coupe » ainsi certaines expressions ou images (voir 5).

On citera ici également les systèmes de classification des films, avec interdiction selon les âges (entre 7 et 18 ans), de la France à la Russie, de la Finlande au Japon. La Commission de classification en France, après avoir remplacé la censure cinématographique instituée en 1916, au moins pour contrôler les actualités filmées de la guerre (Triollet, 2021), après avoir été appelée avant 1981 « commission de censure » puis « commission de contrôle », dépendante aujourd'hui du *CNC/Centre national du cinéma et de l'image animée*, ainsi que la direction des programmes de la *CSA (Conseil supérieur de l'audio-visuel)* visionnent films, programmes et séries télévisés, vidéo-clips, pour repérer les scènes douteuses en termes de violence, de complaisance envers la cruauté, de pornographie, de substances illicites, de langage ordurier, de tension psychologique angoissante.

Pour la télévision, le contrôle fonctionne a posteriori, c'est-à-dire sur les émissions déjà diffusées mais contestées. Les lois sur les libertés d'expression et de la presse, contre la haine, le racisme, le sexisme, l'antisémitisme précisent suffisamment où ne pas aller trop loin. N'empêche une signalétique commune aux chaînes hertziennes et à Canal + a été définie depuis 1996 pour différencier entre tous publics, interdit aux moins de 12 ou de 16 ans, ou encore indiquant que l'émission contient des scènes qui peuvent « heurter la sensibilité » de certains spectateurs.

La classification des courts et longs métrages au cinéma, en DVD, et

des bandes-annonces, s'étale aussi entre un refus du visa d'exploitation (le dernier date de 1979) et un avertissement sur le contenu, avec entre ces deux des interdictions graduées de 12 à 18 ans. Cette dernière, abolie en 1990, a été rétablie en 2001. À noter que la Commission ne donne que des avis, la décision ultime revenant au ministère de la Culture.

Entre 2001 et 2007, plusieurs films ont été interdits aux moins de 18 ans : soit à cause de scènes de sexe considérées comme trop explicites, comme *Baise-moi* de V. Despentes (voir 3), *Polissons et galipettes* de Michel Reilhac, *Ken Park* de Larry Clark et Edward Lachman, *Nine Songs* de Michael Winterbottom, *Destriated* par un collectif, soit à cause de scènes de violence, comme *Saw 3*, film d'horreur de Daren Lynn Bousman. Il reste à voir si les films à la demande, le streaming avec des plateformes comme Netflix vont changer la donne et les perceptions, puisqu'il ne s'agit plus de diffusion publique, dans une salle de cinéma ou pendant un festival. En février 2017, une réforme a clarifié les critères de classification laissant une plus grande liberté d'appréciation aux membres de la Commission.<sup>2</sup>

Entre 2016 et 2018, 1878 courts et 2227 longs métrages ont été visionnés ; sur ce total de 4105 films français, étrangers et coproduits, 221 (5,4%) ont été interdits (avec ou sans avertissements) aux moins de 12 ans, 43 (1%) aux moins de 16 ans et 3 (0,1%) dont 2 longs métrages aux moins de 18 ans. Durant cette même période, 3 films ont vu leur visa d'exploitation contesté devant le juge administratif. Comme exemples de films particulièrement discutés par la Commission, on peut citer *Brimstone* de Martin Koolhoven (2017), *Les élus/Las Eligidas* (2015) de David Pablos (jamais sorti en salle finalement), *Mise à mort du cerf sacré/The Killing of a Sacred Deer* de Yórgos Lánthimos (2017), *Le vénérable W* (2017) / *The Venerable W* (2016) de Barbet Schroeder, *50 nuances de gris sombre/Fifty Shades Darker* (2017) et *50 nuances de gris clairs/Fifty Shades Freed* (2018) de James Foley.

Des signalétiques ont déjà existé dans le passé, par ex. dans les années 1950-1960 pour l'église catholique espagnole (moralité pour tous ; pour personnes averties ; dangereux pour tous), avec jusqu'en 1939 d'autres critères de jugement comme impie, attentatoire à la religion. L'impact de ces classi-

---

2. Il s'est agi surtout de contrer les recours en justice, facilement utilisés par certaines associations (voir 3). (Montagne 2007).

fications est difficile à mesurer, d'autant que ces systèmes administratifs et juridiques sont hétérogènes : l'accès se fait tantôt selon des classes d'âge (se concentrant sur les mineurs), tantôt selon des recommandations parentales ; les systèmes sont parfois sous l'égide de l'état, parfois gérés par un organisme privé ou parapublic. Une classification européenne pour les films, les émissions télévisées, les jeux vidéo,<sup>3</sup> l'Internet relève jusqu'à aujourd'hui du serpent de mer. L'évolution plus permissive des mœurs, la multiplication des chaînes, notamment par satellite ou encore diffusées via le Net, sur téléphone, la distribution de films par des plateformes internationales rendent de plus en plus aléatoire tout contrôle imposé. Certes, réapparaissent parfois débats et polémiques sur les effets de la violence, du sexe sur les écrans, sur la responsabilité parentale.

Se pose ici la question de ce qu'englobe la censure, au-delà du contrôle direct des pouvoirs étatiques. Faut-il parler de censure en désignant les dispositions de régulations institutionnelles, en mettant le doigt sur les « manipulations » lors d'un doublage ou d'un sous-titrage ? Les mesures nationales touchant par ex. les violences et la pornographie, et reprises dans la directive européenne *TV sans frontières* sont-elles à mettre sous la même étiquette que les actes d'une dictature frappant d'interdiction des pans entiers de la culture et de l'information au nom de sa survie ? A eux seuls des films comme *Clockwork Orange/Orange mécanique* de Stanley Kubrick (1971) ou comme *Antichrist* de Lars von Trier (2009), censuré pour les marchés « pudiques », mériteraient une étude minutieuse pour d'une part suivre les méandres de la censure dans divers pays afin de ne pas interdire un film ou donner à croire de l'interdire pour 10 ou 30 ans, en expurgeant certaines séquences, en le bannissant de certains supports (vidéo, TV) mais en l'autorisant sur d'autres (cinéma) ou même clandestinement, et pour d'autre part soupeser les critères mis en avant pour une telle interdiction totale ou partielle (pour le film de Kubrick : violence gratuite, influence sur de jeunes délinquants, argumentation de la police, reflet d'une certaine culture urbaine). Avec les moyens numériques et les médias sociaux, la question n'est pas simple (voir 4).

---

3. Les jeux vidéo sont aussi évalués selon leur violence physique, le flot d'hémoglobine à l'écran, etc.

En 1999, *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick a eu des problèmes dans sa distribution internationale parce que la communauté hindoue a protesté contre l'utilisation de certains de ses chants pendant la scène d'orgie. Les spectateurs de Grande-Bretagne où vit le plus grand nombre d'Indous en Europe n'ont pas vu la même version que les Australiens ou les Néerlandais. Quant aux Américains, ils ont eu droit à une version remaniée numériquement pour couvrir certains actes sexuels, version approuvée par la Motion Picture of America. Warner n'a pas même proposé le film à des pays comme l'Inde, l'Indonésie, la Malaisie, la Thaïlande et nombre de pays du Moyen-Orient, devant leurs exigences en matière de censure.

Autre exemple, de juin 2000 : le film français de Virginie Despentes et Coralie Trinh *Baise-moi* qui a suscité une certaine polémique dans les médias, mêlant des arguments moraux, esthétiques et juridiques (un film dit d'auteur peut-il être classé X ?), à partir d'une requête d'une association familiale d'extrême-droite.

Dernier exemple : le film de Cedric Kahn *Roberto Succo*, présenté au festival de Cannes en mai 2001. Sa diffusion a été momentanément suspendue en Savoie sous prétexte qu'un des policiers abattus par Succo habitait la région. Le même motif avait déjà servi en janvier 1992 pour interdire à Chambéry la pièce *Roberto Succo* de B.M. Koltès, l'ordre public servant de motif plus que la morale ou les bonnes mœurs.

## 2. Les entraves censoriales de nature économique

Si la censure des régimes totalitaires a pu parfois susciter des satires, comme *Hoří, má panenko/Au feu, les pompiers* (1967) de Milos Forman (du bal comme métaphore parodique de l'incompétence de l'État aux mains de la bureaucratie communiste), ou encore *High Noon/Le train sifflera trois fois* (Fred Zinnemann, 1952) (parabole sur Hollywood et le maccarthysme), les entraves de nature économique sont plus diffuses et difficiles à pointer car très souvent elles se manifestent dans les coulisses.

Le contrôle financier des médias (dont le cinéma) n'a guère besoin de menaces physiques et verbales pour plier la liberté d'expression, le droit à l'information à leur convenance. On peut songer aux rapports de NTV à Moscou avec Gazprom, à l'emprise médiatique de Berlusconi, à l'empire

de presse, de télévision, d'édition de R. Murdoch, fondateur et toujours actionnaire de la 21st Century Fox, et au conglomérat Bertelsmann, aptes à diffuser leur idéologie conservatrice. Ainsi la liberté de création n'est pas seulement défiée par les États monolithiques; elle peut l'être aussi par la répartition des aides financières, les besoins des sponsors, les circuits de diffusion (c'est le cas manifeste de la distribution des vidéos et DVDs des films du Nigéria et de leur piratage, en Chine comme en France). Le prétexte de rentabilité a par exemple contraint à la modification des scénarios et du montage de *Little big man* (1970, A. Penn), de *Rosemary's baby* (1980, R. Polanski), *The Shining* (1980, S. Kubrick).

L'internationalisation de la distribution sous la houlette des majors comme Columbia, Fox, Disney, Warner, a été, dans les années 1990, un facteur important dans le changement du paysage AV. Des alliances horizontales, favorisant la convergence entre AV, édition, production musicale et l'Internet, ainsi que des alliances verticales pour rassembler programmation, production et distribution ont modifié en quelques années ce paysage AV. La période 1995-2005 a été ainsi riche en rachats, fusions et concentrations. Mais la transformation de l'économie ne s'est pas arrêtée il y a 15-20 ans, d'autant plus que l'impact de la numérisation, de l'Internet n'en finit pas de remodeler les rapports entre compagnies de télévision, producteurs de cinéma, fournisseurs sur le Net, de renouveler les synergies, les stratégies – que ce soit aux États-Unis, en France (avec les groupes Lagardère, Bolloré, Vivendi, Canal +, etc.) ou encore au niveau international puisque l'une des caractéristiques des médias contemporains est leur internationalisation poussée.

Les conditions de création, de diffusion, de retransmission, de traduction sont assujettis à des contraintes qui tendent à la fois à se restreindre et à s'universaliser – depuis, par exemple dans le domaine de la TAV, le recours au *template* ou matrice imposée pour le découpage en sous-titres, très souvent à partir de l'anglais, comme si toutes les langues avaient les mêmes structures syntaxiques et lexicales, ou encore la division d'un film en parties séparées traduites par des traducteurs qui ne collaborent pas ensemble afin d'éviter toute fuite ou piraterie. Néanmoins, un film comme *Da Vinci code* était déjà en téléchargement illégal sur la Toile en version française doublée cinq jours après sa projection à Cannes (mai 2006).

Ces dernières dix années ont encore vu de nouvelles transformations, bousculant la chronologie des médias <sup>4</sup> et favorisant la disponibilité quasi immédiate des épisodes de séries. Après les offres de VOD (ventes à la demande), l'offre de piratage, le téléchargement illicite, le recours aux connexions cryptées (systèmes de VPN), les services de streaming musicaux comme *Deezer*, *Spotify*, sont vite arrivés les vidéos et films à la demande sur des plateformes comme *Netflix*, *Hulu* (filiale de streaming de Disney), *Tubi*, *Apple +*, *Bet+*, *Salto*, etc.

En même temps, en 2018, le géant américain de la téléphonie *AT&T* a racheté *Time Warner*, propriétaire des studios *Warner Bros*, mais aussi de *CNN*, *HBO*, marquant un puissant bond en avant dans l'intégration entre contenants et contenus. *Comcast*, propriétaire de *NBC* et des studios *Universal*, est un autre exemple d'intégration verticale, en lutte contre *Disney* qui détient les studios *Pixar* et la chaîne *ABC* – *Comcast* et *Disney* visant les actifs de la *21st Century Fox* du magnat Murdoch. D'autres, comme *Apple*, *Amazon* qui a racheté (mai 2021) les studios *MGM/Metro Goldwyn Mayer* pour alimenter son bouquet en streaming *Prime Video*, dépendent aussi beaucoup pour prétendre créer des contenus originaux.

Producteurs, distributeurs, scénaristes, réalisateurs, exploitants, chaînes de télévision sont touchés par cette redistribution des cartes, comme est secouée toute politique indépendante de création. La mise en œuvre d'obligations de financement de la création AV pour une plateforme, la réforme des aides au cinéma modifient la quête des soutiens financiers pour un cinéaste de plus en plus dépendant des supports de diffusion. Désormais, la création cinématographique est encore davantage liée à la création de richesse, au retour sur investissement, aux dividendes versés aux actionnaires. Ainsi *Prime Video* a arrêté en 2022 la production de *Paper Girls*; *Warner*

---

4. Cette chronologie s'établissait ainsi, les délais ayant varié depuis 2009 jusqu'à récemment : sortie d'un film en salle de cinéma, suivie 3-4 mois après en principe d'une sortie en DVD et vidéo à la demande à l'achat; après 7 mois, diffusion sur les chaînes TV payantes comme *Canal +* puis, après 15 mois, en vidéo à la demande par abonnement (SVOD), avant une programmation sur les grandes chaînes gratuites – 19 mois donc après la projection en salle. Les plateformes comme *Netflix*, *Amazon* ne pouvaient pas diffuser un film avant un délai de 35 mois, ou même de 43 mois pour les plateformes de vidéo gratuite comme *You Tube*, *Dailymotion*. Le délai de 35 mois est passé à 15-17 mois en 2019.

Bros Discovery (HBO Max) a escamoté *Batgirl*, *Infinity Train* ; Netflix ne s'est pas gêné d'interrompre récemment le tournage de séries, comme *Away*, *Drole*, *Firefly*, *Messiah*, ou même d'abandonner ses projets, comme *Glow*, *the Society*, *I am not OK with this*, « en raison des circonstances créées par le Covid-19 », c'est-à-dire les surcoûts dus aux risques sanitaires.<sup>5</sup> L'argument n'est recevable qu'à moitié puisque, en fait et malgré des critiques positives, certaines séries ne réuniraient pas assez de spectateurs pour générer suffisamment de revenus. Cependant, la plateforme gardant secrets ses chiffres d'audience, il reste difficile d'aller plus loin dans la démonstration.

Quant à la TAV, elle subit d'évidence les contrecoups de tous les rapprochements techniques et financiers susmentionnés. L'exemple du talk-show *Chelsea* sur Netflix peut les illustrer en partie. Diffusé en première dans 190 pays entre mai et décembre 2016, le show a été sous-titré par plus de 200 traducteurs, en 20 langues, en 12 heures, pour un total de 90 épisodes. Cette mise en œuvre de multiples versions a imposé une organisation du travail selon le modèle « day and date » c'est-à-dire la sortie simultanée d'un film sur divers supports, le même jour, partout à la fois (sauf quand Netflix n'est pas accessible comme en Chine, en Corée du Nord, en Syrie, en Crimée).

### 3. Censure socio-idéologique et groupes de pression

#### 3.1 Atteintes à la liberté d'expression par les autorités en place

Le séisme économique provoqué par l'irruption des plateformes ne peut faire oublier l'emprise de l'autoritarisme sur tous les continents. Par ailleurs, on ne saurait séparer médias imprimés des médias AV, souvent aux mains des mêmes propriétaires. Diverses ONG (Reporters sans frontières, Amnesty International, Free Muse) notent dans leurs rapports annuels que la censure et les pratiques répressives gagnent du terrain, que les atteintes à la liberté de création et à la liberté d'expression contre des journalistes, des blogueurs, des influenceurs, prennent des formes variées dans le monde actuel, outre la censure étatique, formes souvent appuyées par une opi-

---

5. En novembre 2020, le site IGN recensait 87 séries annulées cette année-là, dont un grand nombre de titres proposés par Netflix.



nion publique malléable : licenciements abusifs, intimidations, destructions d'œuvres, arrestations et emprisonnements arbitraires, procès montés de toutes pièces, amendes, harcèlements, publications interdites. Deux phénomènes nourrissent les surenchères : le nationalisme et la religion, dans leur version intégriste, avec des condamnations pour diffamation, insulte, blasphème, attentat à la pudeur, atteinte à l'unité nationale, menace pour la sécurité de l'État, collusion avec l'étranger.

Ainsi deux films sur des chanteurs gays (*Bohemian Rhapsody*, à propos de Freddie Murray – 2018, et *Rocketman*, à propos de Elton John – 2019) ont été censurés ou interdits aux moins de 16 ou 18 ans, dans de multiples sociétés. Ce dernier film, approuvé en Chine par les censeurs une fois omises les références à l'homosexualité, avait déjà été vu sur des sites de fans, avant d'être censuré.

À Hong Kong, en plus des titres de presse interdits de facto, comme *Apple Daily* (juin 2021), de nouvelles consignes touchent les films produits et montrés dans l'ancienne colonie britannique, portant non plus tant sur la nudité, les scènes de sexe, de violence et de torture que sur les actes et activités pouvant être assimilés à des menaces supposées peser sur la sécurité nationale. Déjà en 2016, le film dystopique *Ten Years* (série de courts métrages dépeignant Hong Kong en 2025) avait été retiré des cinémas. Ce printemps 2021, le documentaire *Inside the Red Brick Wall*, sur le siège de l'université polytechnique de la ville, a été aussi supprimé juste avant sa sortie. Non seulement la production locale s'est effondrée (de 200 longs métrages par an dans les années 1980 à moins de 50 actuellement) mais le public pourrait désertier les salles de cinéma.

### 3.2 Police de la pensée et nouveaux gardiens du temple

Considérons maintenant la censure socio-idéologique dans ses manifestations actuelles. Elle ne relève pas directement des instances étatiques mais peut être appuyée par elles et aussi par les médias sociaux (voir 4). Des associations religieuses, communautés ethniques, mouvements politiques, sectes font pression pour annuler une représentation, une exposition, organisent une chasse aux sorcières, multiplient menaces et insultes sous prétexte d'être discriminés ou de voir leur « culture » appropriée par d'autres. Nous

référons ici à des groupes actifs dans des démocraties laïques.

Entre l'interdiction par l'État de *La Religieuse* (1966) et les actions menées par des activistes de Civitas (mouvement catholique intégriste) en 2011 contre par ex. la pièce de Romeo Castellucci jouée au Festival d'Avignon *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, ou encore l'attentat contre *Charlie Hebdo* (janvier 2015), la censure a changé : elle est passée de l'État à la société. D'officielle, visible, elle est devenue officieuse et injonction à suivre à la lettre ! De la Commission de classification des films, de la Commission de la presse jeunesse, du ministère de l'information puis celui de la culture, agissant avec des motifs politiques, moraux ou économiques, on est passé à de nouveaux acteurs souvent issus de minorités ou de groupes de pression, exerçant une censure sociale – reflet de crispations, de peurs et de replis identitaires.

Citons quelques exemples récents de la police de la pensée, au nom d'un certain féminisme : la décision de Hachette de ne pas publier les mémoires de Woody Allen<sup>6</sup> qui n'a jamais été jugé sauf par une meute d'anonymes sur Twitter ; la condamnation sans appel de Roman Polanski alors que le réalisateur des *Misérables* (2019), Ladj Ly, n'a jamais suscité d'indignation quand bien même il a été condamné pour avoir participé à une séquestration, dans le cadre d'un crime d'honneur. Blanc, intellectuel donc par définition prédateur, le premier est forcément coupable tandis que le second, issu des quartiers et de la diversité, est pardonné. Le lynchage médiatique peut-il se substituer à la justice des juges ?

Les filandreux débats sur l'homme, l'artiste, le personnage,<sup>7</sup> l'œuvre aboutissent souvent à des délations caricaturales plus qu'à des avancées sur la parité, l'émancipation. On peut penser ici aux cas de l'écrivain Céline, au philosophe Heidegger, au chanteur Cantat, à l'auteur G. Matzneff, Amos Oz, au chef cuisinier Taku Sekine, etc.<sup>8</sup>

---

6. Le livre a finalement été publié en 2020 aux éditions Stock sous le titre : *Soit dit en passant, autobiographie*.

7. Qu'on pense aux litiges, avec ou sans poursuite en justice, pour diffamation, atteinte à la vie privée, de personnes prétendant se retrouver dans les traits d'un personnage de fiction. Cas récents de Serge Dobrovsky, Michel Houellebecq, Emmanuel Carrère...

8. À l'aune des disputes actuelles, il faudrait réécrire l'histoire des arts, de la philosophie, de la littérature, en projetant sur le passé, et de façon anachronique, les aléas d'aujourd'hui. Faudrait-il rejeter Sade, S. Dali qui n'a refoulé ni l'exhibitionnisme ni la nécrophilie dans sa

Autres exemples touchant la réduction de la création littéraire, artistique au seul but moral ou didactique, comme si une auteure américano-irlandaise ne pouvait narrer le parcours des migrants mexicains vers les États-Unis (cas du roman intitulé *American Dirt* de Jeanine Cummings, sorti en 2020, encensé dans les médias, les lecteurs puis descendu par une avalanche de critiques assassines, si peu littéraires). Chacun chez soi, au nom de préceptes bien-pensants? Déjà nombre de manuscrits, de scénarios sont écrits en confortant la vision de ceux qui vont signer les chèques.<sup>9</sup>

Un autre phénomène mérite d'être cité dans ce catalogue des censures sociales : le « cancel culture » ou épuration culturelle, prétendument au nom de la liberté d'expression – en fait, forme d'excommunication qui s'est répandue sur les campus et dans certains médias américains, et vite repris par le conformisme idéologique toujours prompt à importer et à imiter les « modes » d'outre Atlantique alors que notre système juridique est bien différent. Cette culture du bannissement prétend s'élever contre la méchanceté, la misogynie, l'élitisme, le colonialisme, le racisme jusqu'à épurer toute production présente et plaquant aussi sur le passé un jugement rétrospectif et justicier, en débaptisant des lieux publics, en changeant le nom de rues ou d'établissements scolaires, en déboulonnant des statues (de C. Colomb, de Léopold II, de V. Schoelcher, de C. Rhodes, de Gandhi, etc.). Cette frénésie moralisante, manifestée surtout en 2020, condamne, exclut, sans tenir compte de l'histoire, du contexte des événements.<sup>10</sup> S'instituant

---

peinture?

9. Le dernier festival du cinéma américain de Deauville (septembre 2020) a illustré ce phénomène : la production dite indépendante est devenue très perméable aux opinions communes, vite médiatisées, comme si elle se confondait avec la machine hollywoodienne. Ainsi *Lorelei* de Sabrina Doyle, *The Assistant* de Kitty Green, *Sophie Jones* de Jessie Barr n'échappent pas au « catéchisme » ambiant, comme si le regard d'un homme était devenu toujours suspect, comme si les femmes étaient forcément abusées, comme si les minorités sexuelles n'étaient que les seules victimes de l'ordre social.

10. On se souvient sans doute du retrait, en juin 2020, du catalogue de HBO Max du film aux huit oscars de Victor Fleming (1939) *Autant en emporte le vent*, pour ses préjugés racistes, alors que le mouvement *Black Lives Matter* prenait de l'ampleur, après la mort en direct de George Floyd (25 mai 2020). Le film, controversé dès sa sortie, a été depuis remis en ligne avec une note le contextualisant. Le roman de Margaret Mitchell (1936) qui a inspiré le long métrage, et aussi source depuis longtemps de polémiques tout en ayant

juges, policiers, ces militants ne s'autorisent que d'eux-mêmes. Une telle culture de la censure rejoint la rumeur, le ragot de village d'antan, ou pire l'inquisition, la lapidation publique. Le bannissement est peut-être le signe d'une impatience contre une histoire trop lente à changer...

#### 4. Réseaux socio-numériques et censure

Les nouveaux supports numériques n'échappent pas aux nouveaux contrôles étatiques. Ainsi divers régimes par ex. en Turquie, en Russie, en Chine, ont mis en place des systèmes de surveillance de l'Internet, comme la suppression de fournisseurs d'accès, la reprise en main de certains sites, ou même jusqu'à parfois lui substituer un système local complet plus facile à contrôler. En effet, le réseau des réseaux est considéré comme un outil de contournement de toute censure : un texte ou des images interdits à la télévision, au cinéma vont facilement passer sur le Net. Pourtant, c'est son paradoxe, son immense capacité à repérer, à ficher ne sert pas seulement à profiler les consommateurs, à gérer et promouvoir échanges, services et ventes mais aussi à « surveiller et punir ». La censure sur la Toile est donc le fait de nombre de pays, régulièrement ou de manière temporaire, sous divers prétextes (lutter contre de fausses informations sur la pandémie du Covid-19, contre des menaces à l'ordre public). La censure institutionnelle persiste donc (voir 1).

Cependant la numérisation accélérée des sociétés change en partie les causes, les formes, les effets de cette censure ; c'est désormais l'ère du soupçon généralisé, de l'hystérisation des débats, via les réseaux sociaux. Ces derniers deviennent une nouvelle caisse de résonance de polémiques nées de « petites phrases », une nouvelle façon de mobiliser, de faire de la surenchère. Citons comme seul exemple, en 2013, le retrait des affiches du film *L'inconnu du lac* dans la ville de St Cloud sous prétexte que deux hommes s'embrassaient sur la bouche, la municipalité cédant à une pétition mise en ligne.

---

reçu le prix Pulitzer (1937), a connu deux traductions en français (en 1939 puis en 2020). Ce cas est stimulant si on veut saisir la circulation et la ferveur de la réception d'une œuvre littéraire et cinématographique, malgré son idéologie. D'autant que le livre a été partout un succès en librairie. En huit décennies, Gallimard a ainsi écoulé 2 M. d'exemplaires. Aux défis du récit face à l'histoire des Noirs s'ajoute donc un enjeu financier.

L'appel à la censure n'est plus le fait du seul État mais d'associations, d'individus via une tribune, une pétition, un slogan, un mot-dièse, que des algorithmes, des robots, des faux comptes vont chercher à amplifier en maintenant « engagés » sur Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, en schématisant les controverses, en désinformant, en diabolisant. Les injures, les gestes d'exclusion, les appels à l'agression physique, le harcèlement, la prégnance de l'émotion et de l'immédiateté sont démultipliés par des messages anonymes. La sphère des communications en ligne, lieu de sommation, va jusqu'à rendre la censure aussi opérante qu'effacée, à provoquer l'autocensure, laissant les services privés de réseautage social en ligne décider eux-mêmes qui censurer ou pas. Ce nouveau modèle de censure, extrajudiciaire, privatisé est en voie de consolidation. Citons l'exemple de la croisade de Bolsonaro au Brésil contre la culture, y compris le cinéma (censure du film parodique *La première tentation du Christ*, 2019), via intimidations, calomnies sur les réseaux sociaux.

##### 5. Censure préventive ou autocensure

La force des diverses censures est telle qu'elle peut alimenter l'autocensure – quand les entraves censoriales sont intériorisées. Elle est une censure préventive qui peut s'exercer lors de l'interprétation d'un document aussi bien qu'à la production d'une traduction (Díaz-Cintas, 2012; *Translation Studies*, 2011 et 2012).

Euphémiser le ton, modifier la mise en relief d'un thème, omettre une métaphore, filtrer les éléments marqués socialement/culturellement, sont des stratégies toujours disponibles : jusqu'où les transformations qu'elle induisent sont-elles des variantes de la censure ? Quand on supprime des allusions, raccourcit des épisodes jugés scabreux, évite de reproduire un stéréotype, censure-t-on pour anticiper les réactions du « donneur d'ordre », des lecteurs, des spectateurs, pour éviter un flop en librairie ou au cinéma ? La « belle infidèle », la naturalisation, la domestication ne sont-elles pas d'autres noms de l'autocensure ?

Parmi nombre de concepts liés de près ou de loin à la notion de qualité en traduction, a surgi il y a peu la notion d'accessibilité (d'abord centrée sur les personnes à handicap moteur, neurologique, cognitif) : si elle a

permis de cerner certains besoins et promu certaines modalités de la TAV, comme le sous-titrage pour les sourds et mal entendants, l'audiodescription pour les aveugles et mal voyants, elle s'est aussi répandue comme un mot à la mode jusqu'à devenir un argument de vente, par ex. pour la nouvelle traduction en néerlandais de *l'Enfer* de Dante (2021). Sous prétexte de la rendre « accessible » aux jeunes lecteurs, elle a été amputée des références à Mahomet dans le huitième cercle du chant 28 – intervention infantilissante vis-à-vis des jeunes et des musulmans qui seraient inaptes à comprendre qu'un texte du début du 14<sup>ème</sup> siècle ne date pas d'aujourd'hui !

Quel traducteur admettra (se) censurer ? Au mieux, il reconnaîtra qu'il « adapte ». Néanmoins, pour avoir déjoué certaines censures, des traducteurs ont payé de leur liberté, de leur vie, par ex. les traducteurs japonais, norvégien et italien des *Versets sataniques* de Salman Rushdie.

Dans la TAV, quand on pense à la censure, on pense surtout aux dialogues. Ainsi, dans un sous-titre, on peut omettre un juron, des propos obscènes ou encore supprimer une référence. Certes, les contraintes de temps et d'espace obligent à condenser, à substituer. Où commence alors l'omission justifiée par la vitesse de lecture, les deux lignes en bas de l'écran et l'omission liée à un tabou ? Qu'on se rapporte aussi aux logiciels qui filtrent automatiquement les bandes sonores de tout blasphème, de tout mot grossier, qui expurgent le film ou la série télévisée de mots bannis a priori. De longs métrages comme *Il faut sauver le soldat Ryan*, *Monster's ball*, *Shrek* ont été édités ici et là pour soi-disant préserver les valeurs morales lors d'un visionnage en famille. Le cinéma « propre » se propage à un moment critique où émerge le numérique qui donne à chacun (spectateur, parent éducateur) l'accès à son propre *final cut* ou montage approprié.

Des films comme *Un monde sans pitié*, *Transpotting*, *Fucking Ámal*, *La haine*, avec leurs « gros mots », ont eu divers sous-titres selon qu'ils étaient visionnés au cinéma, en vidéo, en DVD, à la télévision. Il n'est pas toujours facile de distinguer entre la décision du producteur, du distributeur, et les hésitations des traducteurs qui ont incorporé les directives des chaînes de télévision. En effet, l'absence de critères, d'exemples de ces guides revient souvent à laisser le traducteur face à ses responsabilités et à son propre jugement, c'est-à-dire aux pressions normatives. Il devient ainsi à la fois le porte-parole de la compagnie ou de l'agence de TAV, et l'écho supposé des

spectateurs. Cette double contrainte favorise davantage le conformisme que la transgression ou l'innovation. Elle fait surtout jouer l'autocensure du sous-titreur.

Pour le doublage, bien des stratégies de synchronisation labiale ne sont pas considérées comme censurantes : addition et suppression ponctuelles, altérations passagères sont des options pour rendre un travail de qualité. Comment les distinguer de l'autocensure ? D'autres transformations peuvent être plus radicales et relèvent de la manipulation idéologique ; ainsi par ex. nombre de films et séries projetés en Allemagne occultent les allusions au nazisme (par ex. *Casablanca*, 1924, ou des épisodes de *Magnum, P.I.*, 1980-88).

Ce qui précède porte sur le verbal des productions AV. Mais les images peuvent aussi être truquées, coupées. La propagande de Goebbels et celle des Soviétiques, prompts à réécrire l'histoire, fournissent des exemples célèbres de photos modifiées dans leur composition même. On se souvient aussi sans doute des cigarettes censurées sur des photos de Malraux, Sartre, fumeurs invétérés, de la pipe de Mr Hulot supprimée sur une affiche d'exposition – censures au nom d'un consensus hygiéniste ou encore, plus récemment, la censure sur Facebook des photos de mères allaitant leur bébé, de représentations picturales de nus.<sup>11</sup> En outre, le montage peut également transformer l'agencement des images (voir section 1.1 avec l'exemple de *Eyes wide shut*), comme les versions avionnables supposées ne pas contenir de séquences violentes, stressantes. Sans oublier les remakes, copies qui (re)produisent un film avec de nouveaux acteurs, dans une nouvelle langue, souvent pour mettre l'accent sur d'autres valeurs, d'autres questions – voir ainsi *Pépé le Moko/Algiers*, *La cage aux folles/The birdcage*, *Trois hommes et un couffin/Three men and a baby*, *La totale/True lies*, etc., obligeant à réinterroger les rapports entre original et reproduction, imitation, plagiat, parodie. Un remake ne peut-il pas couvrir une forme de censure, plus ou moins avouée ; ainsi dans *Casbah* adapté en 1938 par John Cromwell, on a gommé toute

---

11. Dans un autre registre, le film *Django Unchained* de Quentin Tarantino (2012), d'abord projeté tel quel en Chine (avril 2013), a été retiré des écrans chinois pour que les expressions anglaises dites vulgaires soient omises et que les images de violence, d'hémoglobine soient tempérées (en assombrissant par ex. la couleur du sang qui giclait).

référence à la prostitution et au suicide d'un policier, bien présent dans l'original *Pépé le Moko* de Julien Duvivier (1937). Surtout le problème devient plus aigu lorsque des logiciels ouvrent des perspectives de modifier les images à sa guise.

Aujourd'hui, on s'attend à ce qu'un traducteur porte son travail sur les dialogues. Qu'en sera-t-il demain si on lui demande aussi de « traduire » les images, non pas selon les modalités de l'audiodescription (à savoir décrire par des mots le contenu de certaines scènes et séquences) mais en coupant des scènes, en domestiquant couleurs, postures, positions, pour que le film en question retienne mieux l'attention de plus de spectateurs? Autocensura-t-il les scènes qui pourraient déplaire au distributeur et/ou au public? Que deviendrait alors la traduction comme médiation, ouverture aux différences? Le traducteur se ferait-il alors davantage monteur, faisant passer ses goûts, ses préférences, son esthétique avant tout? Dans un univers de la bien-pensance, d'insultes aveugles (voir sections 3 et 4), une telle évolution exige d'urgence une réflexion éthique. Les artistes, comme les traducteurs, ne seront-ils autorisés qu'à servir au sein de leur culture d'origine et à la reproduire comme une forteresse?

## 6. En guise de conclusion

La censure agit par l'interdiction, le vandalisme, la destruction, la coupure, les tracasseries administratives, les campagnes de presse, le harcèlement, les insultes, le refus de financement, etc. Dans l'audiovisuel, elle a des motifs plus ou moins avoués, référant au maintien de l'ordre public, aux normes de comportement, aux convenances, à la protection de la jeunesse, à la nécessité de vendre à l'export, au besoin de ménager une association. Nombre de cinéastes ont été victimes de l'obscurantisme politique, religieux, depuis Chaplin, Eisenstein, Lang, Vigo, Gance jusqu'à Kusturica, Tarkovski et bien d'autres.

Des sections qui précèdent, on peut tirer quelques conclusions prudentes.

Les institutions de l'État n'ont pas renoncé à bâillonner certains de leurs concitoyens et leur production, même si la censure a priori a perdu de sa légitimité (sections 1 et 3.1) tandis que la censure a posteriori se répand



(section 4). À la fois répressive et préventive, la censure officielle demeure néanmoins une panoplie d'interdictions dans les régimes autoritaires; elle est devenue plus sophistiquée dans les sociétés libres, via par ex. les contraintes financières et les groupes de pression.

La censure économique, sélective, recourt à des arguments avant même que les expressions aient pu atteindre un niveau public. Elle est plus difficile à documenter et donc plus rarement analysée.

La censure socio-idéologique se joue beaucoup moins désormais devant les tribunaux, sauf en cas d'appel à la haine, au négationnisme, à l'antisémitisme. Elle est aujourd'hui le fait de groupes de pression plutôt que des institutions religieuses (sections 3 et 4). Elle est discriminatoire, autoritaire, fondée sur des provocations, des injonctions.

La censure extrajudiciaire qui s'exerce sur les réseaux sociaux est souvent sans appel : elle se privatise du fait qu'elle relève de communautés plus ou moins structurées.

La pression institutionnelle, financière, idéologique est telle que, pour prévenir toute censure déclarée, on passe certaines idées sous silence, on laisse dans l'ombre des faits gênants, on intériorise priorités, modes et bienséances des pouvoirs dominants. C'est l'autocensure, si difficile à capter. Une telle censure préventive, individualisée, « volontaire », porte de multiples coups à la liberté de création, de parole, d'édition, d'exposition puisqu'il y a refoulement, bannissement, interdiction avant même que le couperet de la censure tombe : il s'agit de pré-juger une œuvre, un travail pour éviter les ennuis administratifs, politiques, judiciaires, pour éviter l'opprobre, la fatwa, le boycott, via les réseaux sociaux (au moins dans les démocraties puisque ces réseaux sociaux, en Chine, dans les pays musulmans, peuvent servir parfois d'espaces de liberté).

Cette diversité censoriale oblige désormais à considérer la censure au-delà des oppositions simplistes liberté vs répression, création vs oppression. Il resterait aussi à montrer que, si les traductions semblent suivre les injonctions de la censure lors des premières projections, elles essaient de la déjouer, de la contourner lors d'une seconde distribution, d'une restauration.

## Translations masquées. Le déguisement dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent

MARIKA PIVA

*Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent<sup>1</sup> doit sa notoriété premièrement à sa forme : le livre se présente comme les notes d'un traducteur français, qu'on appelle Trad, à *Translator's Revenge*, texte d'un énigmatique auteur américain qui raconte l'histoire d'un traducteur américain, David Grey, en train de traduire le roman (*N.d.T.*) d'un écrivain français, Abel Prote. Au-delà de l'évidente mise en abyme, qui se complique le long du texte, c'est la mise en page qui déclare la volonté de renversement de ce récit de traduction : les feuilles exhibent un astérisque dans le haut de la page, blanche pour le reste, et le texte écrit se place sous la barre noire séparant traditionnellement le lieu de la création auctoriale de l'espace qui occupe le traducteur pour ses explications au texte. Au fur et à mesure que l'histoire avance et que les niveaux de la narration se mêlent, en rendant flous les marges entre réalité et fiction, le traducteur-narrateur franchit la barre et monte à l'étage supérieur, rendant ses notes le texte proprement dit, qu'il fait initialement précéder d'un astérisque ne renvoyant qu'à un blanc au bas de page, pour faire enfin disparaître tout signe de note et toute barre. Dans le chapitre 12, « Le vol », il déclare : « Maintenant, je peux m'occuper à plein temps de mes personnages. Mon auteur, c'est moi. Ou presque. Et j'ai accompli ma vengeance. J'ai enfin pris la place de l'autre » (p. 199); dès le

---

1. B. Matthieussent, *Vengeance du traducteur*, P.O.L., Paris 2009; les pages seront indiquées, entre parenthèses, après les citations.

chapitre suivant, le texte propose un renversement symétrique par rapport à la première partie, en déplaçant les espaces vides dans le bas des feuilles.

La mise en page étale l'effet livre-objet en jouant savamment avec le blanc et le noir, le papier et l'encre qui le masque, en renversant les attentes du lecteur et en affichant le bouleversement mis en acte entre les instances de l'auteur et du traducteur. La conquête de la page rend visible la prise de conscience de ce dernier, non plus figurant et figure ancillaire, mais véritable protagoniste et responsable des choix textuels. Ce retournement est présenté comme une vengeance : le passeur se substitue au créateur et cela correspond – selon ses dires – au fait de pouvoir s'occuper de *ses* personnages. Apparemment, il devient maître des actions d'êtres de fiction, il peut changer le cours du récit. En réalité, la deuxième partie du roman met en place une hybridation de niveaux et le traducteur-narrateur entre en contact avec les personnages du livre qu'il est en train de traduire, sans pour autant parvenir à maîtriser complètement l'histoire. Ce qui explique l'affirmation de pouvoir nuancée « Mon auteur, c'est moi. Ou presque ». Le pouvoir créatif est mis en question tout comme l'autonomie subjective et, en fin de comptes, le libre arbitre : prendre la place de l'autre révèle les limitations et les problèmes de la fonction couramment considérée comme capitale et affranchie de contraintes, celle de l'auteur. Le dualisme s'estompe et laisse place à des liaisons troubles, des processus complémentaires et enchaînés.

L'une des figures de cette problématisation est le masque, objet qui est censé cacher l'identité mais qui, de fait, permet de montrer la nature profonde et les ambitions de celui qui le porte. Tout comme la barre noire qui sépare en deux la page et qui, en même temps, tisse des liens entre les niveaux, les travestissements manifestent les troubles d'entités perçues comme unitaires, mais qui résultent prismatiques et qui côtoient l'effacement.<sup>2</sup>

---

2. Cette contribution se voudrait une étude de cas, elle s'inscrit dans l'idée que les romans mettant en scène un traducteur fictif participent à la redéfinition du paradigme de la traduction ; comme le dit F. Ost (*La traduction dans la fiction. Du pareil à l'autre*, in S. Klimis, L. Van Eynde et I. Ost (éds.), *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2010, pp. 21-50), la théorie informe et la fiction performe. La traduction dans ces pages est considérée en tant que dispositif épistémologique et le récit de traduction comme ayant un pouvoir euristique.

## 1. Déguisements et lieux communs

C'est le traducteur fictif David Grey qui, le premier, est présenté comme un héros masqué,<sup>3</sup> ce qui semblerait renvoyer à la nature discrète et voilée d'une profession qui affiche la fidélité comme mot d'ordre – l'infidélité étant perçue traditionnellement comme le péché originel, ainsi que le rappelle l'expression proverbiale *traduttore traditore*.<sup>4</sup> Or, les traducteurs ne sont pas ici des traîtres, mais plutôt des vengeurs, figures de l'ombre qui vont redresser les torts; cependant cette représentation est reconnue comme un cliché, risible puisque caricaturale et approximative. On démasque dès le début les accusations sous-entendues par les déguisements de David en Zorro, le vengeur masqué, et en le personnage mystérieux cachant son visage sous un chapeau, représenté sur les étiquettes du porto Sandeman. Ces travestissements sont révélateurs d'une vérité doxale négative qui accumule « les images humiliantes et les allusions surnoises » (p. 22) contre les traducteurs accusés d'être menteurs, mercenaires, escrocs. Le traducteur-narrateur en arrive à affirmer que dans le blason de la profession devrait figurer un caméléon, seule représentation acceptable grâce à son caractère intrinsèquement protéiforme et changeable. Symbole du camouflage, de la versatilité, de la transformation et de la polyvalence, cet animal évoque la capacité de se dissimuler et de se fondre dans le décor selon la situation; une attitude à l'adaptation se distinguant du déguisement qui, quant à lui, masque, cache, transpose une identité dans une autre, en opposant ainsi deux entités qui sont perçues comme différentes voire antithétiques. On en déduit que la dissimulation se reliait au talent de ne pas se faire

3. I. Vitali (*Traduttori di libri, libri di traduttori*, in Ead. (éd.), *Il traduttore nel testo. Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, I libri di Emil, Bologna 2021, pp. 7-20) exemplifie la créativité des métaphores représentant la traduction justement à travers le parallèle que Yasmina Melaouah tisse, en 2007, entre les traducteurs et les superhéros cachant leur identité secrète.

4. Formule qui du XVI<sup>e</sup> siècle arrive jusqu'à nos jours et qu'U. Eco a, à son tour, reformulée en 2003 dans *Dire quasi la stessa cosa*. Dans le cadre limité de cette publication, il est impossible de retracer l'histoire de la traductologie et de ses concepts : les notes ne contiennent que des renvois à des références essentielles; voir à ce propos le lexique des lieux communs dans A. Lavieri, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Editori riuniti, Roma 2007, pp. 63-82.

remarquer en changeant sans cesse, alors que le déguisement correspondrait à l'exhibition d'une apparence trompeuse et à la volonté de ne pas se monter pour ce qu'on est. Les personnages de *Vengeance du traducteur* illustrent les différentes nuances de ces attitudes et la difficulté de trancher entre elles.

Le traducteur-narrateur refuse de s'occuper de la tradition du héros masqué, comme le démontre la note interrompue par un « Stop ! » (p. 25) sur Zorro, personnage littéraire qui, dans l'imaginaire collectif, prend les traits des acteurs qui en ont joué le rôle. Il en emprunte tout de même le signe distinctif, la lettre identifiant les actions du justicier, pour en faire une marque de suppression des parties du texte original qu'il « biffe d'un coup de crayon vengeur en forme de Z majuscule » (p. 39). Redresser la situation textuelle correspond, tout d'abord, à une opération d'effacement permettant une transformation de l'ouvrage qui devient ainsi le résultat d'une action collective et méliorative : « Suite à cette nouvelle ablation, mon texte (ou plutôt le sien revu et corrigé par mes soins : le nôtre donc) gagne encore en limpidité, en puissance, en simplicité » (*ibidem*). Impossible de ne pas voir à travers ces mots le fantasme des *belles infidèles*,<sup>5</sup> opération d'émancipation qui fait émerger un certain sens de supériorité culturelle et esthétique du traducteur qui sait conformer le texte à un goût considéré comme une valeur absolue. Cette image du héros effaceur ne manque pas de montrer ses limites. Un des passages éliminés concerne le travail de David face au roman qu'il doit traduire : le texte original devient « un site minier à exploiter », les personnages implorent sous les coups et David doit alors « démolir l'édifice tout entier de cette voix soudain brisée, condamnée à un mutisme définitif. En la recréant avec d'autres moyens » (p. 40). Trad décide de citer cet extrait qu'il a supprimé de sa propre traduction et qui correspond, en effet, à sa méthode : il compensera à son tour les effacements qu'il impose à son original par des ajouts qui vont rendre « souverain » son travail « souterrain » (p. 41).<sup>6</sup> Il s'agit ouvertement d'une prise de voix

---

5. Expression identifiant un type de traduction diffusé au XVII<sup>e</sup> siècle qui, en 1955, a inspiré le titre au célèbre essai de Georges Mounin.

6. Les deux antonymes sont mis en évidence par la mise en page ; dans l'expression « mon travail têtue et souterrain », le deuxième adjectif est suivi d'un double astérisque renvoyant à une note de la note : « \*\* J'ai failli écrire *souverain* ! » (p. 41). La note au deuxième degré révèle un lapsus manqué soulignant que l'invisibilité du traducteur cache une forme

et de pouvoir qui limite la présence de l'autre et grossit la présence du moi. Un moi qui reste tout de même caché sous la barre, une sorte de nègre de l'écrivain : comme le héros masqué, il ne peut pas jouir de la reconnaissance de son action de redressement parce que son identité n'est pas (re)connue à cause du masque métaphorique qu'il porte et qui le cache.

Ce n'est pas un hasard si Trad se prend la liberté d'étoffer le personnage de Doris Night, secrétaire particulière de l'écrivain Abel Prote : « Après tout, les fonctions ancillaires méritent, n'est-ce pas, qu'on s'y intéresse... » (p. 45). Or, son choix est celui d'imaginer que la jeune femme n'offre pas seulement ses services à David, mais aussi ses faveurs alors qu'elle a une liaison avec son employeur : « Dans ma version du roman, Doris se comporte en agent double, davantage muse vénale que fidèle employée » (*ibidem*). C'est donc dans le texte corrigé et réécrit que la figure féminine, symbole de l'œuvre, devient à son tour double et passe d'un rôle secondaire, où elle est soumise à l'auteur et à ses caprices, à un rôle actif, devenant complice du traducteur fictif. Ce dernier est rongé par la culpabilité et son inconscient regorge d'assimilations et de déguisements comme le montre un de ses rêves. David et Doris y sont recouverts d'une nuée d'enveloppes mauves, dont « chacune porte une balafre cramoisie en forme de Z » (p. 53), contenant les directives de Prote qui envoie à son traducteur des instructions, suggestions et consignes. L'auteur fictif utilise à son tour la marque de Zorro pour redresser la situation et ramener la traduction vers une forme de fidélité, vers une adhésion à sa volonté ; il se considère comme le seul responsable, père et maître du texte, et ne veut pas être exclu du processus de la traduction : sa tentative de participation consiste à diriger les choix du traducteur. C'est à ce moment que David décide de se venger : fou d'orgueil envers sa profession et de jalousie pour la liaison que la femme/œuvre entretient avec l'auteur, il déclare vouloir tuer Prote. Trad intervient en affirmant : « À sa place et vu l'admiration qu'il porte au vengeur masqué, je choiserais la souple épée à poignée ouvragée pour assouvir ma colère contre un auteur aux prétentions exorbitantes » (p. 64), mais le traducteur fictif choisit une autre arme, visant le texte : « le virus informatique, signalé par un message assez clair signé "Z" sur l'écran de l'ordinateur de Prote » (p. 68).

---

d'autorité dont il est conscient.

C'est la même lettre Z, la marque de Zorro, qui est utilisée par les trois instances : le traducteur-narrateur s'en sert pour effacer des passages du roman qu'il est en train de traduire, le traducteur fictif y a recours dans le but de ronger l'écriture de Prote et ce dernier l'emploie afin de discipliner et limiter la liberté de son traducteur. Il s'agit, en définitive, d'attaques masqués qui anéantissent et invalident, mais qui ne produisent rien. Se masquer, se dissimuler sous une autre identité, jouer le héros masqué, ne semble pas amener à un processus entièrement créatif ni à une véritable affirmation de soi. C'est plutôt un mouvement circulaire, un assouplissement des frontières, un système de reprises qui sont mis en évidence. Preuve en est le fait que Prote envisage « d'écrire un roman uniquement composé de notes en bas de page » (p. 72) et que ce roman commence avec les mêmes mots de *Vengeance du traducteur* : « Je loge ici sous cette fine barre noire » (*ibidem* et p. 13). On revient à la case de départ en mettant en crise les inférences du lecteur : il était convaincu de lire un roman proposant des notes en bas de page d'un traducteur renégat qui refuse de reproduire fidèlement le texte original et il découvre que l'ouvrage dont il est question dans *Vengeance du traducteur*, (*N.d.T.*) de Prote, en a la même structure et commence avec les mêmes mots. Les frontières déjà floues entre écriture et traduction fusionnent ultérieurement tout comme les figures de l'auteur et du traducteur sans jamais parvenir à une identification.<sup>7</sup> Le long de l'œuvre on découvre que le nom de l'auteur de *Translator's revenge* est Boris Matthews – référence évidente à Brice Matthieussent, à son tour traducteur avant de devenir romancier –, mais ce nom se révèle un pseudonyme.

Le système d'emboîtements, signalant un questionnement sur les rôles et les niveaux littéraires, prend souvent la forme de métaphores et de représentations symboliques qui mettent en fiction des problématiques traductologiques. Le chapitre 5, par exemple, s'ouvre en annonçant l'échange d'appartements entre Prote et David : auteur et traducteur vont habiter l'un la résidence de l'autre afin de favoriser la transformation de la traduction

---

7. Ce qui n'empêche ni la présence de mises au point de la structure, ni de pages où les différentes voix se stratifient et les Je s'identifient dans une série de notes; celles-ci n'établissent sans doute pas une hiérarchie, mais proposent quand même une chronologie des actions. Voir, par exemple, le chapitre 6 où il est évident que le roman ne se veut pas un nivellement et une abolition des spécificités et des rôles.

américaine de (*N.d.T.*) dans

un autre livre, écrit à trois ou quatre mains partagées entre auteur et traducteur selon une proportion qui reste encore à définir. Sans oublier les agiles menottes de la belle Doris qui viendront peut-être se glisser parmi ce bouquet velu de doigts virils pour participer à leur travail, mais aussi parfois faire dévier leur énergie studieuse vers des activités moins austères (p. 77).

Parmi les découvertes emblématiques que l'appartement de Prote offre à David, se trouve une lettre de l'auteur français où ce dernier, à partir d'un épisode historique concernant Edouard VII d'Angleterre, déclare que « le voyage, l'incognito, le déguisement – et peut-être l'érotisme sous-jacent – vous vont comme un gant, à vous autres les traducteurs » (p. 82). De fait, si le roi anglais marchait déguisé sur une passerelle aérienne pour rejoindre un bordel de luxe, « à l'inverse mais symétriquement, David Grey, le traducteur américain, chemine sous terre » (pp. 87-88) et parvient à une pièce souterraine où des costumes de théâtres ont été disposés à son intention : « à gauche le somptueux habit noir de Zorro, à droite la longue cape et le grand chapeau tout aussi noirs de l'homme énigmatique des bouteilles de porto Sandeman [...]. Entre ces deux costumes, les bandelettes chirurgicales et immaculées de l'Homme invisible [...]. Noir, blanc, noir » (p. 92). Face à l'option entre le noir de l'encre et le blanc de la page, et entre un texte premier et un texte secondaire séparés par un blanc, ce n'est pas une surprise de découvrir que c'est le premier qui est choisi. David met le costume du héros créé par Mc Culley pour revenir dans l'appartement de Prote : ce n'est ni la silhouette sans visage de l'étiquette d'un vin, et encore moins le personnage tiré du roman de science-fiction de H. G. Wells – qui utilise son pouvoir pour perpétrer des crimes et redevient visible seulement après sa mort – que le traducteur veut jouer, mais plutôt celle d'un vengeur masqué. Il veut renverser les hiérarchies. Cependant, il réalise assez vite qu'il est en train de jouer un rôle écrit par un autre et qu'il endosse une tenue ridicule; cet effet d'artifice ne fait qu'augmenter au moment où il retrouve une enveloppe portant une balafre en forme de Z. Comme dans son rêve, il s'agit d'une lettre de Prote s'appropriant sarcastiquement son signe : « Te voici donc, comme en un miroir, confronté à ton propre visage masqué mais dessiné par un autre, ton autre, l'auteur, moi » (p. 94). Et cet auteur



de continuer, en soulignant que le Z « petit dernier de l'alphabet » sied au traducteur, tandis « que le A majuscule convient à [son] prénom et à [sa] fonction capitale » : « Ce signe, ce sigle dont tu as autrefois zébré l'écran de mon ordinateur, je l'anticipe et te le retourne dès maintenant sur cette enveloppe, te coupant ainsi l'herbe sous le pied, te renvoyant à ton image de petit dernier, d'appendice superflu : non pas Zorro masqué, mais Zéro pointé » (*ibidem*).<sup>8</sup>

Le désir de vengeance du traducteur est retourné contre lui par l'auteur, qui joue avec le masque et le déguisement en donnant une interprétation entièrement différente à la marque de Zorro. C'est un jeu de miroirs qui est mis en scène et ce n'est pas le traducteur déguisé qui peut s'en sortir victorieux : se cacher derrière un masque ne fait que le rendre un pantin sans visage dans les mains de l'auteur, qui s'approprie ses actions pour affirmer son pouvoir absolu et sa primauté, alphabétique et textuelle. Zorro apparaît non seulement comme une identité facilement reproductible grâce à son déguisement somme toute anonyme, mais aussi et surtout comme un personnage créé par la plume d'un auteur qui le maîtrise. Dans ce complexe jeu de boîtes chinoises, David est un personnage du roman *Translator's revenge* et, dans cette fiction, l'auteur Abel Prote décide de l'insérer en tant que personnage dans son roman (*N.d.T.*). Le costume de Zorro est un piège destiné à créer une scène que David devra traduire ; comme Prote le déclare explicitement : « tu es devenu un personnage à part entière de (*N.d.T.*) et après t'être compulsivement déguisé il faut que tu te traduises toi-même, tel que je t'écris » (p. 107). C'est une véritable lutte de pouvoir qui est mise en scène et qui recourt, entre autres, au déguisement pour affirmer les différents statuts des actants : là où le médiateur voit la possibilité d'agir camouflé, l'auteur trouve une occasion de manipulation ultérieure.

## 2. Masques et création

C'est dans ce chapitre même, le sixième, que l'auteur français avoue que Doris « avait un faible ou plutôt une vraie passion pour [leurs] petites

---

8. Prote introduit à son tour un virus dans l'ordinateur de David en réduisant tous les fichiers à un message signé A, le jeu d'appropriation et de renversement est perpétuel.

polissonneries costumées » (pp. 115-116) et fait la liste des différents déguisements qu'ils ont revêtus dans le passé, y compris ceux de l'écrivain et la secrétaire, mais « un autre écrivain, une autre secrétaire » (p. 116). Il s'agit, en principe, de comédies érotiques qui simulent la première rencontre et des plaisirs inédits, mais, au fond, c'est le rapport changeant entre l'auteur et son œuvre qui mis en scène. L'écriture n'est nullement exempte de travestissements et de jeux de rôle : l'auteur prend des postures et l'œuvre revêt des formes différentes et parfois inattendues qui la rapprochent de la vérité. Si la critique a souligné à juste titre comment le nom de l'écrivain fictif souligne la prééminence et renvoie en même temps à Protée, divinité grecque ayant la faculté de changer de forme à l'envi, l'auteur n'apparaît pas ici une figure tout puissante « qui a le contrôle de tous les aspects de l'œuvre ». <sup>9</sup> Si Prote signifie « premier » en grec, Abel est le premier homme assassiné dans l'Ancien Testament : primauté pour le moins ambivalente qui semble renvoyer à l'autre caractéristique de Protée : le don de prophétie. De fait, l'auteur français disparaîtra dans le roman de Matthieussent, supprimé du fichier *Vengeance du traducteur* par Trad. Pour revenir aux travestissements de Prote et de Doris, il est intéressant de souligner que le costume de Zorro, personnage masculin et actif, a été revêtu par Doris ; écrivain et secrétaire se trouvaient « littéralement prisonniers de la fiction dont [ils auraient] dû rester les maîtres » (p. 118). Il s'agit, selon les dires de l'auteur fictif, d'une « impuissance partagée face au mécanisme mystérieux dont [ils étaient] seulement les pièces maîtresses » (*ibidem*). <sup>10</sup> La métaphore de l'écriture est patente : l'auteur est tout sauf tout-puissant, il n'arrive nullement à gérer et contrôler les mécanismes mystérieux de la création où tant l'écrivain que l'œuvre se trouvent emprisonnés ; une fois encore, le déguisement corres-

---

9. C. Wecksteen, *Le traducteur : un écrivain refoulé? Réflexions sur Les Nègres du traducteur, de Claude Bleton, et sur Vengeance du traducteur, de Brice Matthieussent*, in « Parallèles », 25 (2013), pp. 52-65, p. 57 ; la critique montre l'inversion des rôles et le caractère double du lien entre traduction et écriture dans les textes de traducteurs devenus romanciers.

10. Le syntagme « pièces maîtresses » renvoie à la citation en exergue du roman, tirée d'une lettre de Kafka, où ce dernier déclare être le pion d'un pion sur l'échiquier et vouloir prendre la place de la reine, du roi et de tout l'échiquier. Cette volonté de puissance et de domination montre, dans le roman de Matthieussent, toutes ses limites.

pond en même temps à une perte d'identité et à l'expression d'une exigence et d'une nature cachées. Le travestissement donne lieu à des mises en scène où les personnages deviennent des figurants et où le masque revêt un pouvoir attractif, sexuel et textuel. Au moment où David se présente en Zorro, Doris reconnaît le costume et s'engage dans une fellation; dans la description de l'acte, ce sont les noms de Prote et de Doris qu'apparaissent, alors que David est identifié en tant que Zorro, comme si l'attirance exercée sur la femme/œuvre provenait seulement du rôle qu'elle a joué à son tour. Ce n'est qu'une fois que David quitte le costume que son prénom réapparaît.<sup>11</sup> Ce détail laisse entendre que le déguisement et le masque représenteraient une fausse identité qui ne permet pas une affirmation de soi sinon en tant que rite de passage amenant à une prise de conscience de ce qu'on est et de ce qu'on veut vraiment. En tant que traducteur déguisé David n'a aucun pouvoir, il a besoin de se cacher derrière un masque pour croire avoir une fonction : de fait sa seule action de vengeur a été de zébrer les fichiers de l'auteur et non pas de proposer une alternative.

C'est à ce moment que Doris raconte s'être à son tour vengée de Prote, non par soustraction mais par substitution : elle a remplacé la lettre de rupture d'une actrice au père de l'écrivain par sa propre lettre de rupture à Abel. Elle revêt un rôle actif, s'émancipe de l'écrivain en le quittant et en ne respectant pas sa volonté d'auteur à travers l'insertion d'un texte imprévu. Dans une note en bas de page, le traducteur-narrateur tisse un lien avec sa propre situation et déclare que, à cause de sa profession, il change à son tour de costume selon un rythme élastique, endossant les vêtements de l'auteur pour une durée variable; il affirme aussi que « La vengeance de la volante [sobriquet que Prote a attribué à Doris] est aussi celle du traducteur : un texte à la place d'un autre » (p. 126). De fait, dans le chapitre suivant, Trad avoue avoir inventé plusieurs scènes parmi lesquelles se trouvent « les soirées déguisées, la fellation dans le tunnel » (p. 133). Les déguisements et les masques se révèlent ainsi une création du traducteur-narrateur qui déplace explicitement l'ouvrage à un niveau métatextuel et insère des symboles pour

---

11. David refuse aussi de boire du porto, à cause de l'étiquette figurant « l'homme sinistre à la cape et au chapeau noirs » (p. 125); il s'éloigne enfin de tout costume pour assumer son propre rôle.

vivifier des réflexions théoriques en leur donnant corps. Tout autre l'attitude du traducteur fictif : bien qu'il programme de se venger de Prote sans se cacher, dans un rêve David se retrouve tout de même habillé en homme invisible : « Il n'a pas souvenir d'avoir choisi ce costume, il ne se rappelle même pas avoir endossé ce trompe-l'œil, qu'il a rejoint comme si cela allait de soi, comme si c'était plutôt ce costume qui l'avait choisi et que lui-même n'aurait pas pu se diriger vers un autre » (p. 166). Une fois encore son rêve se révèle une prémonition : David va disparaître et être remplacé dans le bras de Doris et dans l'histoire par le traducteur-narrateur qui, lui, a eu le courage de s'envoler au-dessus de la barre noire et de se rendre visible dans le texte. Le renvoi à la non-reconnaissance traditionnelle du traducteur est patent ; l'impératif de discrétion de la profession devient une véritable transparence de cette figure, une invisibilité théorisée par Venuti et mise en fiction par Matthieusent qui en fait un costume, un masque, un rôle et non pas une essence.<sup>12</sup> Pour le critique, la « shadowy existence » du traducteur, menant à une « self-annihilation »,<sup>13</sup> est liée à l'omniprésence de la figure auctoriale, alors que, dans le roman, la disparition de David a lieu suite à la prise de conscience et de pouvoir de Trad, ce qui semble suggérer un polymorphisme de la figure du traducteur. S'il assume son identité créative, il arrive à surmonter le dualisme traditionnel entre auteur et traducteur pour proposer une nouvelle hiérarchie ; toutefois, cette dernière se révèle à son tour floue et variable à cause du rôle qui assume le troisième élément de la formule : l'œuvre.

Quand Trad révèle la nature fictive de Prote, Doris et David, ce dernier plonge dans la paranoïa et veut s'affranchir de « la tyrannie de ce livre qui est en quelque sorte [son] père au carré, le géniteur des gènes de [son] géniteur »

---

12. Comme le soulignent P.-A. Mével et D.M. Cornelio (*Collision and Collusion : Contrasting Representations of the Translator-Author Relationship in Two Contemporary Francophone Novels*, in « TTR », XXIX/1 (2016), pp. 139-160, p. 144), le titre américain *Translator's revenge* renvoie à l'étude de L. Venuti, *The Translator's Invisibility : A History of Translation* (Routledge, London 1995) et le titre français, *Vengeance du traducteur*, est un écho de *La mort de l'auteur* (1968) de Roland Barthes. Au-delà des ressemblances formelles des titres, c'est le contenu du roman qui convoque ces théories en leur donnant corps à travers la fiction.

13. L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, cit., p. 8.

(p. 188). Dès que le traducteur fictif convoque les thèmes de la liberté et de la paternité, le protagoniste de l'histoire devient le traducteur-narrateur, celui qui s'est affranchi du texte, celui qui ne se déguise pas et qui, au contraire, se rend visible et monte à la lumière. Comme nous l'avons déjà dit, c'est le chapitre 12 qui marque un changement au niveau typographique – la prise de possession du haut de la page – et au niveau diégétique – l'entrée active de Trad dans la narration : il ne se limite plus à écrire des notes où il commente l'ouvrage qu'il est censé traduire, il agit et raconte ses propres aventures dans le texte proprement dit. La rencontre avec David, que l'Eco de *Lector in fabula* nommerait un surnuméraire, est présentée comme une perte de crédibilité et de consistance, mais le brouillage définitif entre réalité et fiction a lieu lors de la rencontre de Trad avec Doris, épiphanie préparée par des signes avant-coureurs. Tout d'abord, le traducteur-narrateur remarque la photo de deux jumelles, êtres presque interchangeables qu'il rapproche à David et lui-même, « à [leurs] textes emboîtés, à [leurs] originaux malmenés et à [leurs] traductions énergumènes » (p. 224) ; ensuite il décrit la photo d'un jeune géant qui d'un coup de tête pourrait défoncer le plafond l'obligeant à se pencher, plafond/barre que Trad a « récemment volatilisé pour évoluer [...] dans l'immensité de ce ciel de papier » (p. 226). L'arrivée de Doris, par contre, laisse Trad perdu et sans repères, il ne trouve pas de parallèle possible : « Je n'ai rien lu de tel. Je ne me souviens ni de cette scène ni de cette apparition. Je dois improviser » (p. 228). La superposition de la figure féminine avec des images évoquant le double se poursuit avec une troisième photo, celle d'une femme mûre dont « un masque somptueux dissimule les yeux et le front » (p. 230), femme que Doris postule être l'auteure de *Translator's Revenge*, donc sa propre créatrice. David apporte ce masque, orné de plumes et surmonté d'un oiseau, et Doris le met en s'approchant à la photo :

On dirait deux sœurs jumelles, ou plutôt une mère et sa fille qui par cet artifice concerté désireraient devenir interchangeables, être le sosie l'une de l'autre. Doris est consciente de notre trouble, à David et à moi. Elle garde longtemps la pose.

Je n'ai pas lu cette scène, je ne connais pas mon texte, rien de cette pantomime n'était écrit d'avance. La réalité diverge, s'écarte du roman. Ici, dans le salon de l'appartement de David, ce ne sont pas deux sœurs jumelles ho-

mozygotes qui posent devant l'appareil photo, mais une génitrice ironique et sa fille à la fois espiègle et conciliante qui se prêtent à un jeu inventé par elles seules pour séduire les hommes et les exclure de leur connivence féminine (pp. 238-239).

Le dédoublement des traducteurs (l'un aimant se masquer, l'autre devenu visible) se reflète dans le dédoublement des femmes masquées qui n'était pas prévu dans le texte original. Aux auteurs mâles (l'un aimant les déguisements en tant que jeux sexuels, l'autre dont l'identité est cachée par un pseudonyme) s'opposent deux femmes, dont l'une est supposée être le véritable auteur du roman et dont l'autre brouille les frontières entre vie et écriture : « la simple présence de Doris a modifié la traduction du texte vers la vie » (p. 275). Le basculement entre texte et réalité, fiction et vie se fait à travers une femme revêtant un masque couvert de plumes, image de l'écriture et de la liberté. Les jeux de pouvoir entre auteurs et traducteurs se heurtent contre la figure féminine, objet de désir, symbole de l'œuvre. C'est l'œuvre qui se rebelle et qui se venge de cette lutte toute masculine pour la possession, en transformant les traducteurs en simples outils afin de se libérer; l'œuvre s'affranchit de la double tutelle de ceux qui pensent pouvoir la maîtriser. Le lien avec la mort de l'auteur évoquée par Roland Barthes est patent<sup>14</sup> : c'est le texte qui parle, c'est au lecteur de lui donner un sens, la question de la paternité est périmée – et la lutte entre auteur et traducteur aussi. De fait, le traducteur fictif remplace l'auteur fictif dans les bras de Doris, laquelle choisit le narrateur-traducteur qui supprime Prote. Mais la traduction de *Translator's Revenge*, à cause des interventions de Trad, devient un ouvrage à part entière et est publiée sous le nom du traducteur, qui devient ainsi auteur, coupable à son tour de possessivité et donc objet possible de trahison et de vengeance. La fin du roman montre Trad attendant celui qui traduira son ouvrage en anglais; il espère que ce traducteur ne sera pas David sous un faux nom, mais le véritable risque est un autre : « pourvu ce Mike Kirkfeld ne me ressemble pas, pourvu

---

14. Cf. R. Arrojo, *The "death" of the author and the limits of the translator's visibility*, in M. Snell Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl (éds.), *Translation as intercultural communication : selected papers from the EST Congress, Prague 1995*, J. Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1997, pp. 21-32.

qu'il demeure humble, enthousiaste et zélé, modeste et rigoureux. Pourvu qu'il ne se prenne pas pour Zorro, le vengeur masqué, ni pour un vampire. Pourvu, surtout, qu'il ne se prenne pas pour un écrivain » (p. 309).

Le système de dédoublements, reprises, variations, masques, déguisements, adaptations se déclare comme un processus infini : ce n'est pas une dichotomie que Matthieussent met en fiction, mais plutôt un continuum. Celui qui se déguise ne change pas de nature, mais croit pouvoir assumer un contrôle absolu grâce à ses métamorphoses, il imagine ordonner le chaos en y apposant son cachet là où il n'est qu'une pièce d'un jeu d'échec. Le seul élément qui ne va pas disparaître, qui se masque sans perdre son identité, est l'œuvre, seul gagnant de cette lutte sans cesse renouvelée.

### 3. Travestissements herméneutiques

Le roman de Matthieussent met en fiction la permutation des rôles du traducteur et de l'auteur en remplaçant l'infidélité par la vengeance. La sublimation du soupçon de la trahison dans une véritable trahison est transparente dans la figure de Doris, femme/œuvre qui joue les mêmes scènes avec l'auteur et son traducteur et qui répète les mêmes mots dans ses étreintes avec le traducteur fictif et le traducteur-narrateur.<sup>15</sup> La déterritorialisation, le dépaysement, l'ambiguïté, le dérèglement sont au centre de l'intrigue et de la mise en page et reflètent des questions centrales de la traductologie ; célébration de la multiplicité, performance de la subversion (et de la perversion), foire de la distorsion, des jeux de miroir, des mises en abyme, c'est toujours une négociation qui se montre en acte dans *Vengeance du traducteur*.

On a souvent associé la figure du traducteur à son incapacité d'assumer une identité déterminée et à la *vexata quaestio* de sa créativité<sup>16</sup> ; il est décrit comme un être mimétique, amateur du travestissement, qui « peut même aller jusqu'à la transmigration, passant de son propre corps de traducteur à celui d'auteur ».<sup>17</sup> Si on reprend l'image traditionnelle du passeur, sa qualité

15. Il s'agit d'un passage du chapitre 9, « Le passage secret de David », qui revient, avec des variations, dans le chapitre 15, « Le passage secret de Trad ».

16. J. Rée, *The Translation of Philosophy*, in « New Literary History », XXXII/2 (2001), pp. 223-257.

17. F. Plassard, *Mineur de fond ou chirurgien esthétique ? Traducteur et traduction dans*

est aussi celle de se faire passer pour quelqu'un qu'il n'est pas, mais une fois démasqué, il se transforme dans l'homme invisible : sous le masque se cache un vide, un manque. Se déguiser et emprunter l'identité (ou le rôle) de l'autre le réduit à un personnage qui se fait mener par l'auteur et l'histoire ; seulement le traducteur conscient, qui ne revêt ni masque ni costume, arrive à surmonter la dualité – en éliminant aussi la barre noire qui sépare en deux la page et qui laisse entendre l'existence d'une frontière.

La dissociation traditionnelle entre traducteur et écrivain implique une hiérarchisation des rôles et même si l'on reconnaît la portée créative de la traduction, il reste la question de la distinction entre les deux formes d'écritures. Le positionnement mobile de la barre noire dans le roman de Matthieussent visualise cette dissociation et sa disparition devrait être interprétée moins comme un renversement que comme l'acceptation d'une interaction nécessaire. Si la traduction oblige à une confrontation avec l'autre et suppose une adaptation à l'autre, *Vengeance du traducteur* propose une mise en fiction des risques liés à l'effacement de l'autre : l'original reste invisible sur la page et ce qu'on lit est une version commentée et modifiée par le traducteur-narrateur qui réinvestit le texte en soulignant son apport singulier. L'œuvre finit par devenir un texte nouveau, attribué à celui qui aurait dû être fidèle à son original et qui se préoccupe que son texte ne subisse le même sort au moment où il doit être traduit. Si Pierre Ménard de Borges voulait composer un *Quichotte* identique mais plus riche en reconstituant mot à mot le texte de Cervantes, le traducteur-narrateur de Matthieussent vise à un texte foncièrement différent de l'original, mais finit par devenir une sorte d'alter ego de l'auteur. Et c'est aussi la question de l'invention qui est ainsi interrogée.

Le traducteur-narrateur ne manque pas de souligner comment le texte qu'il est en train de traduire imite et copie d'autres ouvrages déclarant l'écriture une réécriture : un processus infini qui est typique des traductions, destinées à ne jamais boucler les originaux. C'est en général la prétention à un texte fixe, immuable, imperméable à l'autre (lecteur, critique, traducteur) qui est mise en perspective : lieu d'inventivité, occasion d'élaboration,

---

Vengeance du traducteur de Brice Matthieussent, in « Translations », 2 (2010), pp. 55-65, p. 63.



carrefour entre rencontre et dépossession, la traduction est aussi le sujet de fictions qui mettent en scène les théories, performent les paradigmes, incarnent les prises de conscience sans prétendre à une solution.<sup>18</sup> En ce sens, la vengeance racontée par Matthieussent pourrait être lue comme l'application exaspérée de la sur-conscience traductive de l'époque contemporaine. Comme nous l'avons vu, le roman convoque plusieurs paradigmes et métaphores de la traduction, les illustre, les met en image et apporte toujours des modifications, comme les œuvres d'art de Piffaretti, dont un tableau illustrant un livre ouvert est exposé dans l'appartement de Prote. On peut en lire la description comme une ekphrasis symbolisant la théorie et la praxis, tout comme le texte original et la traduction : « on dirait que le peintre a voulu dupliquer à droite l'aspect et le contenu de la page gauche [...]. Comparant ensuite les deux moitiés du tableau, le traducteur remarque encore que la copie de droite n'est pas tout à fait conforme [...]. D'ailleurs, quelle moitié de ce tableau est l'original, laquelle la copie ? » (pp. 78-79).

On est face à une dynamique constante et incontournable entre le même et l'autre, entre les différents rôles et les versions des textes; il s'agit toujours d'une transformation et de l'acceptation de l'impossibilité de la répétition de l'identique. Refuser une répartition traditionnelle des fonctions ne sauvegarde pas le traducteur sur-conscient de prendre la place de l'autre et d'être remplacé par la suite par quelqu'un d'autre qui revêt à son tour le masque de Zorro. Mais si le masque que l'on revêt est le même, au-dessous il y aura toujours des différences : dédoublements et travestissements, luttes pour l'affranchissement et l'autonomie, transgressions des limites et des contraintes, affirmation de valeurs propres ne font que souligner que l'interprétation, comme la réalité, reste multiple. Le travestissement apparaît finalement comme une chimère de l'essence de la traduction et de l'écriture, il dévoile l'illusion de figer l'identité du traducteur et de l'auteur, il est un hymne au caractère polyphonique et hybride de la création.

---

18. Voir les travaux de A. Lavieri, notamment la mise au point méthodologique de *Homo translator. Notes pour une anthropologie comparative de la traduction*, dans S. Klimis, L. Van Eynde et I. Ost (éds.), *Translatio in fabula*, cit., pp. 117-127.

## Une poétique de la traduction masquée dans deux nouvelles stendhaliennes : *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci*

SERENA PEREGO

Les nouvelles de Stendhal, *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci*, sont connues grâce à leur publication posthume dans le recueil *Chroniques italiennes* en 1855. Elles ont paru anonymement pour la première fois le 1<sup>er</sup> mars et le 1<sup>er</sup> juillet 1837 dans la *Revue des Deux Mondes*; par la suite chez Dumont en 1839 avec la nouvelle *L'Abbesse de Castro* qui donne le titre au recueil. Stendhal, qui ne voulait pas que son nom fut associé aux nouvelles dans la revue et qui propose en 1839 *L'Abbesse de Castro* avec le pseudonyme F. de Lagenevais, signe pourtant le recueil de l'édition Dumont : « *par M. de Stendhal auteur du Rouge et Noir, de La Chartreuses de Parme, etc. etc.* ». C'est la dernière édition de 1855, *Chroniques italiennes*, qui marque définitivement l'entrée des deux nouvelles dans la tradition littéraire : une édition posthume, voulue par Romain Colomb qui publia en recueil ces deux nouvelles avec *La Duchesse de Palliano*, *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue*, *Suora Scolastica*, *San Francesco a Ripa* et *Vanina Vanini*. L'histoire éditoriale des nouvelles, notamment l'édition anonyme en revue, est très intéressante pour mieux comprendre le processus de production des deux textes : nous pouvons définir *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci* comme une réélaboration littéraire et une libre « traduction » de Stendhal du texte original, c'est-à-dire des extraits des manuscrits du XVII<sup>e</sup> siècle de palais Caetani. Les manuscrits ont été copiés par Stendhal et aujourd'hui ils se trouvent à la Bibliothèque nationale de France : nous pouvons avoir accès à deux manuscrits pour *Vittoria Accoramboni*, le manuscrit Ms It. 171, ff<sup>os</sup> 190-259

et Ms. It. 169, ff<sup>os</sup> 180-247. Finalement l'extrait du Ms. It. 171 est le seul réellement traduit par Stendhal qui le trouvait au début plus intéressant. Ensuite, il lui préféra la version du Ms. It. 169, mais la nouvelle *Vittoria Accoramboni* était désormais terminée et publiée.<sup>1</sup> Le manuscrit Ms. It. 172, contient deux extraits indispensables à la compréhension des *Cenci*, l'histoire des Cenci (« Racconto veridico di Relazione della morte di Giacomo e Beatrice Cenci », ff<sup>os</sup> 56-124) et la défense de Farinacci, dont Stendhal garde une phrase en latin (ff<sup>os</sup> 127-138). À travers la comparaison des textes stendhaliens et des manuscrits, il est possible d'envisager comment la manipulation textuelle de Stendhal « traducteur », à savoir sa « double » énonciation ou énonciation masquée, est un des véhicules d'une significative poétique de la réception. L'article se propose avant tout de mettre en lumière, à partir des indices textuels, l'évolution de la poétique stendhalienne de traduction, de la première nouvelle à la seconde.

## 1. L'ancrage déictique et le masque du traducteur

Le « traducteur » stendhalien opère souvent sur le plan de la deixis en réformant à son gré l'ancrage du texte; il s'agit d'un trait commun aux nouvelles que Stendhal traduit des extraits des manuscrits italiens, notamment de *Vittoria Accoramboni* et des *Cenci*, mais aussi de *La Duchesse de Palliano* et de *L'Abbesse de Castro*. Nous considérons le cas de la première nouvelle traduite, c'est-à-dire *Vittoria Accoramboni* : ici l'auteur ne semble pas toucher sensiblement aux éléments inhérents à la deixis. En général, nous avons certains éléments déictiques qui nous permettent de déterminer la situation spatio-temporelle par rapport au sujet énonciateur, mais, comme toute nouvelle stendhalienne de ce type, *Vittoria Accoramboni* est partagée en deux, entre introduction et récit. D'habitude l'introduction est le lieu où s'exprime le traducteur et aussi l'auteur, en prenant le masque de traducteur, nous le verrons par la suite, alors que le récit est l'espace du

---

1. Voir V. Del Litto, « Préface », dans Stendhal, *Chroniques italiennes*, [Cercle du Bibliophile, 1968], dans Stendhal, *Œuvres Complètes*, V. Del Litto et E. Abravanel (eds.), Slatkine, Genève 1986, vol. XVIII, t. I., pp. I-LXXVII, pp. LIV-LXXIV. Quant au choix de la version du manuscrit 171, voir notamment note 1 pp. LV.

texte traduit, dont la voix énonciatrice est une « traduction » du narrateur romain de l'extrait italien. En ce qui concerne la deixis, dans *Vittoria Accoramboni* le premier indice est placé hors de la diégèse, c'est-à-dire dans l'« introduction-préface » : « L'auteur dit tout, explique tout, ne laisse rien à faire à l'imagination du lecteur ; il écrivait douze jours après la mort de l'héroïne ». <sup>2</sup> Définir les coordonnées spatio-temporelles de l'auteur du manuscrit, ou mieux du narrateur romain, par rapport au temps du récit, souligne le rapport étroit entre narrateur et histoire, ce qui normalement est un autre trait commun aux nouvelles traduites par Stendhal. De plus, le trait est accentué par une note de Stendhal, ou mieux de l'auteur anonyme de la revue, qui déclare avoir déposé le manuscrit italien de *Vittoria Accoramboni* au bureau de la *Revue des deux Mondes*. <sup>3</sup> L'ancrage déictique est alors dépendant de la poétique de véracité que le traducteur affiche autant que possible. Finalement il nous informe que le narrateur romain était tout à fait un « spectateur » des événements, du moins un témoin de ce moment historique.

Nous avons d'autres éléments déictiques qui reconduisent le narrateur à son texte. Deux pronoms personnels : « comme je crois », « me confirme de plus en plus dans la croyance » <sup>4</sup> ; deux éléments temporels : « aujourd'hui si célèbres jurisconsultes » <sup>5</sup> et « Hier matin, qui fut le jour de Saint-Étienne ». <sup>6</sup> Ces éléments ne sont pas introduits par Stendhal afin de forcer le crédit du narrateur témoins des faits, mais il s'agit bel et bien d'une traduction littérale du manuscrit. <sup>7</sup> D'ailleurs ni les dates ni les autres éléments spatio-temporels sont déplacés ou changés. Nous avons un seul fragment, bien entendu ajout du traducteur, qui pourtant fait écrouler la

2. Stendhal, *Vittoria Accoramboni*, dans Id., *Œuvres romanesques complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), Y. Ansel, Ph. Berthier et X. Bourdenet (eds.), Gallimard, Paris 2007, t. II, pp. 994. (dorénavant VA)

3. *Ibid.*

4. VA, pp. 1003.

5. VA, pp. 1008.

6. VA, pp. 1015.

7. Voir respectivement dans l'édition du Manuscrit Italien : « come io credo », « mi conferma nella credenza », « oggi famosi e celebri Giuriconsulti » et « Ieri mattina che fu il giorno di S. Stefano ». *Vittoria Accoramboni*, texte du manuscrit italien, BnF, Ms Ital. 171, f. 215 r. ; f. 216 r. ; f. 230 r. ; f. 255 r. (dorénavant VAMI)

structure énonciative bâtie par le narrateur. Dans la première partie du récit nous trouvons la phrase : « et enfin tout ce qui paraissait le plus rare chez les orfèvres de Rome, en ce temps-là ».<sup>8</sup> Or, « ce temps-là » ne semble pas un élément approprié à l'ancrage du texte par un sujet énonciateur contemporain au déroulement de l'action, comme un narrateur romain, écrivant le texte peu des jours après les événements. Nous voyons bien que le traducteur, énonciateur de l'introduction, interrompt la narration pour offrir aux lecteurs contemporains une information, d'ailleurs tout à fait superflue. Le traducteur de *Vittoria Accoramboni*, comme celui des autres nouvelles, a l'habitude de répandre dans le texte ses commentaires, mais grâce à l'artifice de parenthèse qui signalent sa présence au milieu de la diégèse. En revanche, nous voyons ici un exemple de ce processus qui déclenche une sorte de « perméabilité » de plans énonciatifs : le traducteur s'insère dans un espace énonciatif qui lui est d'habitude interdit, en se masquant en narrateur.

Quant à la nouvelle *Les Cenci*, le travail stendhalien agit sur le plan de la deixis en réformant l'ancrage du texte et de l'histoire à la réalité avalisée par le texte romain.<sup>9</sup> Les enjeux que ce processus engage sont multiples. Mais il faut d'abord analyser au niveau le plus superficiel les données temporelles qui subissent un décalage entre introduction et récit :

Il a été tué sous les yeux de sa fille et de sa femme, le 15 septembre 1598. [...] Voici la traduction du récit contemporain; il est en *italien de Rome*, et fut écrit le 14 septembre 1599.<sup>10</sup>

Ce fut donc le 9 septembre 1598, dans la soirée, que la mère et la fille ayant donné de l'opium avec beaucoup de dextérité à François Cenci, cet homme si difficile à tromper, il tomba dans un profond sommeil. [...] Hier, qui fut mardi 14 septembre 1599, les pénitents de San Marcello, à l'occasion de la fête de Sainte-Croix, usèrent de leur privilège pour délivrer de la prison le signor Bernard Cenci.<sup>11</sup>

---

8. VA, pp. 996.

9. Pour mieux souligner l'évolution de la poétique de traduction de *Vittoria Accoramboni* aux *Cenci*, j'utilise certains extraits qui ont été considérés dans S. Perego, *Les Cenci e il don Giovanni : traduzione, (ri)configurazione e "scarto" in una novella Stendhaliana*, dans « Altre Modernità » N.S. (gen. 2020), pp. 74-88.

10. Passage de l'introduction à la nouvelle. Stendhal, *Les Cenci*, dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, cit., pp. 1128-1130. (dorénavant CE)

11. Texte du récit. CE, pp. 1138 et 1152.

Nous voyons ainsi l'auteur qui, sous le masque d'un traducteur fidèle, triche avec son lecteur en lui proposant deux énonciateurs qui se contredisent : d'une part nous avons la date du 15 septembre 1598, de l'autre celle du 9 septembre 1598, première donnée falsifiée de l'introduction au récit ; par la suite, l'introduction nous informe que le texte a été écrit le 14 septembre 1599, alors que le narrateur du récit positionne le temps de l'écriture un jour après, le 15 septembre 1599. Grâce au manuscrit italien et aux notes en marge de Stendhal nous pouvons saisir définitivement le mécanisme, car les dates correctes sont celles que nous propose le narrateur du récit :

Sicché alli 9 di settembre 1598 la sera, avendo la Moglie e la Figliola con desro modo dato l'opio al Padre, che gli fece venire un sonno profondissimo [...] Ieri, che fu Martedì 14 settembre 1599, la Compagnia di San Marcello, coll'occasione della Festa di Santa Croce sua festività, per privilegio liberò il Signor Bernardo Cenci sopradetto di prigionie.<sup>12</sup>

C'est l'énonciateur de l'introduction qui a tort : quoi qu'en dise le traducteur, la narration traduite et le récit originel parlent de « 15 » et de « 9 ». De plus, des commentaires de la main de Stendhal en marge du manuscrit italien montrent l'indéniable falsification volontaire des données temporelles au moment de la traduction :

Ce récit fut fini d'écrire le 15 septembre 1599.

9 septembre 1598.<sup>13</sup>

Comment interpréter les deux dyscrasies temporelles mise en place par le traducteur ? Est-ce que nous pouvons inscrire les énoncés à cette même entité énonciatrice, qui semble hantée par le fantasme de la véridicité,<sup>14</sup> ici comme dans *Vittoria Accoramboni*, et qui par conséquent finit par se trahir et par dénoncer sa mystification ? Car en réalité la crédibilité du traducteur a été compromise volontairement par l'auteur et nous nous trouvons à faire face aussi à une instance énonciatrice interne, le narrateur francisé, ou bien la traduction de la voix du narrateur romain du manuscrit, qui se présente

---

12. *Les Cenci*, texte du manuscrit italien, BnF, Ms Ital. 172, f. 74 et f. 124. (dorénavant CEMI)

13. Notes de Stendhal, CEMI, f. 56 r. et f. 73 v.

14. « Histoire véritable », CE, pp. 1130.

désormais très peu fiable en tant qu'entité dépendante du traducteur. Voilà l'introduction devenir l'espace du dévoilement du masque, de façon à revêtir une double fonction : elle ne représente pas seulement le pont entre ce qui fait partie de la diégèse du récit et ce qui s'établit en dehors, mais elle est un élément du récit. Tout cela nous montre que le traducteur est lui aussi un sujet énonciateur intégré dans le texte et un élément qui participe à la construction de la diégèse de l'introduction de la nouvelle, car elle-même fait partie du récit, un nouveau récit qui n'est plus le conte romain, mais la nouvelle de Stendhal en son entier. Seul l'auteur, *deus ex machina* extérieur à toute activité énonciative interne au texte, intervient sur le texte, se masquant sous l'aspect d'un traducteur fidèle, ou d'un narrateur naïvement attaché à son récit originel. Cette construction raffinée et complexe qui, à la fois partage le texte en deux et l'unie, nous intéresse surtout afin d'en comprendre les enjeux en termes de poétique de réception. Au moment où nous ne pouvons plus faire confiance au traducteur et où la liaison entre récit et réalité est au fur et à mesure compromise, nous ne pouvons que nous remettre au texte et au « pacte littéraire » que la fiction et l'activité littéraire demandent. L'auteur, de son côté, continue dans son travail de construction-déconstruction de la deixis et de cette façon de la vérité du texte. Il le fait d'une manière plus subtile : à l'opposé du traducteur de *Vittoria Accoramboni* qui normalement respecte l'ancrage déictique du texte romain, l'auteur des *Cenci*, sous le masque du traducteur, feint de traduire les paroles du narrateur romain, alors qu'il invente une série d'informations nouvelles et pertinentes à la consolidation du système déictique, mais qui ne trouvent pas de place dans le texte romain.<sup>15</sup>

---

15. L'extrait suivant, dont je ne donne qu'une partie, est dans son intégralité un ajout de l'auteur et aucune information similaire paraît à l'intérieur du texte romain : « Il a entraîné à une mort prématurée ses fils, jeunes gens forts et courageux, et sa fille Béatrix qui, quoiqu'elle ait été conduite au supplice à peine âgé de seize ans (il y a aujourd'hui quatre jours), n'en passait pas moins pour une des plus belles personnes des États du pape et de l'Italie tout entière. La nouvelle se répand que le signor Guido Reni, un des élèves de cette admirable école de Bologne, a voulu faire le portrait de la pauvre Béatrix, vendredi dernier, c'est-à-dire le jour même qui a précédé son exécution. [...] J'écrirai avec une certaine liberté, assuré que je suis de pouvoir déposer mon *commentaire* dans des archives respectables, et d'où certainement il ne sera tiré qu'après moi. Mon unique chagrin est de devoir parler, mais ainsi le veut la vérité, contre l'innocence de cette pauvre Béatrix Cenci, adorée et res-

Dans *Les Cenci*, les démarches du traducteur ne sont même pas justifiables au sein d'une poétique de la traduction qui vise à reproduire le contenu ancien au profit d'un nouvel auditoire. Si certaines informations étaient nécessaires au lecteur français pour contextualiser l'histoire de *Vittoria Accoramboni*, ici elles sont superflues : les événements tragiques de la famille Cenci sont tout à fait connus et renommés au lectorat français du XIX<sup>ème</sup> siècle auquel Stendhal destine sa nouvelle, publiée sur la *Revue des Deux Mondes*. Les ajouts stendhaliens, ici comme ailleurs dans le texte, deviennent compréhensibles au sein d'une autre poétique, qui ne fera pas l'objet d'une analyse spécifique ici : la poétique, affichée dans l'introduction de la nouvelle, qui traite de façon très détaillée le sujet du Don Juan et qui cherche à en récréer à travers le récit « traduit » une version sécularisée.<sup>16</sup>

## 2. Ajouts et rebuts : éléments textuels et poétiques de réception

Dans les deux nouvelles, Stendhal travaille le texte romain à travers une pratique de traduction plus ou moins fidèle, mais qui se distingue avant tout par deux éléments complémentaires dans leur fonction : les ajouts, dont nous avons examiné certains exemples, et ce que l'on peut appeler les rebuts, c'est-à-dire les éléments du texte original qu'il décide de ne pas traduire et d'éliminer. Le groupe des ajouts se partage en deux blocs : le premier consiste en des éléments à insérer dans le texte et qui n'étaient pas présents dans le texte romain ; le second concerne surtout des interventions de la part du traducteur qui s'exprime à l'intérieur des parenthèses.

Concernant les interventions entre parenthèses de *Vittoria Accoramboni*, il suffit de dire qu'elles enferment à leur intérieur une voix qui devrait être externe à la diégèse, autrement dit le traducteur, et elles constituent un espace hors-diégétique dans la diégèse dont le but principal est d'accommoder le langage et le contenu du récit pour le public français des XIX<sup>ème</sup> siècle. Le traducteur nous offre par exemple des explications au sujet d'informations spatio-temporelles ou de données historiques et sociales, négligeables

---

pectée de tous ceux qui l'ont connue, autant que son horrible père était haï et exécré. », CE, pp. 131. [C'est moi qui souligne en gras les éléments déictiques]

16. Voir S. Perego, *Les Cenci e il don Giovanni*, cit.



pour les destinataires de l'écrivain italien, mais vitales à la compréhension des nouveaux lecteurs. Nous pouvons lire la « traduction » stendhalienne et puis le texte romain :

le consistoire (des cardinaux) était convoqué au Vatican.  
era intimato il Concistoro in S. Pietro;<sup>17</sup>

prit refuge dans la citadelle de Bracciano (appartenant au prince Orsini et où la *corte* n'eût osé pénétrer)  
fu salvata a Bracciano<sup>18</sup>

les bandits (exilés) et les malfaiteurs  
Banditi e malfattori<sup>19</sup>

Les seigneurs de Venise (le gouvernement de la république)  
li Signori Veneziani<sup>20</sup>

Tout le reste de sa fortune fut laissé par lui à Virginio Orsini, son fils unique, qu'il avait eu de sa première femme, sœur de François Ier, grand-duc de Toscane (celle-là même qu'il fit tuer pour infidélité, du consentement de ses frères).

[L]lasciò erede [*del restante degli suoi averi*] Virginio Orsini suo figlio unico procreato con la sua prima Moglie, che era la sorella Carnale di Francesco Primo Gran Duca di Toscana;<sup>21</sup>

Le dernier fragment est très intéressant lors que nous l'envisageons sous une perspective de perméabilité de plans énonciatifs dans la nouvelle. L'anecdote que le traducteur nous signale entre parenthèses n'est pas relatée par le texte romain : l'histoire du premier mariage du Prince était bien connue à l'époque et elle ne faisait de scandale que pour un lecteur contemporain. Il faut d'ailleurs rappeler que les deux lecteurs non seulement ne participent

---

17. VA, pp. 998 et VAMI, f. 205 r. Nous voyons aussi que « S. Pietro » a été substitué par synecdoque : « Vatican », peut-être plus clair pour un lecteur français.

18. VA, pp. 1002 et VAMI, f. 215 r.

19. VA, pp. 1004 et VAMI, f. 220 r. Le traducteur nous explique la différence entre les simples malfaiteurs et les bandits, c'est-à-dire ceux qui, étant exilés à cause des leurs actions ou des idées politiques, se réfugiaient hors de la capitale afin d'éviter la police et souvent se donnaient au « brigantaggio » ou, d'ailleurs, devenaient des soldats des seigneurs locales.

20. VA, pp. 1005 et VAMI, f. 223 r.

21. VA, pp. 1007 et VAMI, f. 227 r.

pas du même milieu socio-historique, mais aussi qu'ils ne partagent pas le même horizon moral et culturel. Le décalage socio-culturel entre lecteur contemporain et lecteur romain, qui transparait partiellement dans le texte de *Vittoria Accoramboni*, est beaucoup plus marqué dans *Les Cenci* : Stendhal en fait une véritable poétique, sinon une mission, celle de faire comprendre au lecteur parisien la distance qui le sépare de l'écrivain romain et de son public.<sup>22</sup> Finalement, nous pouvons remarquer qu'ici le traducteur dialogue avec l'auteur, car la phrase entre parenthèses est un renvoi à une note que nous avons lue quelques pages auparavant.<sup>23</sup> La note, c'est-à-dire une note en marge de l'édition, est une partie du paratexte de la nouvelle, où d'habitude s'exprime l'instance auctoriale. Ici l'événement tragique du premier mariage du Prince Orsini nous est relaté aussi bien par l'auteur, en note, que par le traducteur, dans le texte, et l'artifice des parenthèses permet de créer un espace énonciatif qui, bien qu'à l'intérieur du texte, se situe évidemment hors de la diégèse du récit et n'est pas du tout un énoncé attribuable au narrateur. Les parenthèses sont une formule liminaire entre paratexte et texte où parfois l'instance auctoriale et celui du traducteur se croisent.

D'ailleurs, les interventions du traducteur ne s'arrêtent pas aux explications et nous avons aussi de « brèves traductions » à l'intérieur de la traduction globale. Il s'agit de traductions aussi bien de l'italien en français que, plus rarement, du français à l'italien. Car Stendhal, pour donner à sa nouvelle un air « d'exotisme historique », éventuellement « de dépaysement linguistique »<sup>24</sup> et, à mon avis pour souligner son adhérence au texte romain, transpose parfois des termes italiens que le traducteur, pour

22. Voir P. Laforgue, *Traduttore, traditore, ou l'art de la fiction et de la mystification dans les Chroniques italiennes*, dans M.-R. Corredor (ed.), *Stendhal à Cosmopolis, Stendhal et ses langues*, Ellug, Grenoble 2007, pp. 149-158. Notamment Laforgue parle de « lui faire mesure la perte d'énergie qui a affecté le monde d'une époque à l'autre » *Ibi*, pp. 153.

23. « La première femme du prince Orsini, dont il avait un fils nommé Virginio, était sœur de François Ier grand duc de Toscane, et du cardinal Ferdinand de Médicis. Il la fit périr du consentement de ses frères, parce qu'elle avait une intrigue. Telles étaient les lois de l'honneur apporté en Italie par les Espagnols. Les amours non légitimes d'une femme offensaient autant ses frères que son mari » VA, pp. 1002.

24. Y. Houssais, *Histoire et fiction dans les Chroniques italiennes de Stendhal*, CIRVI, Moncalieri 2000, pp. 74.

le bien de son lecteur, traduit promptement en français. Parfois les mots en italiens sont placés entre parenthèse pour nous informer au sujet d'un terme exotique et intéressant. Les exemples pullulent, voici les plus intéressants :

arrêté par la *corte*, avoue et sans être mis à la question (*tormentato*)<sup>25</sup>

Il fut ordonné, sous peine de la potence (*della forca*)<sup>26</sup>

L'échanson (*copiere*) Onorio Adami<sup>27</sup>

Dominique d'Aquaviva, surnommé le *Mancino* (le gaucher)<sup>28</sup>

*Veramente, costui è un gran frate!* (En vérité, cet homme est un fier moine.)<sup>29</sup>

*lancie spezzate* (soldats) [...] *prechetto* (ordre)<sup>30</sup>

*condotta* (c'est-à-dire une somme considérable payée annuellement, et qui devait être employée par le prince à lever un corps de deux ou trois mille hommes dont il aurait le commandement).<sup>31</sup>

*et dentibus fremebant* (et grinçaient des dents)<sup>32</sup>

Nous voyons aussi une traduction du latin et dont de surcroît l'orthographe a été amendée avant d'avoir été transposée du texte romain : « et Dentibus framebant ». <sup>33</sup> Toute cette première analyse concernant les « intrusion de traducteur » nous apparaît très intéressante en ce qu'elle signale le début d'un processus souterrain par lequel l'auteur s'approprie le texte qu'il doit traduire et surtout en ce qu'elle constitue un élément de continuité avec la seconde nouvelle.

Dans *Les Cenci*, le rôle des parenthèses est apparemment similaire : c'est un espace de l'instance du traducteur qui connecte le temps de l'histoire au temps de la réécriture ou de la traduction. Elles offrent souvent des explications de détails du texte romain par ailleurs incompréhensibles pour un

25. VA, pp. 1002.

26. VA, pp. 1010.

27. VA, pp. 1016.

28. VA, pp. 997.

29. VA, pp. 1000. Un autre exemple à pp. 1001.

30. VA, pp. 1002 et 1003.

31. VA, pp. 1005. À souligner l'explication très détaillée du terme.

32. VA, pp. 1009.

33. VAMI, f. 233 r.

lecteur français, comme le taux de change de la monnaie, mais la parenthèse assume une autre fonction car parfois nous y trouvons des énoncés attribués au narrateur, d'ailleurs falsifiés par l'auteur. Celui-ci brouille aussi l'usage des normes typographiques, en utilisant parfois l'italique pour interrompre la voix du narrateur romain, avec le but de mettre en relief des éléments spécifiques de la narration. Ici, la scène de l'énonciation est brouillée sur tous les plans de la textualité et dans *Les Cenci* le procédé de manipulation textuelle de la part du traducteur est beaucoup plus évident par rapport à *Vittoria Accoramboni*. En effet, si nous confrontons *Les Cenci* avec les deux autres nouvelles traduites des manuscrits romains, *La duchesse de Palliano* et *L'Abbesse de Castro*, nous observons que nous restons encore dans une sorte de régime de « fidélité philologique », mais que *Les Cenci* va plus loin dans le sens d'une réélaboration hors des limites de la traduction. En citant Pierre Laforgue, Stendhal ici passe du côté du traducteur « traditore ».<sup>34</sup> Le masque du traducteur commence à se dévoiler par des indices au fur et à mesure plus évidents et plus explicites.

De toute façon, même dans *Vittoria Accoramboni* une manipulation basilaire de la syntaxe était tout à fait envisageable, sous peine de produire un texte presque illisible et décidément obscur : l'extrait du manuscrit 171, comme du reste tous les textes des autres manuscrits, présentent une langue dialectale, variété locale destinée probablement à un public de dialectophones.<sup>35</sup> Nous pouvons y découvrir parfois des phrases très longues, où dominent aussi bien l'hypotaxe que la parataxe, parfois des anacoluthes et d'ailleurs un usage massif de verbes au mode indéfini, tel que gérondif et infinitif. Après tout, c'est une « traduction intelligente » à laquelle se livre Stendhal, qui oppose au presque « illisible » style « italien » une « écriture rapide et incisive »<sup>36</sup> qui lui est propre. Ce que pourtant l'analyse de Del Litto ne remarque pas, c'est une sorte de révision aussi bien linguistique que des contenus : ceci est tout à fait essentiel dans *Les Cenci*,

34. Voir P. Laforgue, *Traduttore, traditore*, cit.

35. Il semble que la variante qui caractérise le texte du manuscrit 171 est un dialecte septentrional, alors que le manuscrit 169 semble proposer un dialecte de l'Italie centrale. D'ailleurs il ne s'agit que des suppositions, car une étude linguistique des textes romains n'a pas encore été faite.

36. Voir V. Del Litto, « Préface », cit., pp. LVI.

dont le texte « original » est beaucoup plus cru et plus violent que l'extrait traduit dans *Vittoria Accoramboni*. La traduction omet des passages, des « rebuts » du texte romain, à cause de leur ton grivois et un peu grossier, ou quand ils paraissent des exagérations inadéquates pour le style du récit français. Concernant le travail linguistique, bien que le texte du manuscrit 171 se distingue d'autres récits par un langage et des scènes qui ne sont pas excessivement grivoises ou agaçantes, la traduction en français réécrit souvent par périphrase des formules ou des paroles dans la visée de ne pas détruire, à cause de mots absorbant l'attention et le dégoût du lecteur, une bonne lecture. Tout cela est en ligne avec la prose que d'habitude nous offre le style stendhalien. Cette dernière étape, qui relève avant tout de la manipulation textuelle en phase de traduction, reste néanmoins discrète, sans bouleverser le sens et le texte romain. Comme le souligne Del Litto, l'on : « doit donc le croire lorsqu'il affirme : "Ceci n'est point un roman, mais la traduction fidèle d'un récit fort grave..." ».<sup>37</sup> Dans *Vittoria Accoramboni* le souci de fidélité au texte « original », sans trahir pour autant la prose stendhalienne, ainsi que le souci de « véricité » semblent encore être respectés : ils semblent être plus importants d'une poétique de la traduction définie par une poétique de réception avisée. Il n'en va pas de même dans les trois nouvelles suivantes, entre autres *Les Cenci*, traduite juste après *Vittoria Accoramboni*.<sup>38</sup> Cette nouvelle bouleverse complètement la poétique qui avait caractérisé la première. Il faut d'ailleurs le répéter, du chantier mobile que sont les nouvelles traduites par Stendhal, chaque élément va se relier aux autres en formant un flux continu qui annonce une évolution et dont *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci* sont les premières étapes. Si *Vittoria Accoramboni* semble suivre une poétique de la traduction tout à fait différente des autres, en réalité Stendhal pose ici les bases indéniables pour construire les autres nouvelles.

Du côté des *Cenci*, plusieurs exemples nous montrent comment le traducteur dévoile son masque face à l'usage qu'il fait des passages les plus scabreux. Nous pouvons y voir plutôt une véritable intrusion d'auteur dans

---

37. Voir *ibi*, pp. LVIII.

38. À l'en croire à Stendhal, le récit a été traduit environ un mois et demi après la parution de la première nouvelle dans *La Revue des Deux Mondes* : « traduit les 19 et 20 Avril 37 dicté au Favart » CEMI, f. 56 v.

le texte, qui s'approprie son texte. Le narrateur francisé par la traduction mélange une perspective partielle et personnalisée avec des intrusions de caractère moralisateur : il se rapproche du narrateur omniscient typique d'autres textes de Stendhal et il est tout à fait différent du narrateur du manuscrit qui raconte l'histoire en chroniqueur. De même, le traducteur insiste sur la véridicité du texte pour se détacher de toute responsabilité poétique : il la délègue au narrateur de la nouvelle traduite, qui dépend du narrateur original qui, à son tour, imposture ou invention de l'auteur-traducteur, fait confiance à certains témoins des événements. Alors que sur le plan de la fiction métalittéraire, le seul rapport qui existerait est celui entre narrateur romain et traducteur, l'illusion de l'emboîtement narratif permet à l'auteur, toujours sous le masque du traducteur, d'utiliser les matériaux de l'histoire à son gré en déclarant ne restituer que la vérité historique des faits.

Sicché bisognò consumarvi molto tempo avanti [Lucrèce Petroni] si accomodasse, e per conseguenza ebbe maggiore pena, perché la tavola non era più larga, col mettersi che fece gli erano uscite le zinne fuori; onde levandosi (oh che dolore) per accomodarsi meglio, si vidde uscire da quelle non poco sangue; finalmente accomodata sopra la detta tavola, gli fu spiccata la testa senza poi far motivo [moto] il Corpo, ma bensì il capo con meraviglia di tutti, andò per un buon pezzo battendo, tenendola sempre levata in aria il Boja, e mostratela intorno al Popolo; finita da scolare dal sangue, l'involve nel suo taffettano [...]

E levatoli [à Jacques Cenci] tutto ogni cosa, rimase mezzo nudo, [...] Poscia inginocchiatosi le furono legate le gambe al tavolato del palco, e bendati gli occhi, e pigliando il Boia la mazza a due mani nella tempia desta gli diè, per la quale caduto raddoppiò cinque o sei mazzate; pio postogli la mazzola sotto la gola, un ginocchio sul petto, un piede sulla fronte, lo scannò e subito gli aprì il petto con una accetta; poscia spogliatolo lo squartò.<sup>39</sup>

« (Les détails qui suivent sont tolérables pour le public italien, qui tient à savoir toutes choses avec la dernière exactitude; qu'il suffise au lecteur français de savoir que la pudeur de cette pauvre femme fit qu'elle se blessa à la poitrine; le bourreau montra la tête au peuple et ensuite l'enveloppa dans le voile de taffetas noir) ».<sup>40</sup>

39. CEMI, f. 110 r. et f. 117 r.

40. CE, pp. 1149-1150.

Dans la perspective de ce processus de création littéraire masqué par l'illusion de la traduction, nous pouvons examiner les textes ci-dessus : les deux premiers extraits en italien du temps ne sont pas traduits, mais ils sont résumés dans les quelques lignes en parenthèse du troisième extrait français. Dans le bref résumé, le traducteur informe son lecteur de la nécessité de s'éloigner du texte original dont les détails terribles ne sont tolérables qu'au public italien. L'image de l'exécution de Lucrece Petroni n'est pas aussi macabre que la mort de Jacques Cenci : trop corpulente, son embonpoint la gêne dans ses mouvements et elle dénude sa poitrine en la blessant. Le *focus* ici n'est pas pourtant sur l'horreur de la scène mais sur le caractère morbide de l'examen en détail d'une pauvre femme, victime de sa pudeur et de l'embarras de son corps; voilà ce qui enlève à la scène tout aspect de sublime, de l'héroïsme de cette femme qui a tué son propre mari, ce que Stendhal voudrait sauvegarder. En revanche, l'exécution de Jacques est trop cruelle pour être conservée dans la version française. La description de cette mort est éminemment terrible et barbare et l'auteur, ainsi que le traducteur, la rejette en faveur d'une lecture moins cruelle n'absorbant pas toute l'attention et le dégoût du lecteur. Mais pourquoi? Le public français, du moins le public réel de la *Revue des Deux Mondes*, ne se détourne pas de certaines atmosphères macabres : choix esthétique plutôt que pragmatique, encore qu'une poétique de la réception y joue son rôle. Le but est de ne pas détruire l'harmonie textuelle et de ne pas utiliser d'images et de langage qui enfermeraient l'imaginaire du lecteur dans le domaine de l'horreur ou de la pornographie au détriment d'autres sujets du texte.<sup>41</sup> Voilà un autre exemple de la manipulation textuelle de Stendhal « traducteur », à savoir sa « double » énonciation ou mieux énonciation masquée, qui nous propose une fausse justification à ses choix de traducteur, en cachant d'autres visées à caractère littéraire.

Tout de même, concernant l'aspect pragmatique de la production d'une nouvelle, il faut rappeler que la parution en revue impose des contraintes que l'auteur doit respecter. Cela s'adresse à choisir un public défini par les

---

41. Voir Ch.W. Thompson, *Lamiel fille du feu : essai sur Stendhal et l'énergie*, L'Harmattan, Paris 1997 et D. Philippot, *L'écriture du sang dans les Chroniques italiennes*, dans « H.B. » 2 (1998), pp. 91-113.

habitué de la revue et par conséquent y adapter le processus créatif : le choix d'un matériel, le manuscrit romain ; d'un sujet en vogue à l'époque, l'histoire de la famille Cenci ou de Vittoria Accoramboni, moins connue, mais très « exotique » ; la forme littéraire de la nouvelle, préfacée par un traducteur qui cherche à séduire son public : « ô lecteur bienveillant ! »<sup>42</sup>, « Si le lecteur à le bon goût de me le permettre, je vais lui présenter, en toute humilité, une notice historique ».<sup>43</sup> Aussi bien dans *Vittoria Accoramboni* que dans *Les Cenci*, Stendhal escorte son lecteur dans le récit grâce à la préface, mais il s'amuse à railler sur les mœurs et les habitudes de l'époque contemporaine, à plaisanter sur le Français, voire sur le parisien moderne, en d'autres termes le lecteur habituel de la revue. En lui demandant la permission, le traducteur lui propose un pacte amical qui stipule l'isolement du lecteur et de l'auteur de la masse de « sots » qui pullulent en ces temps modernes et se scandalisent trop facilement. Le leurre de flatter son lecteur, lui faisant miroiter une appartenance à un groupe d'élus, ne correspond plus aux défis que Stendhal lui lance au cours du texte. D'ailleurs, il excuse à l'avance ses provocations par deux actes de déresponsabilisation du matériel esthétique et moral du récit : grâce à la superposition du masque de traducteur à celui de l'auteur et, dans *Les Cenci*, en attribuant le choix du texte à des « compagnons de voyage ».<sup>44</sup> La pluralité des voix et des entités énonciatrices conclut le travail d'une confusion polyphonique de plans de l'énonciation : le dépaysement du lecteur est achevé, il ne sait à quoi s'en tenir en ce qui concerne l'autorialité et la vérité du texte. Le procédé que Stendhal met en place, qui effleure dans *Vittoria Accoramboni* et se manifeste dans *Les Cenci*, repose plutôt sur la tentative d'engager un rapport avec un lectorat capable de jouer au jeu de l'auteur.

---

42. VA, pp. 994.

43. CE, pp. 1123.

44. CE, pp. 1128.





# Alain Mabanckou au Collège de France. Constituance et postures de légitimation dans les littératures contemporaines du Sud francophone

VALENTINA TARQUINI

## I. Introduction

À la jonction des arts et des traditions, le masque recoupe bien souvent des significations contradictoires qui pourtant semblent toutes questionner le rapport à l'identité ou, pour le dire avec les mots de M. Foucault, au pouvoir du sujet dans sa capacité de se gouverner et de construire sa singularité.<sup>1</sup> Qu'il incarne le simulacre de vérités occultées ou qu'il révèle la pérennisation de l'existence derrière une image figée, le masque a beaucoup à révéler sur l'attitude du sujet parlant dans un contexte donné et sur la perception que ce dernier a de sa propre image dans le milieu environnant.<sup>2</sup> Aussi bien dans la production verbale que dans la performance théâtrale, l'acteur porteur de masque prend en charge un médium de communication capable de transformer son auditoire par son agentivité dans une dynamique d'influence socio-langagière que P. Charaudeau situe dans la « praxéologie d'agir sur

---

1. Le dernier Foucault aborde le concept de gouvernement de soi dans une perspective politique en lien avec celui de sujet éthique et esthétique. Voir les dernières leçons de M. Foucault au Collège de France, entre 1979 et 1984, mais aussi J. Zougrana, *Le philosophe masqué (Foucault)*, dans « Le portique. Revue de philosophie et de Sciences humaines », 7 (2001). URL : <https://journals.openedition.org/leportique/249> (consulté le 15 mars 2022).

2. P. Charaudeau, Avant-propos, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Lambert-Lucas, Limoges 2014, pp. 7-8.

l'autre ».<sup>3</sup> De surcroît, si nous prenons en considération la symbolique sociale que le masque représente dans plusieurs traditions d'Afrique, où le monde du visible et le monde de l'invisible se touchent via des passerelles très concrètes d'intercession, nous sommes davantage portés à complexifier son potentiel d'action, en ce que le masque, à travers lequel le locuteur déploie son acte de langage, est aussi une instance de médiation entre deux ou plusieurs sphères culturelles qui relèvent de codes différents.

Dans ce sens, l'auteur qui fait l'objet de cette étude, Alain Mabanckou, porteur de valeurs transnationales au cœur d'une institution savante centrale telle que le Collège de France, pourrait jouer le rôle de médiateur d'une « culture de la rencontre et de la courtoisie »<sup>4</sup> au sein d'un espace institutionnel où la négociation se donne à voir à travers la variété des déguisements qui changent aussi souvent que la scénographie énonciative l'exige.<sup>5</sup> Né à Pointe-Noire, en République du Congo, et arrivé en France après son baccalauréat pour poursuivre des études de droit, Alain Mabanckou forge sa réputation d'écrivain franco-congolais profondément cosmopolite et transculturel dès la fin des années 1990 avec la sortie de son premier roman *Bleu-Blanc-Rouge* (1998). Mais c'est surtout à partir des années 2000 qu'il se fait connaître du grand public, d'abord avec *Verre cassé* (2005) – un vrai succès salué par la critique et la presse – et *Mémoires de porc-épic* (2006) qui lui vaut le prix Renaudot, puis avec *Demain j'aurai vingt ans* (2010) qui fait

3. *Ibi*, pp. 12, 90.

4. Dans l'introduction du volume issu du colloque organisé le 2 mai 2016 au Collège de France, A. Mabanckou affirme que « penser et écrire l'Afrique reviennent à orienter ce continent vers la culture de la rencontre et de la courtoisie », suggérant ainsi un regard réconfortant proche du discours ambiant en France qui vise une cohabitation pacifique des cultures. A. Mabanckou, *Introduction. Labourer de nouvelles terres*, dans A. Mabanckou (éd.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Seuil, Paris 2017, p. 13. Il reprend cette expression dans des entrevues ultérieures, quitte à passer pour un « traître » de par le refus de s'aligner dans le camp des « africanistes » ou dans celui des « européocentristes ». Cf. L. Salamé, N. Demorand, *Alain Mabanckou : La langue française c'est la langue de la dictature*, Entretien, « France Inter », lundi 27 août 2018. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/alain-mabanckou-la-langue-francaise-c-est-la-langue-de-la-dictature-1846433> (consulté le 15 mars 2022).

5. Entendons par scénographie l'espace de représentation de l'acte de parole dans sa situation d'énonciation. D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris 2004.

de lui le premier écrivain francophone d'Afrique accueilli dans la collection « Blanche » de Gallimard. Écrivain francophone parmi les plus récompensés en France donc, mais aussi enseignant de littérature francophone aux États-Unis depuis deux décennies (d'abord à l'Université du Michigan puis à l'Université de Californie à Los Angeles), A. Mabanckou occupe une place médiatique de premier plan dont les enjeux institutionnels sont de taille et se déploient assez naturellement au sein du Collège de France.

D'un point de vue socio-discursif, la mise en scène d'une déférence qui frôle la complaisance vis-à-vis de l'autorité – la désobligence par l'ironie est moins visible mais tout de même présente –, fait de l'écrivain mondialement reconnu un orateur pouvant profiter de cette invitation pour fournir les clés de l'intelligibilité d'une histoire croisée entre la France et l'Afrique, souvent méconnue ou volontairement ignorée. Son auditoire, complice malgré lui de la pérennisation de mythologies anciennes au sujet de l'Afrique, en est le destinataire premier, à côté du grand public qui le connaît déjà et en partage les valeurs. Le but d'A. Mabanckou est donc de fonder par sa parole un nouvel *état de droit* d'un champ où les voix françaises et francophones partagent le même code de communication. En effet, le cadre de la scène en question est complexe en ce que les écritures francophones d'auteur.e.s contemporain.e.s issu.e.s d'Afrique subsaharienne se recoupent des zones plutôt inconfortables avec des sphères disciplinaires voisines, chacune desquelles est régie par des paradigmes et des modes de fonctionnement qui leur sont propres. Ainsi, le vaste champ culturel d'Afrique et le champ littéraire français se superposent pour converger spontanément dans celui des productions en langue française, quitte à gommer les spécificités, tant nationales que régionales, du continent africain dès lors que la scène française permet de grimper à l'échelle de la visibilité internationale. Dans cette perspective, le paradigme « africain » apparaît donc essentialisant, sinon caricatural, causant des retombées inévitables sur les choix institutionnels et, au demeurant, sur les lieux des possibles énonciatifs.

L'attention portée sur des passages saillants de la leçon inaugurale d'Alain Mabanckou au Collège de France, élu à la chaire annuelle de création artistique en 2016, nous offre l'occasion de nous interroger sur la charge légitimante de quelques productions discursives récentes ayant eu un retentissement majeur dans les médias français et francophones (TV5Monde

et RFI, entre autres) orientés à partir du centre franco-parisien. En particulier, il s'agira d'en saisir des stratégies énonciatives et rhétoriques afin de comprendre les relations que le romancier, le savant et le vulgarisateur entretiennent, s'il est vrai que chez Mabanckou le métier d'écrivain précède celui du professeur et que sa visibilité médiatique est une composante essentielle de sa posture littéraire. Cet exemple devrait nous permettre de mieux cerner le potentiel « constituant »<sup>6</sup> du discours sur les écritures francophones qui s'impose en tant qu'institution discursive, à la lisière entre l'espace de la culture française et celui des productions francophones sur l'histoire partagée que l'Afrique remet à la France par le truchement d'une vulgate assumée.

## 2. Le discours en archive ou l'institution de parole dans les écritures francophones

Au-delà des discours idéologiques et d'un sentiment répandu d'accoin-tance entre l'Afrique francophone et la France, le caractère marginal des productions culturelles et artistiques africaines reste fortement lié à un cantonnement institutionnel inscrit dans les instances de légitimation françaises.<sup>7</sup> Dans l'industrie du livre, par exemple, des étiquettes racialisées des collections – « Monde noir » chez Hatier ou « Continents noirs » chez Galilimard<sup>8</sup> – affichent des orientations de lecture d'ouvrages qui peuvent suggérer tout autant un imaginaire exotique que des thématiques variées mais qui sont néanmoins toujours associées à des frontières ethniques. D'autre

---

6. D. Maingueneau, F. Cossutta, *L'analyse des discours constituants*, dans « Langages », 117 (1995), pp. 112-125. Certains passages sont repris tels quels et lus sous la loupe du littéraire dans D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., pp. 46-55; d'autres sont reformulés et approfondis dans le numéro 22 d'*AAD* consacré au discours philosophique. Id., *L'analyse du discours philosophique : bilan et perspectives*, dans « Argumentation et Analyse du Discours », 22 (2019), pp. 1-17. URL : <https://journals.openedition.org/aad/2981> (consulté le 16 mars 2022).

7. Parmi les études consultées pour les analyses quantitatives, voir C. Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone 1960-2012* (Culture & Société), CNRS Éditions, Paris 2017.

8. Id., *Une visibilité à négocier : « Monde noir » et « Continents noirs », deux collections françaises de littérature africaine*, dans « French Cultural Studies », 30/2 (2019), pp. 138-152.

part, force est de constater que le canon littéraire français garde toujours une place privilégiée pour les auteurs francophones consacrés<sup>9</sup> – quoiqu’inscrite dans la marge de l’histoire littéraire nationale – et quasiment pas d’espace n’est réservé aux écritures contemporaines francophones, malgré l’intérêt que ces dernières suscitent en termes de reconnaissance – prix, élections à l’Académie française, etc. – ou, encore, dans la critique universitaire. La sempiternelle question à propos de la fabrique de l’*auteur consacré* et ses conditions d’émergence demeure donc d’actualité. Il devient alors impératif de prendre en compte les modes d’énonciation et les choix rhétoriques permettant de percevoir un.e écrivain.e comme doté.e d’autorité, malgré le statut d’écrivain.e plus au moins « sous tutelle », ce qui relève du paradoxe. C’est d’ailleurs ce même paradoxe qui empêche d’avancer des interprétations tranchées sur les stratégies de légitimation – tantôt consensuelles, tantôt réfutatives, et à des degrés différents – en fonction des conditions d’accès à la visibilité par les marches de la reconnaissance institutionnelle.

Dans leur article toujours pertinent quant aux principes théoriques, D. Maingueneau et F. Cossutta affirment que les discours dits « constituants » ont la prétention de « fonder et de n’être pas fondés ».<sup>10</sup> Ils instituent les « archives » à venir d’une mémoire collective et incarnent une « source » et un « siège d’autorité » en ce que « placés sur une limite *et* traitant de la limite » dans l’espace de friction avec d’autres discours déjà constitués, ils forment un « *corps d’énonciateurs consacrés* ».<sup>11</sup> L’agencement discursif qui se prend audacieusement pour un dispositif régulateur des pratiques sociales, constitue le moteur même du processus d’instauration légitimante.<sup>12</sup> Une autre condition essentielle, pour qu’un discours puisse se légitimer, est le déploiement de la parole autoréflexive : « seul un discours qui *se constitue* en thématissant sa propre constitution peut jouer un rôle *constituant* à l’égard

---

9. Principalement Léopold S. Senghor, Ahmadou Kourouma ayant été insérés, il y a une dizaine d’années, dans les programmes des classes préparatoires en France. S. Patron (éd.), *Sous Les soleils des indépendances, à la rencontre d’A. Kourouma*, dans « Textuel », 70 (2013). URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00805770/document> (consulté le 17 mars 2022).

10. D. Maingueneau, F. Cossutta, *L’analyse des discours constituants*, cit., p. 112.

11. *Ibi*, p. 113. L’italique est dans le texte.

12. Id., *L’analyse du discours philosophique : bilan et perspectives*, cit., p. 6.

d'autres discours ». <sup>13</sup> Or, un nombre important d'écrivain.e.s du champ francophone problématisent la constituance du discours critique à propos des écritures francophones dans des productions autoréflexives hétérogènes qui cherchent à s'installer dans l'espace moyen entre la production discursive et le champ institutionnel.

Mabanckou poursuit le même but dans ses textes, à travers la mise en scène de la parole qui se pense et la fabrique d'un personnage auctorial qu'il finit par incarner dans l'espace flou entre le texte, le paratexte et le contexte. À cette posture s'ajoute une forte propension à jouer le jeu médiatique des apparitions et des entretiens répétés, qui constituent un corpus nourri de discours d'accompagnement. C'est peut-être dans cette imbrication qu'il faut trouver la raison de son invitation au Collège de France, présentée dans les médias de promotion culturelle d'État <sup>14</sup> comme un événement « historique » <sup>15</sup> inédit et très attendu. Il n'est donc pas étonnant que la ministre de la Culture française, Audrey Azoulay, y participe, accompagnée d'autres délégués de la Francophonie. Toutes les conditions sont donc réunies pour célébrer l'« intronisation » – c'est ainsi que Mabanckou lui-même définit cette participation annuelle – d'un écrivain (francophone) au Collège de France à travers un discours qui se veut *savant* sur le statut des littératures d'Afrique. En effet, dans l'avant-propos de la leçon inaugurale publiée chez Fayard, nous lisons que le Collège de France ne vise pas des « savoirs constitués » mais des savoirs « en train de se faire » et des « discours [qui] – pour reprendre Maingueneau et Cossutta – s'instaure[nt] en construisant [leur] propre émergence dans l'interdiscours ». <sup>16</sup> D'où la visée programmatique d'un nouveau savoir d'archive, dont la valeur serait fondatrice. Ce savoir requiert donc que l'acte de langage ait un fort potentiel constituant de par trois

---

13. Id., *L'analyse des discours constituants*, cit., p. 113.

14. Rédaction, « Alain Mabanckou fait entrer la littérature africaine au Collège de France », Ministère de la culture et de la Communication, Actualités, 18 mars 2016. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Alain-Mabanckou-fait-entrer-la-litterature-africaine-au-College-de-France> (consulté le 20 mai 2022).

15. V. Marin La Meslée, *Penser l'Afrique, un colloque déjà historique*, « Le Point », 2 mai 2016. URL : [https://www.lepoint.fr/culture/evenement-penser-l-afrique-un-colloque-deja-historique-02-05-2016-2036484\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/evenement-penser-l-afrique-un-colloque-deja-historique-02-05-2016-2036484_3.php) (consulté le 20 mai 2022).

16. D. Maingueneau, F. Cossutta, *L'analyse des discours constituants*, cit., p. 113.

composantes : un contenu qui mobilise la « communauté discursive »<sup>17</sup> francophone et qui surgit en tant que *discours d'émergence* dans l'interdiscours des savoirs sur l'Afrique. Mais aussi un *mode* d'énonciation, soit une forme construite de négociation verbale, capable de restituer la « structure d'institution »<sup>18</sup> du discours historiquement situable et apparenté à un dispositif social « de production de sens ».<sup>19</sup> Il suffirait que l'une de ces trois composantes soit absente pour que l'avènement de la constituance ne se vérifie pas.

Compte tenu de sa circulation médiatique et de la reconnaissance qui inscrivent Mabanckou au plus près des instances de légitimation françaises, il apparaît utile d'examiner son dispositif de modalisation afin de mieux appréhender la critique de connivence avec l'institution française qui lui est souvent adressée et dont l'enjeu est, de part et d'autre, celui de la visibilité.<sup>20</sup> De cet événement au Collège de France, la critique universitaire a moins retenu l'allocution de Mabanckou elle-même que le discours d'accueil d'Alain Prochiantz, administrateur du Collège de France, et celui d'Antoine Compagnon.<sup>21</sup> Deux aspects font de cette invitation un événement inédit : d'abord, Mabanckou est le premier écrivain à entrer au Collège de France comme romancier avéré et, après avoir rappelé que depuis l'époque coloniale l'Afrique est quasiment absente du Collège de France, Antoine Compagnon justifie le choix – sous le signe de l'urgence ! – d'un « écrivain originaire d'Afrique » : « Un nom s'est immédiatement imposé, dit-il, celui d'un homme dont l'œuvre est mondialement reconnue et dont l'expérience de l'enseignement est vaste ». D'où l'enjeu : l'invitation serait-elle adressée à l'écrivain appelé « à ce seul titre » (Prochiantz) et dont la mission serait

---

17. *Ibi*, p. 115.

18. J. Dubois, *L'institution de la littérature. Essai* (Espace nord), Les Impressions nouvelles, Fédération Wallonie-Bruxelles 2019 [1978], p. 232.

19. *Ibi*, p. 233.

20. Voir la section « À propos de : *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui* », dans « Études Littéraires Africaines », 43 (2017), pp. 141-157 ; en particulier, N. Chavoz, *Le « vaillant petit tailleur » : hallali et haute couture au Collège de France*, dans « ELA », cit., p. 152.

21. Cf. V. Porra, *Des littératures francophones à la « littérature-monde » : aspiration créatrice et reproduction systématique*, dans « Revue nordique des études francophones », 1/1 (2018), pp. 7-17.



de porter à la lumière son propre chantier d'un savoir non doxique sur l'Afrique, à partir d'une chaire de prestige, ou bien le savant découlerait-il plutôt de la mise en scène d'un personnage-pédagogue qu'on demande à Mabanckou de jouer ?

Trois aspects de la stratégie discursive d'A. Mabanckou dans le préambule de sa leçon inaugurale permettent de mieux saisir le dispositif énonciatif mis en œuvre : l'insistance sur la relation binaire je-vous est l'occasion pour le locuteur de légitimer la prise en charge d'énoncés doxiques (clichés, stéréotypés, mythes, etc.) afin d'affirmer une posture énonciative potentiellement dominante; l'atténuation et la réitération représentent des modalisations vouées à construire l'*ethos* de la courtoisie qui se sert également de la citation comme procédé de légitimation à travers la parole d'autorité reportée.

### 3. L'allocution d'A. Mabanckou : stratégies énonciatives de l'écrivain reconnu

Le contexte dans lequel Mabanckou prononce sa leçon inaugurale est celui de la tradition de l'entrée au Collège de France : par un discours solennel, le professeur est appelé à « situer ses travaux et son enseignement » dans « l'histoire de chaque discipline »<sup>22</sup> qu'il est censé contribuer à bâtir. L'écrivain emmène son auditoire, toute origine et formation confondue, dans « l'atelier du savant et du chercheur »<sup>23</sup> non sans être introduit par une figure d'autorité qui pose déjà les balises de tout discours à venir. La figure d'autorité est celle d'Antoine Compagnon, son parrain et représentant de l'institution, envers qui Mabanckou affiche toute sa déférence. En effet, dans son discours d'accueil, il apparaît clairement l'intérêt porté sur l'écrivain franco-congolais installé dans une université de prestige aux États-Unis : l'enjeu de visibilité de la Francophonie va de pair avec une stratégie de réparation eu égard d'un passé colonial honteux. De fait, une structure binaire des champs disciplinaires semble persister aussi bien dans le discours d'accueil

---

22. Voir le texte de présentation de la collection « Les leçons inaugurales du Collège de France », suivi de la leçon inaugurale d'A. Mabanckou, *Lettres noires : des ténèbres à la lumière* (Leçons inaugurales du Collège de France), Fayard, Paris 2016, p. 14.

23. *Ibidem*.

que dans la leçon de Mabanckou : la « littérature d’Afrique noire d’expression française », d’une part, et la « littérature coloniale française »,<sup>24</sup> d’autre part, scandent le démarrage d’un discours où la polarisation tourne à la simplification, malgré quelques tentatives bancales de nuancer deux siècles d’histoire littéraire qui mal se combinent avec l’esprit de synthèse.

Alain Mabanckou situe le cadre de son préambule dans la chronologie récente des écritures originaires d’Afrique en français, où il rattache son identité d’écrivain à celle de son origine ethnique, confortant ainsi l’attente d’une assistance qui adhère au discours doxique. Reculant de cent ans – de 2016 à 1916 –, il surplombe un siècle de représentations de l’Afrique en France pour remonter à l’émergence du cliché *Y’a bon Banania* « fixant une image coloniale éternelle de l’homme noir ».<sup>25</sup> Aussi, il élargit l’origine ethnologique des mythes et stéréotypes élaborés sur l’Afrique à partir de l’action verbale « typifiante *a priori* »<sup>26</sup> d’une nébuleuse indéterminée de sujets parlants qui, par imitation sociale, forment une communauté linguistique<sup>27</sup> au fil des siècles. C’est donc sur le ton amer de la boutade qu’Alain Mabanckou débute son récit d’histoire où le locuteur empirique se charge sarcastiquement du ON-locuteur – au sens d’Anscombe –, producteur d’autres formules figées toujours en circulation dans l’interdiscours (la citation de François de Negroni qui cite les abbés du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle sur l’origine du nez épaté en est un exemple<sup>28</sup>). La scène d’énonciation s’amplifie d’emblée : l’orateur joue le rôle de « surlocuteur » dans une scène rhétorique<sup>29</sup> de par la fonction symbolique attribuée à son statut d’écrivain (africain) invité à occuper une chaire de prestige. Ce rôle énonciatif assume toute son ampleur par rapport à la présence d’un destinataire, lui aussi dilaté, à la fois concret et abstrait, ancré dans le présent et dans l’avenir, descendant du colonialisme

24. *Ibi*, pp. 25-26.

25. *Ibi*, p. 18.

26. J.-C. Anscombe, *Le ON-locuteur : une entité aux multiples visages*, dans J. Bress et al., *Dialogisme et polyphonie*, De Boeck supérieur, Louvain-la-Neuve 2005, p. 80.

27. *Ibi*, pp. 78-79.

28. Cf. A. Mabanckou, *Lettres noires*, cit., p. 25.

29. D. Maingueneau, *Apostrophe et Scène rhétorique*, dans A. Biglari, G. Salvan (éds.), *Figures en discours* (Au cœur des textes), Academia-L’Harmattan, Louvain-la-Neuve 2016, pp. 19-34.

et dépositaire de son histoire. C'est justement en vertu de leur appartenance à la même communauté langagière que l'orateur s'autorise à changer de masque, en assumant un « je » amplifié à travers le récit de sa condition d'esclave comme objet de troc :

En 1530, année de la création du Collège de France – j'allais dire du Collège royal –, *je n'existais pas* en tant qu'être humain, *j'étais encore un captif* et, en Sénégambie par exemple, un cheval valait de six à huit esclaves noirs ! C'est ce qui explique mon appréhension à pratiquer l'équitation, et surtout d'approcher un équidé, persuadé que la bête qui me porterait sur son dos me rappellerait cette condition de sous-homme frappé d'incapacité depuis la « malédiction de Cham », raccourci que j'ai toujours combattu. Mais ce mythe de Cham, revisité selon les époques et les circonstances, a nourri en grande partie un certain racisme à mon égard et a servi de feuille de route à l'esclavage des Noirs dans ses dimensions transatlantique et arabo-africaine.<sup>30</sup>

Comme c'est souvent le cas dans l'écriture de Mabanckou, ici aussi l'énonciateur canalise la charge émotionnelle du destinataire par le rire. Il incarne le point de vue de l'esclave de l'empire colonial français qui tire sa légitimation verbale d'un héritage « par filiation »,<sup>31</sup> celui du stigmaté qui remonte au XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, dans un lapsus simulé – car bien sûr Mabanckou suit des yeux son discours écrit –, il fait *comme si* il désignait l'institution savante par son ancienne appellation – « j'allais dire du Collège royal »<sup>32</sup> – réactivant la mémoire de l'entreprise « civilisatrice » inscrite dans les institutions coloniales du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle.

Mais le destinataire n'est pas le même dans son préambule. Si dans sa leçon inaugurale, Mabanckou se sert des marqueurs d'inclusion pour insister sur l'histoire partagée en pluralisant la fonction élocutive du « je » – « notre passé commun »,<sup>33</sup> « notre époque »,<sup>34</sup> « notre présent »,<sup>35</sup> « nos jugements [et] nos destins »<sup>36</sup> –, le préambule, quant à lui, est scandé

30. A. Mabanckou, *Lettres noires*, cit., p. 23. Nous soulignons.

31. P. Charaudeau, *Le discours politique*, cit. p. 54.

32. A. Mabanckou, *Lettres noires*, cit., p. 23.

33. *Ibi*, p. 75.

34. *Ibi*, p. 30.

35. *Ibi*, p. 31.

36. *Ibi*, p. 26.

sur une alternance entre l'ancrage énonciatif qui prend en charge la parole autorisée – « cette première prise de parole »<sup>37</sup> – et l'interlocuteur pluriel identifiant tantôt les « éminents professeurs » tantôt les auditeurs nombreux. Il déplace le focus du corps professoral vers la parole d'autorité d'A. Compagnon par la répétition du possessif « votre » qui chute sur l'évocation à la filiation, par ricochet à la perspective implicite d'intégrer l'héritage intellectuel susceptible de décloisonner une seule descendance *en français* : « *votre* éminent collègue, qui m'avait contacté en *votre* nom pour faire partie de *votre* famille cette année ».<sup>38</sup> Ce qui confirme que le jeu de personnalités se poursuivra par l'alternance de masques qui affichent autant de statuts en concurrence. Le professeur à l'UCLA, en Californie, cède la parole à l'écrivain, plus légitime : « Je ne suis pas un professeur devenu écrivains mais un écrivain devenu professeur grâce aux États-Unis. C'est donc l'écrivain qui vous parle aujourd'hui »,<sup>39</sup> quitte à faire passer sous silence la question esthétique à l'avantage d'un tableau pédagogique rapidement esquissé. Qui plus est, le statut d'écrivain, qui valide le droit de parole, se charge d'une autorité touchant, de fait, à la question des origines africaines :

En m'accueillant ici, vous poursuivez votre détermination à combattre l'obscurantisme et à convoquer la diversité de la connaissance. *Je n'aurais pas accepté cette charge si elle était fondée sur mes origines africaines*, et j'ai su que mon élection était singulière par le fait que vous élisiez pour la première fois un écrivain à cette chaire de Création artistique, et je vous remercie sincèrement de me compter parmi les illustres membres de votre institution.<sup>40</sup>

Par ce jeu rhétorique fondé sur l'implicite et l'hypothèse dans le passé, donc invérifiable, Mabanckou négocie le pacte d'allégeance, en écho aux propos d'A. Prochiantz – « on vous a appelé en tant qu'écrivain et à ce seul titre » – dès lors que l'énonciateur dénonce une imposture mal dissimulée pour épiloguer, de nouveau, sur le pluriel inclusif.

---

37. *Ibi*, p. 21.

38. *Ibidem*. Nous soulignons.

39. *Ibidem*.

40. *Ibi*, p. 25. Nous soulignons.

#### 4. *Ethos* de courtoisie et postures de légitimation

La présence abondante de vérités générales dans un discours qui se veut savant contribue à préciser la construction de son *ethos* à travers des postures énonciatives contradictoires. Dans « C'est un constat indéniable : la littérature coloniale française a accouché d'une littérature dite "nègre" »,<sup>41</sup> le « constat indéniable » s'autorise de lui-même sans vérification scientifique, attribuant progressivement au discours un statut de militantisme révolu par l'emploi de l'attribut « nègre », si en vogue au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas un fait connu mais donné *comme connu* et non problématisé : il le rend visible sans pour autant le remettre en question. À travers un tel choix, le locuteur ne vise pas tant à ce que son propos gagne en autorité mais plutôt à exposer au nouveau public du Collège de France certains acquis de la communauté linguistique dont il fait partie. L'appartenance à cette même communauté lui permet de s'effacer derrière une série de citations qui font déjà autorité dans les littératures africaines, afin de normaliser un répertoire littéraire connu par la réception francophone mais ignoré par le public français. D'où l'importance de stratégies vouées à cimenter la communauté littéraire, par l'emploi des prépositions d'inclusion, en appui à la répétition du déictique « vous » – les éminents professeurs – renforcé par la majesté d'une pause. Il scelle ainsi son pacte de réciprocité et clôt son préambule : « je suis fier et heureux d'être ici, parmi vous, avec vous... »<sup>42</sup>

Pendant, cette introduction à la leçon inaugurale n'est pas suivie d'une énonciation scientifique ni d'un discours d'artiste, car ni les paradigmes épistémologiques et littéraires qui aujourd'hui régulent les écritures francophones d'Afrique, ni le processus de création ne sont interrogés. Se limitant à relater des événements désebrayés issus de la *doxa* – « la littérature dite "nègre" »<sup>43</sup> ; « une Afrique dite "profonde", "ancestrale", "traditionnelle" »<sup>44</sup> ; « le film *devenu* mythique »<sup>45</sup> – ou accompagnés de sources explicites, le locuteur donne à voir un jugement atténué, parfois

41. *Ibi*, p. 27.

42. *Ibi*, p. 25.

43. *Ibi*, p. 35. Nous soulignons.

44. *Ibi*, p. 64. Nous soulignons.

45. *Ibi*, p. 36. Nous soulignons.

franchement subordonné à celui des propos reportés. D'autres fois, par contre, l'effacement énonciatif lui permet de mieux ajuster sa position en faveur d'un regard en surplomb à travers des incises – bien que l'emploi de l'appellation « Africain » pose toujours problème – et le rapprochement de deux segments argumentatifs séparés :

[...] se dessinait pour l'Afrique une prise de conscience qui éclatera avec l'avènement de la littérature africaine écrite par les Africains, pour les Africains – à première vue –, mais en réalité en forme de réponse à l'idéologie coloniale, donc mettant *l'Europe sur le banc des accusés*...

*Mesdames et Messieurs,*

On nous présente d'ordinaire le continent africain comme le lieu de prédilection de la littérature orale, traditionnelle. [...].<sup>46</sup>

Il semble bien que le référent convoqué sur le banc des accusés soit le même évoqué dans la formule d'appel qui suit, « Mesdames et Messieurs », et qui indique l'auditoire du Collège de France, héritier malgré lui de l'entreprise coloniale.

Parmi les stratégies d'ajustement de l'énonciation modale, nous remarquons le recours aux formes concessives et appréciatives qui participent d'une rhétorique de l'atténuation. En guise d'exemple, l'adverbe *même* – souvent de renforcement – illustre le compromis que l'énonciateur doit trouver afin d'orienter son jugement : « Je rajouterai *même* qu'il était nécessaire de dépasser le poncif selon lequel la littérature coloniale *serait* essentiellement celle qui proviendrait du colonisateur »,<sup>47</sup> où le conditionnel modal vise à mettre en doute le propos qu'il introduit par la modalité aléthique de la nécessité (complexifier la binarité colonisé-colonisateur). En revanche, sous forme de locution, « en même temps » dénote un défaut de nuance : « *En même temps*, les années 1970 verront l'arrivée des femmes dans le paysage littéraire... [il faut toujours le rappeler qu'*il existe aussi une littérature écrite par des femmes*]<sup>48</sup> »<sup>49</sup> et, par extension, une hésitation de positionnement

---

46. *Ibi*, p. 48.

47. *Ibi*, p. 39.

48. Ce prolongement signalé en italique entre crochets apparaît dans la version orale de l'allocation mais pas dans le texte publié.

49. *Ibi*, p. 68.

qui finalement ramène le locuteur à valider l'ancienne hiérarchie, au sein de laquelle la catégorie « littérature féminine » – carrément balayée avant 1970 – est à son tour marginalisée. La locution adverbiale dénote aussi un souci de conciliation humaniste et, en définitive, une dynamique d'émancipation :

*En même temps*, [le mythe de Cham] m'a sans doute inoculé la passion des mots [...].<sup>50</sup>

J'appartiens à la génération [des écrivains d'origine africaine]. *En même temps*, j'appartiens aussi à la génération [des écrivains] qui brisent les barrières, refusent la départementalisation de l'imaginaire [...].<sup>51</sup>

Les marques d'une atténuation argumentative et le recours abondant à la citation contribuent à façonner l'*ethos* d'humilité que Mabanckou affiche dès le début de son apparition. C'est peut-être à travers cette négociation entre un « sur-énonciateur » cherchant à objectiver son énonciation par la citation et un « sous-énonciateur »<sup>52</sup> d'engagement à minima convoquant des positions doxiques que le locuteur s'efforce d'authentifier son discours tout en lui réservant un statut ambigu. Le romancier cite explicitement A. Compagnon qui, dix ans auparavant, dans sa leçon inaugurale « *Littérature, pour quoi faire ?* », affichait lui aussi la modestie du « quasi autodidacte ». Mabanckou réitère ce geste sous un ton humoristique – « et si vous vous étiez trompé de personne ? »<sup>53</sup> – qui l'autorise à prendre la parole sous couvert d'une identité partiellement légitime – « Congalois », citant Tchicaya U Tam'si, ou « binational ».<sup>54</sup> Pour quelqu'un qui, comme Mabanckou, use de l'intertextualité et de la citation comme dispositif central d'autoréflexivité textuelle, citer A. Compagnon n'a rien de fortuit et revient surtout à doubler le geste de *La seconde main ou le travail de la citation*,<sup>55</sup> à savoir le réinvestissement de la citation. Le but est d'en amplifier l'argument d'autorité porté par la parole légitimante d'un professeur de « lettres françaises

---

50. *Ibi*, p. 24.

51. *Ibi*, p. 73.

52. A. Rabatel, *Effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques*, dans « *Langages* », 156/4 (2004), pp. 3-17.

53. A. Mabanckou, *Lettres noires*, cit., p. 23.

54. *Ibidem*.

55. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

modernes et contemporaines » que Mabanckou estime logique de faire converger dans un même bassin francophone sans nécessairement afficher la responsabilité énonciative d'un tel propos.

5. En guise de conclusion : qui est le simulacre de qui ?

Il était tout à fait prévisible qu'à cette célébration suive la décoration de la ministre Audrey Azoulay qui lui décerne, le 3 mai 2016, le grade d'Officiers de l'ordre des Arts et des Lettres, un titre honorifique sous-représenté dans le monde francophone. Cette reconnaissance mène à une conclusion qui ne peut qu'être provisoire mais qui suggère d'emblée une démarche du sujet parlant usant des modalités élocutives et allocutives de pacification « politique »,<sup>56</sup> propres des relations non conflictuelles, et, en définitive, du médiateur interculturel. Les aspects observés de son allocution ont fait émerger un effet de répétition qui se produit dans le maniement du binôme je-vous, où l'opposition entre le porte-parole élu de la littérature africaine et les professeurs dotés d'un pouvoir de légitimation, s'estompe en faveur d'une rhétorique de l'implication historique et de la réciprocité. La répétition comme « "comportement" langagier »<sup>57</sup> et les redites du récit de synthèse assument une fonction politique dans la mesure où le repérage des idéologèmes racistes au sein du discours officiel s'inscrit dans un processus de mémorisation qui vise à instituer l'*archive*, au-delà de son efficacité. En effet, le rôle de sur-locuteur que Mabanckou joue dans son préambule perd de sa prégnance au fur et à mesure que l'énonciation s'élabore, dans une posture qui débute en surplomb des énoncés cités sans réussir à maintenir un point de vue dominant. En effet, si l'argumentation portée sur le mode de l'évidence est admise chez le personnage médiatisé, elle ne l'est sans doute pas dans les tribunes savantes du Collège de France – *Docet omnia*, telle est sa devise –, où Mabanckou est appelé à « défendre et illustrer la littérature africaine » (A. Compagnon), ce qui aurait dû faire l'objet du colloque du 2 mai 2016 mais qui, de fait, n'a pas dépassé le cadre de la « ré-

---

56. P. Charaudeau, *Le discours politique*, cit., p. 135-136.

57. Cf. P. Païssa, R. Druetta (éds.), *La répétition en discours* (Au cœur des textes 35), Academia/L'Harmattan, Louvain-la-Neuve 2020, p. 15.



pétition générale ».<sup>58</sup> L'*ethos* de crédibilité, que Mabanckou trahit à travers les rectifications historiques peu fouillées et basées sur des catégories toutes faites, montre ses failles. Le masque du savant tombe pour révéler celui du vulgarisateur<sup>59</sup> qui était sans doute le personnage attendu au Collège de France.

S'il est trop sévère d'invalider le discours de Mabanckou comme un acte de pure obligeance vis-à-vis de l'institution, il serait tout aussi inexact d'en saluer le caractère fondateur. Et ce, par un défaut d'adéquation entre le code langagier choisi – qui vise un public aussi large que possible – et le contexte du Collège de France – l'espace de production d'un discours savant. Aussi, l'*ethos* de courtoisie, qui n'est ni scientifique ni polémique servant donc mal la cause défendue dans son discours, confirme la primauté savante du corps professoral de la maison et, par ricochet, du savoir produit dans les hautes sphères de l'institution française. En effet, l'hommage à A. Compagnon en guise d'ouverture marque fortement la scène d'énonciation : l'*ethos* de l'intellectuel autodidacte qui appartient à une autorité plus légitime et pris pour modèle, offusque, en partie, les propos qui ont suivi. Cependant, c'est peut-être en assumant, une fois de plus, la posture conforme à l'allégeance qu'A. Mabanckou se fraie progressivement le chemin de la « négociation diplomatique »,<sup>60</sup> au-delà du statut qui lui serait imparti par les professeurs du Collège de France. Dans ce cas, l'institution discursive résisterait à l'événement surmédiatisé pour se reproduire ailleurs.

Enfin, parce que la leçon inaugurale s'affirme comme une vulgarisation des lettres d'Afrique francophone, qui mal s'apparente à un discours émergent d'autorité, son potentiel transformateur est à saisir éventuellement *par rapport* à l'ancienne vulgate aux relents colonialistes, qui demeure conservée dans l'inconscient collectif, outre que dans les archives françaises du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. De ce fait, les composantes de l'institution discursive ne semblent pas réunies dans la prise en charge d'une énonciation

---

58. A. Mangeon, *Répétition générale*, compte rendu dans « Études Littéraires Africaines », 43 (2017), pp. 141-145.

59. *Ibi*, pp. 142-143.

60. N. Chavoz, *Le « vaillant petit tailleur » : ballali et haute couture au Collège de France*, cit., p. 157.

ambiguë, dont la performativité fait défaut, et la constituance ne surgit pas de la simplification, qui est le piège de la synthèse. Et pourtant, c'est par cette même posture que, deux ans plus tard, Mabanckou s'autorise à refuser la proposition du président de la République, Emmanuel Macron, à propos d'un projet de réflexion autour de la langue française et de la Francophonie, cette dernière dénoncée à maintes reprises pour avoir pérennisé les relations de connivence entre les pouvoirs autocratiques en Afrique et les autorités françaises.<sup>61</sup> Ce qui revient finalement à dénicher une parfaite indifférence, de la part des hautes sphères institutionnelles françaises, en regard des revendications inscrites dans l'allocution. Il est clair que le Collège de France a identifié en Alain Mabanckou l'enjeu de promotion de la francophonie mais aussi du Collège lui-même à travers la visibilité de l'écrivain. Toujours est-il qu'à cette chaire annuelle suivit en 2019 la création d'une chaire pérenne, cette fois-ci, consacrée à l'histoire et à l'archéologie de l'Afrique, proposée, elle, à François-Xavier Fauvelle. Il n'en demeure pas moins que l'enjeu institutionnel de la performance discursive est loin d'être une affaire close.

---

61. A. Mabanckou, *Francophonie, langue française : lettre ouverte à Emmanuel Macron*, dans « BibliOBS », 15 janvier 2018. URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html> (consulté le 7 juin 2022).



# Invisibilia 3 – La chanson française en Italie : Enrico Medail traducteur de Léo Ferré

ANTONINO VELEZ

## 1. La chanson d'importation et les années 60 et 70 en Italie

Les années 1960 et 1970, en Italie, sont très fécondes du point de vue musical. Ce sont les années de l'explosion du succès de la musique pop au niveau mondial. En Italie les importations de chansons étrangères proviennent de trois sources principales : la musique pop anglo-américaine avec sa *beat generation*, la samba brésilienne<sup>1</sup> et les chansonniers français et francophones. Ces derniers s'adressent, dans la plupart du temps, à un public cultivé et mûr. Il s'agit d'une musique d'auteur influencée par la culture française, la classe intellectuelle de l'Hexagone, et le mouvement existentialiste représenté surtout par des penseurs tels que Sartre et Camus, mais qui embrasse un univers multiculturel<sup>2</sup> :

Saint-Germain-des-Prés, "rive gauche". Qui, lungo gli anni Cinquanta fiorisce la leggenda degli 'chansonniers' che popolano le 'caves' e i caffè-teatro. La tenebrosa Juliette Greco è la vestale delle cantine esistenzia-

---

1. Voir, par exemple, des chansons telles que "La banda" de Cico Buarque de Hollanda adaptée en italien par le parolier Antonio Amurri et chantée par Mina pour la première fois en 1967. Cf. [https://it.wikipedia.org/wiki/La\\_banda/Se\\_c\%27Ál\\_una\\_cosa\\_che\\_m\\_i\\_fa\\_impazzire](https://it.wikipedia.org/wiki/La_banda/Se_c\%27Ál_una_cosa_che_m_i_fa_impazzire) et "Tristezza" interprétée dans la même année par Ornella Vanoni dans la version d'Alberto Testa in <https://www.infinitesti.com/2016/04/10/ornella-vanoni-tristezza-per-favore-via-via-testo/> [consultés le 14 février 2021].

2. Jacques Brel est né en Belgique, Leo Ferré est né dans la Principauté de Monaco, Sylvie Vartan et Charles Aznavour ont des origines multiculturelles en Bulgarie et en Arménie.

listiche; canta un languido mal di vivere che tutto investe. Al “Tabou”, fondato nel ‘46, l’ingegner Boris Vian soffia hot jazz nella sua tromba, al “Trois Baudets” debutta un giovane Brel, appena disceso a Parigi dal suo paese “piatto”. Sui palchi dell’ “Écluse” o del “Boeuf” Léo Ferré lancia la sua apostrophe libertaria, si lega in amicizia con Sartre e veste di note impetuose le liriche dei “poeti maledetti”. Dalla torrida Linguadoca approda al palcoscenico il già trentunenne Georges Brassens, innamorato del verso, della goliardica visione del mondo di Rabelais. Barbara intona pensose ballate, Jean Ferrat sposa la causa dell’antimilitarismo. Vati e sostenitori dei nuovi fermenti, animano le platee Camus, Queneau, Vadim, Simone de Beauvoir e compagno.<sup>3</sup>

Le monde de la chanson populaire dans la « Péninsule » est en plein essor. Désormais, la diffusion des postes de télévision dans de nombreuses familles italiennes<sup>4</sup> contribue à répandre les chansons « d’agrément » ou la musique dite « légère », comme on appelait à l’époque<sup>5</sup> les chansons po-

---

3. Saint-Germain-des-Prés, rive gauche. Ici, tout au long des années 1950, fleurit la légende des chansonniers qui peuplent les caves et les cafés-théâtres. La ténébreuse Juliette Greco est la vestale des caves existentialistes; elle chante un mal de vivre langoureux qui investit tout. Au « Tabou », fondé en 1946, l’ingénieur Boris Vian souffle du hot jazz dans sa trompette, aux « Trois Baudets » fait ses débuts un jeune Brel, qui vient de descendre à Paris de son « plat » pays. Sur les scènes de l’ « Écluse » ou du « Boeuf », Léo Ferré lance son apostrophe libertaire, se lie d’amitié avec Sartre et habille les paroles des « poètes maudits » de notes impétueuses. Du Languedoc torride arrive sur scène Georges Brassens, qui a déjà trente-et-un ans, amoureux du vers, avec la vision goliardique du monde de Rabelais. Barbara chante des ballades songeuses, Jean Ferrat épouse la cause de l’antimilitarisme. Guides et partisans de ces nouveaux ferments, Camus, Queneau, Vadim, Simone de Beauvoir et son compagnon, animent les scènes. Traduit par l’auteur. F. Caltagirone, *L’Indice*, n.11 compte-rendu de Guido Armellini, *Gli chansonniers dalla Comune di Parigi ai giorni nostri*, fuori Thema, Bologna, 1996. Voir aussi les propos de Jacopo Tomatis : La « francesità » di un testo musicale diviene dunque in quegli anni [n.d.l.r. 1960], anche grazie alle politiche culturali della Rai TV, una «sineddoche di genere» che sta per raffinato, colto, poetico.” [Les chansons italiennes, influencées par la musique française, dans ces années-là, deviennent, grâce aussi aux politiques culturelles de la télévision d’état italienne (RAI), synonyme de chansons raffinées, érudites et poétiques. ] dans J. Tomatis, *Chansonnier, esistenzialisti, trovatori e cose pericolose :La «francesita» dei primi cantautori italiani*, «Vox popular», 1/1 (2016), p.110 [103-120].

4. Au début des années 1960 déjà près de 50% de la population italienne regarde la RAI, la seule chaîne télévisée à la disposition des téléspectateurs transalpins (source : ISTAT).

5. Cfr. F. Fabbri, *Sui nomi delle musiche*, in *L’italiano della musica nel mondo* a cura di

pulaires en Italie, et crée de véritables vedettes parmi les chanteurs. Dès 1964 les chanteurs étrangers<sup>6</sup> sont intégrés dans la compétition la plus populaire de la chanson italienne appelée le *Festival de Sanremo* et on leur demande de se produire sur scène en italien.<sup>7</sup> Les traducteurs/adaptateurs des chansons, dans cette période, coïncident avec les paroliers. Parmi ceux qui ont davantage contribué à ouvrir le panorama de la musique italienne des années 1960 (et au-delà) à la musique étrangère, grâce à leurs adaptations, nous mentionnons les noms de : Sergio Bardotti, Gian Pieretti (Dante Luca Pieretti), Giorgio Calabrese, Mogol (Giulio Rapetti) et les chanteurs-compositeurs tels que Bruno Lauzi, Fabrizio De André<sup>8</sup> et Enrico Medail. Dans un article précédent<sup>9</sup> nous avons affirmé qu'au cours des années 1960 et 1970 ces paroliers/traducteurs ont opéré deux types d'approche à l'adaptation en italien des chansons étrangères : la *domestication* et la *foreignization*.<sup>10</sup> La *domestication*, par certains aspects, est plus commerciale et créative : on importe un succès étranger pour l'exploiter. La *foreignization*, cependant, apparaît comme une modalité de traduction plus conservatrice, engagée et orientée, du point de vue culturel, vers la langue d'origine : on veut participer à la diffusion d'un message, en général de révolte sociale contre les institutions ou le pouvoir qui les représente. Nous verrons cependant que dans le cas des adaptations de Ferré en Italie de la part de Medail, notre traducteur parcourt une troisième voie.

---

I. Bonomo V. Coletti, Accademia della Crusca, Firenze, goWare, Firenze, 2005, pp. 168-177 (voir en particulier pp. 168-169).

6. Parmi lesquels, à titre d'exemple, nous citons : [https://it.wikipedia.org/wiki/Ben\\_King](https://it.wikipedia.org/wiki/Ben_King) Ben E. King en 1964, Kiki Dee et Les Surfs en 1965, Françoise Hardy en 1966.

7. Ce n'est qu'en 2018 que s'exécute ainsi Sting, mais hors concours.

8. L. Baldacci, *La musica in italiano*, Rizzoli, Milano 1997.

9. A.Velez, *Traduzione e adattamento nella canzone italiana negli anni Sessanta : domestication e foreignization, impegno e disimpegno*, in *Armonie e parole* a cura di Brigitte Battel, Gianni Oliva, Lorella Martinelli et Ugo Perolino, Collana : "Convegni e Celebrazioni", Casa Editrice Carabba srl Lanciano, 2020, pp. 219-234.

10. L. Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London/New York 1995.

## 2. Enrico Medail

Enrico Medail, milanais (mort en 2016, à l'âge de 78 ans), commence son activité de traducteur de chansons du français vers l'italien dans les années 1960. Il traduit Georges Brassens et Jacques Brel. Chanteur et compositeur, en 1966, il participe au groupe « Gli Ombrelli »<sup>11</sup> qui faisaient ce qu'on appelait à l'époque en Italie du « théâtre-chanson », alternant dans leurs spectacles des textes récités, de la satire et des chansons :

A Milano la canzone d'autore ha origine teatrale, cabarettistica, con forte impronta politica e di impegno. Nasce il già citato Nuovo canzoniere italiano, L. Betti canta F. Fortini, Fo se stesso, i Gufi propongono il 'cabaret totale' in tutta la sua originalità come mistione di esistenzialismo francese, ballata dialettale, macchiettismo surrealista. In questa temperie prendono forma la canzone-monologo di E. Jannacci e il teatro-canzone di G. Gaber.<sup>12</sup>

En 1969, c'est grâce à Gianni Rizzoni<sup>13</sup> qu'il fait la connaissance de Léo Ferré. Il devient son traducteur officiel et parvient à traduire plus de soixante textes du chansonnier français d'origine monégasque. L'activité de Medail s'inscrit dans le cadre d'une ville, telle que le Milan dans la deuxième moitié

---

11. Créé la même année par <https://www.discogs.com/it/artist/1918560-Didi-Martinaz> Didi Martinaz (épouse de Medail, décédée en 2017), le groupe comprenait <https://www.discogs.com/it/artist/1673537-Enrico-Medail> Enrico Medail et <https://www.discogs.com/it/artist/2250482-Franco-Visentin> Franco Visentin. Ensemble ils se produisent surtout au célèbre cabaret « Derby » de Milan.

12. À Milan, la chanson d'auteur a ses origines dans le théâtre et les cabarets et porte une forte empreinte politique et engagée. La naissance du « Nuovo canzoniere italiano », déjà cité, enregistre la participation de L. Betti qui chante F. Fortini, Fo qui chante ses propres textes et les Gufi qui proposent le 'cabaret total' dans toute son originalité, comme un mélange d'existentialisme français, de ballade dialectale et de caricatures surréalistes. Dans ce climat, prennent forme la chanson-monologue d'E. Jannacci et la chanson-théâtre de G. Gaber. [Traduit par l'auteur.] R. Vecchioni, *La canzone d'autore in Italia*, voce dell'"Enciclopedia Treccani", VI Appendice (2000), in [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia\\_%28Enciclopedia-Italiana\\_%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_%28Enciclopedia-Italiana_%29/) [consulté le 20/01/2022].

13. Écrivain, éditeur et traducteur de romans policiers (cf. A. Velez, *Invisibilia 2- Da Folengo a Rizzoni : linguaggio creativo e traduzione di Auguste Le Breton*, "Philologia" 67(4) (2022), pp. 495-508).

du XX<sup>e</sup> siècle, qui s'ouvre aux perspectives internationales et dont le regard se porte sur l'Europe et sur ses nouveautés; une capitale très animée au niveau culturel dans tous les secteurs, du monde de l'édition (Bompiani, Feltrinelli, Mondadori, Mursia, Rizzoli, pour ne citer que les plus importantes) au théâtre (Strehler et la naissance du « *Piccolo teatro* »), au cabaret (le « *Derby* » qui a forgé d'importants comédiens au niveau national). Chez Enrico Medail la traduction n'est qu'un des volets d'une œuvre vaste et multiple, qui comprend plusieurs livres aux sujets les plus différents.<sup>14</sup> De Brel et de Brassens Medail a traduit plusieurs chansons,<sup>15</sup> mais son œuvre la plus importante dans le domaine de la traduction de chansons se concentre sur Léo Ferré qu'il contribue à faire découvrir au public italien, du moins à un cercle restreint d'intellectuels et de personnalités politiquement engagées à gauche ou virant vers les idéologies anarchistes. C'est ainsi que le critique et metteur en scène à la télévision italienne Mauro Macario<sup>16</sup> peut écrire :

[...] Ferré è rimasto pressoché sconosciuto al grande pubblico, malgrado abbia vissuto per venticinque anni a Castellina in Chianti [dove vi è morto N.d.R.], presso Siena. [...] I distributori nostrani [...] non l'hanno ritenuto « commerciale ». I funzionari della RAI cui io, in qualità di regista proponevo periodicamente degli special, mi rispondevano : “Non fa audience”, anche se in verità la matrice libertaria delle sue scelte era la vera causa di questa indecente esclusione. [...] Acclamato in tutta Europa [...]. Da noi faceva fatica a riempire spazi limitati. <sup>17</sup>

14. Parmi ses volumes : *Dove andare in vacanza con il cane*, De Vecchi editore, 2006; *Dizionario di Pasticceria artigianale* (en collaboration avec Emilia Chiriotti), Chiriotti editore; *La Roulette*, De Vecchi editore, 1995; *Ridere, ridere, ridere ancora...*, De Vecchi editore; *Veneto la valle dell'Eden* (en collaboration avec Monica Palla), Colombo, 2006.

15. En collaboration avec Franco Visentin qui l'aidait dans l'adaptation du rythme et de la musicalité des vers. Voir notamment « Franco Visentin canta Jacques Brel », *La città senza nome* in <http://www.riverrecords.it/prodotto/franco-visentin-canta-jacques-brel-la-citta-senza-nome/> [consulté le 22 mars 2022].

16. Fils d'un très célèbre acteur comique turinois des années 1950.

17. M. Macario (sous la direction de), “Lo stile dell'invettiva”, *Léo Ferré il cantore dell'immaginario* (traduzioni dal francese di Enrico Medail), Elèuthera editrice, Milano 2003, pp. 9-10. [...] Ferré est resté presque inconnu du grand public, bien qu'il ait vécu pendant vingt-cinq ans à Castellina in Chianti [où il est mort N.D.L.R.], près de Sienne. [...] Nos distributeurs locaux [...] ne l'ont pas jugé apte à des fins commerciales. Les responsables de la RAI à qui, en tant que directeur, je proposais périodiquement des émissions



Les traductions de Ferré mises en musique par le traducteur milanais<sup>18</sup> sont réunies dans trois albums anthologiques. Le premier interprété par Ferré lui-même, *La Solitudine* de 1972,<sup>19</sup> le deuxième *Né dio né padrone*, de 1977,<sup>20</sup> où les vers sont chantés en italien par Enrico Medail et dont le titre fait écho à une célèbre locution libertaire de Louis-Auguste Blanqui reprise dans le titre de l'anthologie de la pensée anarchiste de Daniel Guérin *Ni dieu ni maître*<sup>21</sup> publiée en italien, en 1971, sous le titre *Né dio né padrone*, aux éditions Jaca Book de Milan. En effet, le thème de la révolte sociale, de l'anarchie, est un sujet récurrent dans les chansons rebelles et anticonformistes de Ferré.<sup>22</sup>

Il pazzo ispirato, il poeta profetico, colui che sempre più apparterrà al futuro ha attraversato i cieli d'Europa nel secolo scorso simile a una cometa incendiaria, inseminando germogli libertari a raggiera plurigenerazionale, scoprendo le zone clandestine di una geografia interiore dove, a resistenza permanente, bengala luminosi rischiarano i luoghi di una natività anarchica. La sua scia stellare, anatematica e catartica, non si spegne. Si chiamava Léo Ferré.<sup>23</sup>

---

spéciales, répondaient : « flop d'audience », même si, à vrai dire, la matrice libertaire de ses choix était la véritable cause de cette exclusion indécente. [...] Acclamé dans toute l'Europe [...]. Ici, il a même eu du mal à réserver son propre petit espace. [Traduit par l'auteur.]

18. Il existe un autre album de chansons de Ferré traduites en italien par Guido Armellini *La musica mi prende come l'amore* de 1977. Voir l'article de Alaric Perrolier – 2016 in <https://leo-ferre.com/la-musica-mi-prende-come-lamore>. [consulté le 24 janvier 2022].

19. Voci les titres des chansons contenues dans l'album avec entre parenthèses le titre français : Face A : I Pop (*Les Pops*) / Piccina (*Petite*) / Pepee (*Pepee*) / La Solitudine (*La Solitude*) / Face B : Niente Più (*C'est extra*) / Gli Anarchici (*Les Anarchistes*) / Il Tuo Stile (*Ton Style*) / Tu Non Dici Mai Niente (*Tu ne dis jamais rien*) / Col tempo (*Avec le temps*) /

20. Face A : Gli stranieri (*Les étrangers*) / Rotterdam (*Rotterdam*) / I poeti (*Les poètes*) / La notte (*La nuit*) / Né dio né padrone (*Ni dieu ni maître*) / Face B : La Malinconia (*La mélancolie*) / È solo lei (*La the nana*) / Thank you Satan (*Thank you Satan*) / L'età in fiore (*La fleur de l'âge*) / Signora Miseria (*Madame la misère*). Enrico Medail est accompagné au piano par Cesare Poggi.

21. D. Guérin, *Ni dieu ni maître*, Maspero, Paris 1970.

22. C. Tinker, *Chanson engagée and political activism in the 1950s and 1960s : Léo Ferré and Georges Brassens*, Routledge, London 2003.

23. Le fou inspiré, le poète prophétique, celui qui appartiendra de plus en plus à l'avenir, a traversé le ciel de l'Europe au siècle dernier telle une comète incendiaire, semant des germes libertaires dans un ample rayon touchant toutes les générations, déjouant des domaines clandestins d'une géographie intime au sein de laquelle, dans une constante résistance, des

Le troisième et dernier album enregistré peu avant sa mort a été publié par l'étiquette Riverrecords : *Enrico Medail canta i poeti musicati da Léo Ferré*.<sup>24</sup> Dans cette dernière œuvre Medail se lance dans le défi de traduire les poètes français mis en musique par Léo Ferré.

### 3. Traduire la chanson

Les paroles des chansons et par conséquent leurs traductions doivent nécessairement être considérées comme faisant partie intégrante de la réalité dans laquelle elles naissent, influencées par le contexte historique dans lequel elles se manifestent, par les modes du moment, par le contexte politique et même par les tendances sociolinguistiques. Étudier l'adaptation/traduction d'une chanson, signifie avoir une approche qui intègre différentes disciplines sans négliger les compétences musicales.

Comme l'affirme Tagg, la musique populaire est conçue pour une diffusion de masse et pour un groupe hétérogène d'auditeurs et ne peut donc pas être analysée avec les instruments traditionnels de la musicologie.<sup>25</sup> Un acronyme anglais souvent utilisé pour indiquer la traduction musicale est MLT, Music-Linked Translation, introduit par Harai Golomb.<sup>26</sup>

La traduction musicale doit être considérée comme une traduction « créative », puisque la chanson possède la prérogative de combiner trois systèmes de communication différents : la parole, la musique et l'interprétation chantée. En effet, dans la traduction d'une chanson pour la performance, le traducteur est nécessairement appelé au rôle de parolier, donc seront requises, non seulement des compétences de traduction linguistique

---

feux s'allument en éclairant les lieux d'une nativité anarchique. Sa traînée d'étoiles, faite d'anathèmes et de catharsis, nous illumine encore. Il avait pour nom Léo Ferré. [Traduit par l'auteur], M. Macario, "Prefazione", *L'arte della rivolta*, Selene Edizione, Milano 2004. <https://www.leo-ferre.eu/html-i/ITprefacemauiromacario.html>.

24. <http://www.riverrecords.it/prodotto/enrico-medail-canta-i-poeti/> [consulté le 5 mai 2022].

25. P. Tagg, *Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice, Popular Music, Vol. 2, Theory and Method*, Cambridge University Press, 1982, p. 40.

26. H. Golomb, *Music-linked translation (MLT) and Mozart's operas : theoretical, textual and practical approaches*, in D. L. Gorfée, (ed.), *Song and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation*, Rodopi, Amsterdam/New York 2005, pp. 121-161.

et poétique, mais aussi des compétences rythmiques-musicales ayant pour but de produire un texte destiné à être chanté. Dans ce cas, le texte d'une chanson doit être vu comme un macro-texte composé d'un microtexte musical semi-fixe (appelé « masque musique »), et d'un microtexte linguistique variable.

La valeur poétique des paroles des chansons traduites par Medail de Brassens, de Brel et de Ferré (quand elles ne sont pas de véritables poèmes, tels que les nombreuses poésies de Rimbaud, de Baudelaire ou même de Pavese,<sup>27</sup> mis en musique par Ferré) l'emporte sur une musique sobre, essentielle, presque décharnée (un piano, parfois des violons, rarement un orchestre<sup>28</sup>). Ces chansons véhiculent leurs messages et leurs émotions surtout à travers le rythme, le choix et la force de leurs paroles, en contredisant l'affirmation de Calvet, selon qui « le texte n'est nullement central dans la chanson ».<sup>29</sup> Ferré se sert des registres les plus divers de la langue française du style soutenu en passant par des tournures archaïques jusqu'au français populaire et à l'argot, et il aime surtout jouer avec des calembours phonétiques. Il est bien difficile de traduire tous ces aspects, tout en respectant les vers et sans l'aide de notes qu'on peut utiliser dans un texte destiné à la lecture. Une fois de plus, Macario souligne que :

Dal punto di vista della scrittura poetica, Ferré rivela una ricerca stilistica colta, densa, ipercromatica e nitroglicerica che a volte destabilizza per le improvvise incursioni punitive di argot, di gergo popolare, di espressioni durissime che giungono senza mezzitermini all'insulto e all'invettiva [...].<sup>30</sup>

Il n'est pas aisé de réaliser une telle gamme de variations en italien. C'est la seule limite des traductions de Medail qui parfois privilégie un langage

27. "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi".

28. Dans les enregistrements en studio.

29. L.-J. Calvet, *Chanson et société*, Payot Langages et Sociétés, Paris 1981.

30. Du point de vue de l'écriture poétique, chez Ferré se révèle une recherche stylistique cultivée et très dense avec des couleurs exacerbées aux effets explosifs, qui parfois déstabilise en raison des incursions soudaines et pénalisante de l'argot, du jargon populaire et d'expressions très dures qui atteignent, sans moyens termes, à l'insulte et à l'invective [...]. M. Macario (sous la direction de), "Lo stile dell'invettiva", *Léo Ferré il cantore dell'immaginario* (traduzione dal francese di Enrico Medail), Elèuthera editrice, Milano, Italia 2003, p. 15.

plus recherché typique de la poésie traditionnelle, éliminant ce goût du parler argotique qui rend plus populaires les poèmes de Ferré et ce mélange de langage élevé et de langage du peuple, si marqué en français mais qui en italien tend à s'estomper. Quant à la poésie des vers italiens, aucun doute, comme Léo Ferré en témoigne dans la reproduction d'un billet qu'il écrit à Medail à l'occasion de la sortie du disque *Né dio né padrone*, imprimé dans le revers de la pochette du LP : « Medail est un poète et c'est pour ça qu'il ne m'a jamais trahi. Et puis, il a du talent, et puis il chante bien. Ecoutez-le - vous ne l'entendrez jamais au « HIT PARADE » de la merde. Et c'est bien comme ça. Il me ressemble et bravo ! Léo Ferré 15/07/1977 ».

Selon la théorie de Low,<sup>31</sup> cinq critères de traduction s'appliquent aux chansons à chanter : la chantabilité (*singability*); le sens (*sens*); le naturel (*naturality*); le rythme (*rythme*) et la rime (*rime*). Une traduction qui doit être chantée est par définition une traduction qui doit être *performable*, en recherchant des mots faciles à prononcer, des termes qui ne contiennent pas beaucoup de consonnes consécutives.<sup>32</sup> Un autre écueil, parfois insurmontable, pour le traducteur tout court, mais en particulier pour les traducteurs des chansons destinées à la performance, ce sont les calembours et les jeux de mots en général.<sup>33</sup> Dans la traduction des trois premiers vers de la chanson de Ferré, *Ni dieu ni maître* (voir page suivante), nous assistons au respect des rimes et du rythme de la part de Medail, au-delà de la subtile paronomase 'cous-de-jatte' ('entre cul-de-jatte' et 'cou' par allusion à la peine de mort par pendaison) très difficile à comprendre même pour un francophone, et toutes les règles de Low y sont honorées :

Some humour is necessarily lost in translation. Some jokes are not translatable. Or at least not translatable locally, that is, at the same point in the translation as they are in the source. Some jokes, even if translatable, will be not understood by the audience, or will be missed by the translators. Some jokes involving *double entendre* will be eliminated because

31. P. Low, *The Pentathlon Approach to Translating Songs*, in D.L. Gorlée, *Songs and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation*, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 185-212.

32. Id, *Translating Songs that Rhyme*, « Perspectives : Studies in Translatology », 16, 2008, pp.1-20.

33. J. Franzon, *Choices in Song Translation Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*, « The Translator », Volume 14, Number 2, 2008, 373-399, p. 376.

the translators, for one reason or another, decide that only one of the meanings should be conveyed. And some jokes will be omitted because text including them, such as a piece of spoken dialogue, is cut.<sup>34</sup>

#### 4. Medail traducteur de Ferré

L'originalité de la transposition de la part de Medail de l'œuvre de Ferré réside davantage dans l'interprétation chantée que dans la traduction du texte de la chanson, comme pour *Ni dieu ni maître* qui donne son titre à l'album de chansons en italien de Ferré. La première strophe en français et en italien, grâce à une série de synalèphes et de dialèphes, garde pour les quatre premiers vers la même versification (A-A-B-B-) avec des endécasyllabes mais ensuite, dans la deuxième partie de la strophe, Medail introduit une variation avec des vers et des rimes qui ne correspondent pas au français, parce qu'il considère que cette chanson en italien ne doit pas être chantée mais récitée<sup>35</sup> comme un poème, comme nombre de ses chansons-théâtre qu'il a l'habitude de réciter quand il se produit sur la scène des cabarets de Milan.

NI DIEU NI MAÎTRE  
La cigarette sans cravate  
Qu'on fume à l'aube démocrate  
Et le remords des cous-de-jatte  
Avec la peur qui tend la patte  
Le ministère de ce prêtre  
Et la pitié à la fenêtre

NÉ DIO NÉ PADRONE  
La sigaretta di prammatica  
Accesa all'alba democratica  
Con il rimorso del custode  
Mentre il terrore vi corrode  
Di questo prete il ministero  
E la pietà che sta al balcone

---

34. « Un peu d'humour se perd forcément dans la traduction. Certains calembours ne sont pas traduisibles, ou, du moins, non traduisibles ponctuellement, c'est-à-dire au même point par rapport au texte source. Certains jeux de mots, même traduisibles, ne seront pas compris par le public, ou se perdent dans la traduction. Certains calembours polysémiques seront éliminés, car les traducteurs, pour une raison ou pour une autre, décident qu'un seul des deux sens doit être transmis. Et certains jeux de mots seront omis car le texte qui les inclut, comme un morceau de dialogue parlé, est éliminé ». R. Apter; M. Herman, *Translating for singing. Arts and craft of translating lyrics*, (Bloomsbury advances in translation), Bloomsbury, London, Oxford, New York, New Delhi, Sidney, 2016, p.51.

35. Avec une tendance au parlé. Pour écouter l'interprétation de Medail nous renvoyons à cette vidéo [https://www.youtube.com/watch?v=B\\_NL448DuqM](https://www.youtube.com/watch?v=B_NL448DuqM) [consulté le 9 février 2022].

Et le client qui n'a peut-être  
NI DIEU NI MAÎTRE

E il cliente che non ha  
NÉ DIO NÉ PADRONE

Il ne s'agit pas, évidemment, de faire une comparaison mot à mot d'une langue à l'autre mais de bien vérifier si la langue naturelle utilisée par Medail en italien garde le charme de l'original, rebelle et anarchiste, ainsi que ses références contextuelles, si les paroles italiennes comme les mots français prônent les valeurs humaines, au-delà d'une morale hypocrite, et la lutte contre la peine de mort (à ce sujet on se rappellera *Le gorille* de Brassens traduit par De André). La mobilité de l'accent italien ainsi que les méliques aident le passage des paroles d'une langue à l'autre. La segmentation, la fusion ou l'ajout de notes et le fractionnement ou la création de méliques sont une des possibilités *ad minima* pour ajuster les paroles et la musique.<sup>36</sup> Si de tels changements n'affectent pas le rythme ou ne perturbent pas l'arrangement parallèle des phrases musicales, ils se remarquent à peine. Cette stratégie peut bien fonctionner entre des langues étroitement liées telles que le français et l'italien. Medail ne tombe jamais dans le piège classique du traducteur, qui visant à améliorer la compréhension, risque fréquemment, et c'est regrettable, de nommer ce qui intentionnellement ne l'est pas, d'ôter les ambiguïtés voulues, d'explicitier les sous-entendus. On ne relève aucune perte d'images dans le passage du français de Ferré à l'italien de Medail ainsi dans l'extrait de *Ton style* (*Il tuo stile*), chanson qui d'ailleurs, à l'époque, provoqua de nombreuses polémiques de la part des féministes qui accusaient l'auteur de machisme non seulement pour le refrain « ton style c'est ton cul, ton cul, ton cul » mais aussi pour quelques propos de surenchère sur les femmes<sup>37</sup> :

---

36. J. Franzon, *Choices in Song Translation Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*, «The Translator». Volume 14, Number 2 (2008), 373-99.

37. « Il faut aimer les femmes (...) les mettre à leur place sur un trône, il faut les adorer, mais quand on a fini de les adorer, il faut qu'elles nous foutent la paix, qu'elles foutent le camp ». Leo Ferré interrogé par Roger Sciadro dans l'émission « A bout portant » en 1971.

Tous ces ports de la nuit,  
ce même qu'on voudrait bien  
Et puis qu'on ne veut plus  
dès que tu me fais signe  
Au coin d'une réplique  
enfouée dans ton bien  
Par le sang de ma grappe  
et le vin de ta vigne  
Tout cela se mêlant  
en mémoire de nous  
Dans ces mondes perdus  
de l'an 80 000  
Quand nous n'y serons plus  
et quand nous renaîtrons  
Tous ces trucs un peu fous,  
tout cela c'est ton style

I porti della notte  
Quel bimbo che vorremmo  
E non vogliamo più  
A un tuo minimo segno  
Quando noi mescoliamo  
Nel fondo del tuo bene  
Sangue della mia uva  
A vino della tua vigna  
Tutto questo riappare  
Come in nostra memoria  
Dentro i mondi perduti  
Dell'anno ottantamila  
Quando non ci saremo e  
Torneremo a nascere  
Questi trucchi un po' folli  
Tutto questo è il tuo stile

Dans le cas des traductions de Medail on peut vraiment affirmer à la suite de Mirella Conenna que la version d'une chanson relève d'une traduction particulière qui anéantit toute distance grâce à son pouvoir immédiat de transmettre les sons, les paroles, les émotions. C'est ce passage d'émotions qui atténue l'entropie, et fait vivre la traduction.<sup>38</sup> Les traductions des chansons de Ferré de la part de Medail, en conclusion, sont des traductions qui ne vieillissent pas (voir la poétique de la traduction de Meschonnic<sup>39</sup>), des traductions performatives qui méritent d'être étudiées en tant que textes autonomes : « Seule une conception qui ne sépare pas l'écriture et la traduction dans leur histoire et dans leur théorie peut poser pourquoi un texte ne vieillit pas quand sa traduction vieillit, pourquoi certaines traductions qui ne sont plus "traductions" mais œuvres ne vieillissent pas ». <sup>40</sup>

Les adaptations italiennes de Medail sont des œuvres autonomes qui

---

38. M. Conenna, *Toute la gamme des "accords"*, « Équivalences », 22e année-n°1-2; 23e année-n°1, 1992. *Traduire et interpréter Georges Brassens*, pp. 33-48 (pp.46-47).

39. H. Meschonnic, *Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Le Chemin, Gallimard, Paris 1973 (notamment les pages de 349 à 366).

40. *Ibidem*, p. 350.

savent garder, au long des années, le charme des émotions immortelles véhiculées par les textes poétiques de Ferré.<sup>41</sup>

---

41. Je remercie vivement la collègue Anne Christine Faitrop-Porta et le musicien et ami de Medail, Franco Visentin, pour avoir lu l'article et pour leurs conseils.





# Mèmes Internet et masques des discours populistes : pratiques de locuteurs « engagés » sur *Facebook*

STEFANO VICARI

## I. Introduction

Dans cette étude, qui se situe dans la perspective de l'Analyse du Discours numérique,<sup>1</sup> j'analyserai les mèmes publiés dans le groupe *Facebook* « Neurchi de Populisme »<sup>2</sup> dans le but de montrer que, dans ce contexte, les mèmes Internet constituent un moyen à travers lesquels les usagers se proposent de démasquer certains mécanismes des discours politiques considérés comme populistes. Pour ce faire, dans un premier temps, je présenterai des éléments théoriques pour définir les mèmes et les caractéristiques qui les rendent des composants fondamentaux de la culture participative en ligne, dans le cadre plus général de la désintermédiation de la communication politique.<sup>3</sup> Cela permettra de circonscrire les enjeux de la circulation des mèmes politiques, leur portée dans l'engagement politique, bien que « léger », des usagers.<sup>4</sup> Ensuite, je me pencherai sur le cas d'étude du groupe *Facebook*

---

1. M.-A. Paveau, *L'Analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Hermann, Paris 2017.

2. Le groupe se trouve à l'adresse suivante : <https://www.facebook.com/groups/213974216520452/>.

3. I. Diamanti, M. Lazar, *Popolocrazia. La metamorfosi delle nostre democrazie*, Laterza, Bari 2019.

4. T. Highfield, *Tweeted Joke Lifespans and Appropriated Punch Lines : Practices Around Topical Humor on Social Media*, in «International Journal of Communication», 9 (2015), pp. 2713-2734; G. Mazzoleni, R. Bracciale, *La politica pop online. I meme e le*

pour montrer le fonctionnement pragmatique-discursif des mêmes qui leur permet de représenter de véritables outils de délégitimation des discours considérés comme populistes par les usagers.

## 2. Remarques préliminaires : réseaux sociaux numériques<sup>5</sup> et culture participative

Alimentant le mythe de ce qu'Urbinati appelle « démocratie directe »,<sup>6</sup> les médias sociaux offrent aux usagers la possibilité non seulement de communiquer directement avec les leaders politiques, mais aussi, sur l'axe horizontal, d'échanger entre eux sur des questions politiques et sociales variées. Le réseau constitue dès lors un modèle relativement inédit et alternatif de participation politique, entraînant la désintermédiation entre les sujets impliqués dans la communication.<sup>7</sup> Un des effets de ce type de communication réside dans la désaffection et la méfiance croissante dans la classe politique et dans les institutions internationales et nationales, centrales et territoriales, indépendamment de l'appartenance politique et idéologique de chacun.<sup>8</sup>

La désintermédiation ainsi que la plus grande possibilité d'expression individuelle dans les RSN favorisent aussi la rencontre de discours fortement hétérogènes, en dépit de l'effet bulle de filtre.<sup>9</sup> Ces discours obéissent à des logiques et à des points de vue différents, voire divergents et permettent l'essor de contrediscours, dont l'effet ultime est celui d'alimenter une culture participative en ligne :

---

*sfide della comunicazione politica*, Il Mulino, Bologna 2019; A. Lolli, *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*, Effequ, Orbetello 2020.

5. Dorénavant RSN.

6. N. Urbinati, *Democrazia in diretta. Le nuove sfide della rappresentanza*, Feltrinelli, Milano 2013.

7. I. Diamanti, M. Lazar, *Popolocrazia*, cit. ; T. Boeri, *Populismo e stato sociale*, Laterza, Bari, Roma 2017.

8. En France et en Italie, les enquêtes du Cevipof (<http://www.cevipof.com/fr/le-metro-metre-de-la-confiance-politique-du-cevipof>) et de Demos (<http://www.demos.it/rapporto.php>) qui mesurent le degré de confiance dans les institutions témoignent de cette baisse de la confiance généralisée.

9. D. Cardon, *Culture numérique*, Presses de Sciences Po, Paris 2019.

a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one's creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contribution matter, and feel some degree of social connection with one another (at the least they care what other people think about what they have created).<sup>10</sup>

Parmi les formes multiples que cette culture participative peut prendre dans les RSN, les mêmes jouent un rôle central.<sup>11</sup> Depuis au moins une dizaine d'années, les mêmes Internet constituent en effet un véritable phénomène communicationnel qui caractérise les échanges dans les plateformes en ligne et qui, surtout en ce qui concerne le domaine politique, a des retombées sur la nature de la relation entre citoyens et classe politique : « les mêmes ne sont pas que de simples objets humoristiques à l'apparence inoffensive; tout au contraire, ils fonctionnent comme de redoutables objets politiques ». <sup>12</sup> Il reste à comprendre quelles sont les raisons de leur succès et la manière dont ils contribuent à entretenir un certain activisme civique auprès surtout des plus jeunes.

---

10. « une culture où les obstacles à l'expression artistique et à l'engagement civique sont relativement faibles, où la création et le partage des créations sont fortement encouragés et où il existe un certain type de mentorat informel par lequel les connaissances des plus expérimentés sont transmises aux novices. Une culture participative est également une culture dans laquelle les membres pensent que leur contribution est importante et ressentent un certain degré de lien social les uns avec les autres (au moins, ils se soucient de ce que les autres pensent de ce qu'ils ont créé) ». (Traduction de l'auteur). H. Jenkins, S. Ford, J. Green, *Spreadable Media : Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, NYU Press, New York 2013, p. 3.

11. L. Shifman, *The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres*, in « Journal of Visual Culture » 13 (2014), pp. 307-313.

12. A. Wagener, *The Postdigital Emergence of Memes and GIFs : Meaning, Discourse, and Hypernarrative Creativity*, in « Postdigital Science and Education » 3 (2021), pp. 831-850.

### 3. Mêmes politiques et masques du discours : problématique et objectifs

Ce n'est que récemment, dans le cadre de l'analyse du discours française, mais surtout sous la poussée des experts en sciences de l'information et de la communication et en pragmatique, que les mêmes commencent à se configurer comme un objet de recherche légitime aux yeux des analystes du discours. Le phénomène est en effet déjà étudié en pragmatique,<sup>13</sup> en anthropologie de la communication,<sup>14</sup> en sciences de l'information et de la communication,<sup>15</sup> en philosophie du langage<sup>16</sup> et, plus récemment, en analyse du discours.<sup>17</sup>

Les chercheurs ont proposé de nombreuses définitions de ces objets culturels, toujours à partir de la désormais célèbre notion de *mème* de Dawkins.<sup>18</sup> Ces définitions pointent tantôt l'aspect matériel, qui consiste en une photo sur laquelle figure un élément langagier<sup>19</sup> ; tantôt la visée communi-

---

13. F. Yus, *Pragmatics of humour in memes in Spanish*, in «Spanish in Context», 18 2021, pp.113-135.

14. E.G. Coleman, *Phreaks, hackers, and trolls and the politics of transgression and spectacle*, in M. Mandiberg (ed.), *The social media reader*, New York University Press, New York 2012.

15. G. Mazzoleni, R. Bracciale, *La politica pop online*, cit. ; L. Shifman, *The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres*, cit. ; Id., *Memes in Digital Culture*, MIT Press, Cambridge 2013 ; R. M. Milner, *Pop Polyvocality : Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement*, in «International Journal of Communication» 7 (2013), p. 34 ; id., *The World Made Meme : Public Conversations and Participatory Media*, The MIT Press, Cambridge 2016 ; T. Highfield, *Social Media and Everyday Politics*, Polity Press, Malden 2016.

16. A. Lolli, *La guerra dei meme*, cit.

17. A. Wagener, *Mêmes, gifs et communication cognitivo-affective sur Internet*, «Communication» 30 2020, en ligne : <http://journals.openedition.org/communication/11061> ; Id., *The Postdigital Emergence of Memes and GIFs : Meaning, Discourse, and Hypernarrative Creativity*, in «Postdigital Science and Education» 3 2021, pp. 831-850 ; M.-A. Paveau, *L'Analyse du discours numérique*, cit. ; A. Gautier, G. Siouffi, *Les mêmes langagiers : propagation, figement et déformation*, in «Travaux de linguistique», 73 2016, pp. 7-25.

18. Pour la définition de la notion de Dawkins je renvoie à toute la littérature sur les mêmes citée dans cet article.

19. A. Gautier, G. Siouffi, *Les mêmes langagiers*, cit., p. 7.

cationnelle,<sup>20</sup> qui insiste sur les mécanismes de répliation et de circulation; tantôt la visée fonctionnelle, qui souligne leur rôle dans la diffusion d'idéologies.<sup>21</sup> On peut retenir la définition fournie par Shifman, qui permet de saisir tant leurs formats que leur modalité de propagation. Selon l'auteure, il s'agirait en effet d'un « group of digital items that : (a) share common characteristics of content, form, and/or stance; (b) are created with awareness of each other; and (c) are circulated, imitated, and transformed via the internet by multiple users ».<sup>22</sup> En ce qui concerne leurs formats, on peut ajouter que les mêmes Internet peuvent être « viral images, videos, and catchphrases ».<sup>23</sup> Ces fragments culturels ne se répètent donc pas à l'identique d'un utilisateur à l'autre : ils se caractérisent par une circulation virale tout autant que par des mécanismes de réappropriation des usagers, ceux-ci faisant preuve d'une grande créativité dans la manipulation des contenus. Parmi les raisons de leur succès, on peut certes mentionner le fait qu'ils permettent de condenser des idées complexes dans des formats facilement partageables et modifiables même du point de vue technique, et la présence de l'humour. Cet humour est au centre du processus de création mémétique et repose sur une grande créativité des usagers, au point que la force créative dont ils font preuve a même permis à certains auteurs de parler de « digital ARTivism for social ACTivism »<sup>24</sup> Les usagers y combinent de manière plus ou moins inédite éléments de la culture populaire et thématiques poli-

---

20. B. E Wiggins, *The power of Memes in Digital Culture : Ideology, Semiotics, and Intertextuality*, Routledge, New York 2019.

21. M. Knobel, C. Lankshear, *Online Memes, Affinities, and Cultural Production*, in M. Knobel, C. Lankshear (ed.), *A new literacies sampler*, Peter Lang, New York 2007, pp. 199-227.

22. « ensemble d'éléments numériques qui : (a) partagent des caractéristiques communes de contenu, de forme et/ou de position; (b) sont créés à partir d'une certaine connaissance des autres déjà circulants; et (c) sont diffusés, imités et transformés à travers le réseau par de multiples utilisateurs » (Traduction de l'auteur). L. Shifman, *The Cultural Logic*, p. 41.

23. « Images, vidéos et phrases virales » (Traduction de l'auteur). E.G. Coleman, *Phreaks, hackers, and trolls*, cit., p. 109.

24. A. Gutierrez-Rubí, *Tecnopolítica : El uso y la concepción de las nuevas herramientas tecnológicas para la comunicación, la organización y la acción política colectivas*, Bebookness, 2014 en ligne : <https://ita.calameo.com/read/002652204b39ea4e5359c.34..>

tiques à la une, ce qui révèle l'intertextualité fondatrice de ces productions et en garantit une grande intelligibilité auprès d'un large public.<sup>25</sup> Les références culturelles auxquelles ils renvoient sont directes, immédiatement compréhensibles par les usagers et augmentent ainsi l'efficacité des mèmes. Grâce à ces caractéristiques, ils sont devenus une composante essentielle de la communication politique dans les médias sociaux,<sup>26</sup> et cela est vrai tant en ce qui concerne les stratégies de communication des politiques que les pratiques des usagers.

Les politiques se sont emparés de cette forme de communication qui, leur permettant de s'adresser aux électeurs potentiels de manière directe et humoristique, élargissent l'éventail des destinataires de leurs messages de façon exponentielle. Les cas d'Obama avant, avec l'image *Hope*, et de Trump après, avec *Grog*,<sup>27</sup> rendent bien compte de la place que les politiques confèrent aux mèmes dans leurs stratégies de communication avec les publics et relèvent d'une véritable «*participatory propaganda*»<sup>28</sup> engageant les usagers eux-mêmes dans la production et la diffusion d'objets communicationnels à visée persuasive.

De leur côté, les usagers utilisent désormais les mèmes principalement pour commenter l'agenda politique dans des buts essentiellement dérisoires de la classe politique et ce type d'emploi a au moins deux effets. D'abord, les mèmes atteignent des segments larges d'usagers et produisent un effet d'engagement civique, léger, souple, qui se transforme rarement en véritable mobilisation. Néanmoins, ils exercent une forte influence sur les choix politiques en ce qu'ils sont susceptibles de mobiliser des masses lors des élections, comme le montrent les batailles de mèmes qui se déclenchent dans les RSN lors des campagnes électorales (et notamment, celle entre Trump et Clinton). Selon Highfield,<sup>29</sup> les mèmes constituent désormais le moyen principal à travers lequel les citoyens analysent et commentent la

---

25. A. Wagener, *The Postdigital Emergence of Memes and GIFs*, cit.

26. R. M. Milner, *The World Made Meme*, cit.

27. Voir aussi le cas des politiques espagnols T. Piñeiro-Otero, Martínez-Rolán, X, *The use of memes in the discourse of political parties on Twitter : Analysing the 2015 state of the nation debate*, in «*Comunicación y Sociedad*» 29 (2016), pp. 145-159.

28. R. M. Milner, *The World Made Meme*, cit.

29. T. Highfield, *Social Media*, cit.

politique contemporaine. Cet activisme peut être de deux types <sup>30</sup> :

1. une forme de participation légère, économique et ludique, qui sert à exprimer des opinions politiques et à contribuer à la discussion publique;
2. une action *grassroot*, qui augmente l'action coordonnée des citoyens à travers une construction collective de sens (le mouvement *#metoo*).

Le corpus de mèmes constitué pour cette étude relève plutôt de la première catégorie et se présente comme un contrediscours par rapport aux discours des politiques français, comme je le montrerai dans la suite.

Ensuite, la portée de ce processus de mise en mèmes de la politique est susceptible de reconfigurer les relations de confiance entre citoyens et acteurs à tel point que « meme makers have become the new journalists, civil activists and political protesters at the same time ».<sup>31</sup> La mise en mèmes contribue en effet à créer une communication alternative où les usagers-citoyens peuvent critiquer l'autorité et le pouvoir de la classe politique <sup>32</sup> et, par conséquent, modifier les relations de pouvoir <sup>33</sup> entre ces deux pôles. Ces dix dernières années, en Chine, Egypte, Iran, Azerbaïdjan et en Russie, les mèmes ont représenté un outil important pour le développement d'un discours de résistance aux régimes autoritaires, tant que les gouvernements ont décidé d'y interdire la représentation de la classe politique.<sup>34</sup>

La mise en discussion de l'autorité permise par les mèmes me paraît d'autant plus importante que, face à la personnalisation et à la vedettisation des personnalités politiques typiques de la désintermédiation de la communication politique 2.0, la praxis mémétique vit seulement grâce à l'anonymat. Une des conditions fondamentales pour que ces productions

---

30. L. Shifman, *The Cultural Logic*, cit.

31. A. Denisova, *Internet Memes and Society. Social, Cultural, and Political Contexts*, Routledge, New York 2019, p. 75.

32. A. S. Ross, D. J. Rivers, *Digital cultures of political participation : Internet memes and the discursive delegitimization of the 2016 U.S Presidential candidates*, in «Discourse, Context & Media» 16 (2017), pp. 1-11.

33. M. Flammia, C. Saunders, *Language as power on the Internet*, *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 58 2007, pp. 1899-1903.

34. G. Mazzoleni, R. Bracciale, *La politica pop online*, cit.



technodiscursives deviennent des mêmes réside en effet dans l'anonymat ou mieux, dans la perte de leur origine énonciative et leur prise en charge partielle par la collectivité des usagers qui les partage et les fait circuler. Leur origine dans des forums comme *ggag* et *4chan*, où les participants ont tous le même pseudonyme (« utilisateur »), rend bien compte de cette nature anonyme et collective à la fois. On peut même affirmer que l'histoire de ces artefacts se caractérise par une véritable prise de position idéologique contre les idées mêmes de personnalisation et d'auteur,<sup>35</sup> à faveur d'un collectif anonyme. Le même est structurellement volé, partagé : l'absence de l'auteur n'est pas seulement une conséquence des recontextualisations et des partages successifs, mais aussi la condition pour qu'on puisse parler de même. Cet objet technodiscursif concrétise de par son existence le processus même de mort de l'auteur décrit par Barthes<sup>36</sup> et Foucault<sup>37</sup>. L'anonymat favorise, d'un côté, l'expression plus libre et directe d'idées et opinions et, de l'autre, une plus grande confiance dans les discours dont les mêmes sont porteurs, en ce qu'elle permet de présenter les propos comme évidents et partagés. L'on est bien loin là du modèle de construction de l'autorité charismatique de Weber tout comme de la légitimation sur la base de la reconnaissance d'une autorité institutionnelle, décrite par Van Leeuwen.<sup>38</sup> Le succès de ces artefacts dans les RSN témoigne ainsi d'un certain déplacement des critères de légitimation et de crédibilisation des discours vers des dynamiques horizontales de validation discursive, qui vont de pair avec la maîtrise de compétences technologiques.

À cela s'ajoute le recours à l'humour typique des mêmes. Celui-ci permet en effet de mettre en évidence les incongruités, de défier l'autorité et, notamment, la crédibilité et la légitimité du discours des acteurs politiques représentés,<sup>39</sup> dans le cadre d'un discours collectif qui, par conséquent, appa-

---

35. C'est ce que *We are legion*, le documentaire sur les origines du groupe de *hackers* d'*Anonymous*, montre clairement.

36. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953.

37. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.

38. T. van Leeuwen, *Legitimation in discourse and communication*, in «Discourse & Communication», 1/1 (2007), pp. 91-112.

39. Pour une définition des processus discursifs de légitimation et de crédibilisation je renvoie à C. Oger, *Faire référence. La construction de l'autorité dans le discours des institu-*

rait comme plus désintéressé et issu du (bon) sens commun et partagé. C'est ainsi que Charaudeau affirme à propos de l'humour : « il s'agit toujours d'un partage de liberté, du fait que l'acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le remettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice ». <sup>40</sup> Bien que dans les mêmes politiques la visée critique soit prédominante par rapport à celle ludique, selon Breheny « The use of humour in image memes serves their function as relatable content by relying on jokes which revolve around an audience's familiarity with pop culture, politics and real world events ». <sup>41</sup> L'humour fonctionne alors à l'instar d'un clin d'œil pour les lecteurs et crée un effet d'empathie entre les usagers. En effet, la bonne interprétation du même constitue une sorte d'indicateur d'appartenance au groupe (bien qu'indéfini et flou, celui des mêmeurs) : la décodification d'un même, à savoir son intelligibilité, suppose la maîtrise d'une certaine compétence numérique (identification des matrices et des cadres mémétiques diffus) <sup>42</sup> et, ajouterais-je, culturelle (connaissance des événements à la une des médias) et intertextuelle (reconnaissance des références culturelles populaires), ce qui permet à certains auteurs de parler de « grammaire du même » <sup>43</sup> et de « sémantique interne du cadre » <sup>44</sup> pour rendre compte de la stratification sémiotique et interprétative des mêmes.

Cette stratification reposerait ainsi sur au moins deux masques. Le premier concerne l'énonciateur-créditeur du même, dont l'identité est inconnue ou au moins « oubliée ». Cela favoriserait la prise en charge collective du discours mémétique tout comme une certaine déresponsabilisation des dires,

---

tions, EHESS, Paris 2021, p. 37, selon qui la crédibilité est la capacité ou la prétention à être cru et la légitimité serait la capacité ou le droit reconnu à s'exprimer.

40. P. Charaudeau, *Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments*, in M. D. Vivero Garcia (ed.), *Humour et crise sociale*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 9-43, p. 9.

41. C. Breheny, *By any memes necessary : Exploring the intersectional politics of feminist memes on Instagram*, in « Media and Communication Studies » 12 (2017), pp. 123-131, p. 130.

42. F. Yus, *Pragmatics of humour*, cit.

43. E. Ballesteros Doncel, *Circulación de memes en WhatsApp : ambivalencias del humor desde la perspectiva de género*, in « Empiria. Revista De metodología De Ciencias Sociales » 35 (2016), pp. 21-46, p. 26.

44. A. Lolli, *La guerra dei meme*, p. 71, (Traduction de l'auteur).

et rapproche ce type de discours au fonctionnement de ce qu'on pourrait qualifier comme une « participation »<sup>45</sup> « augmentée »<sup>46</sup> de façon exponentielle. L'énonciation mémétique est en effet constituée d'un mélange d'éléments figés, ou au moins déjà circulants et intelligibles par la plupart des usagers désormais exposés aux mêmes, et du caractère augmenté propre à toutes les productions technodiscursives. Cette augmentation est exponentielle, en ce que la viralité des mêmes entraîne aussi leurs nombreuses recontextualisations et réajustements plus ou moins créatifs. Le second tient au recours à l'humour, dont l'efficacité repose sur une série de renvois interdiscursifs qui ne sont pas forcément immédiats.

Mon hypothèse est que grâce à cette stratification, les mêmes peuvent véhiculer un véritable contrediscours par rapport aux discours politiques, notamment populistes. La stratification mémétique permettrait aux mêmes de se configurer comme des outils de démasquage des discours populistes à plusieurs niveaux. Quels sont ces mécanismes sémiotiques et technodiscursifs contribuant de manière si massive à la reconfiguration de la relation d'autorité entre citoyens et classe politique *via* la délégitimation et la déconstruction du discours politique considéré comme « populiste » ?

#### 4. Méthodologie et corpus : le groupe Neurchi de Populisme

Créé en juin 2017, le groupe *Facebook* « Neurchi de Populisme » est un groupe privé de 6332 membres<sup>47</sup> qui publient de manière régulière des mêmes populistes, de droite ou de gauche, pour ou contre le populisme, comme on le lit dans la courte présentation.

Pour participer aux activités du groupe les usagers doivent demander une autorisation d'inscription qui leur sera octroyée par des administrateurs. Cela montre l'existence d'une hiérarchie des profils qui interagissent, alimentée également par la présence d'une sorte de label conféré aux membres les plus actifs. Une certaine ambiguïté caractérise ce groupe : les scripteurs sont

---


45. D. Maingueneau, *Hyperénonciateur et 'participation'*, in «Langages» 156 (2004), pp. 111-126.

46. M.-A. Paveau, *L'Analyse du discours numérique*, cit.


47. Ces données sont valables à la date du 21 février 2022.

### À propos de ce groupe


---


Bienvenue dans le Neurchi démocratique Français animé par le peuple et pour le peuple. 

Ici sont acceptés tout les memes populistes et/ou souverainistes qu'ils soient de gauche ou de droite.

Les memes historiques sur les mouvements populistes qu'ils soient centré sur l'histoire de France ou sur d'autres pays sont aussi les bienvenus. 

Les OC sont encouragés. **Voir moins**

 **Privé**  
Seuls les membres peuvent voir qui fait partie du groupe et ce qui y est publié.

 **Visible**  
Tout le monde peut trouver ce groupe.


 **Général**

FIGURE .1 – *Présentation du groupe « Neurchi de Populisme »*

invités à publier des mèmes pour et contre le populisme, pour ou contre le populisme de droite et de gauche, ce qui favorise la constitution d'une communauté en ligne *sui generis* dans cet espace. L'intérêt en commun engendre de profondes divisions politiques, et cela est bien montré par la publication récurrente de la part des administrateurs de messages de modération qui permettent de mieux comprendre le ton des échanges qui s'y développent.

Pour cette étude j'ai sélectionné un corpus 98 mèmes publiés dans les billets du groupe (entre novembre 2020 et juillet 2021). Pour les analyses j'ai donc pu prendre en compte le contexte de publication des mèmes. La relation entre texte du billet et mème permet de relever avec plus de précision l'orientation argumentative des usagers. Étant donné que mon objectif est de montrer l'intérêt de l'analyse de la relation entre texte et image dans des structures particulières, je me suis limité aux productions « texto-graphiques »<sup>48</sup> combinant texte et image, où le premier (en français) peut être intégré ou bien superposé à la seconde. J'ai donc écarté les *gifs*, les dessins reprenant le style des BD, avec des bulles, et les vidéos, qui pourtant peuvent partager

---

48. A. Wagener, *Mèmes, gifs et communication cognitivo-affective sur Internet*, cit.

avec les mêmes texte/image prototypiques certaines caractéristiques (visée humoristique et critique à la fois, format court et condensé, viralité, etc.).

En ce qui concerne les observables, je me suis concentré sur la présence/absence de texte d'accompagnement du billet et sa relation avec le même publié; sur les structures, à savoir les cadres mémétiques exploités et leurs actualisations; sur la relation qui s'établit entre le texte et l'image et, enfin, sur les cibles. Les analyses seront présentées à partir des cadres mémétiques identifiés, suivant l'ordre décroissant de représentativité dans le corpus.

## 5. Mèmes Internet et discours populistes

Sur l'ensemble du corpus, les deux cadres mémétiques les plus exploités se fondent sur des structures qu'on peut qualifier de « bipartites » et « sérielles ». La structure « bipartite » est constituée de deux images juxtaposées et chaque élément verbal correspond à l'une des images; la structure « sérielle » repose sur une suite d'images en succession et à chaque image correspond une portion de texte.

### 5.1 Les mèmes à structure bipartite « sérielle »

Dans la plupart des cas, on retrouve des mèmes reposant sur une structure bipartite construite à partir de séries mémétiques préexistantes et réadaptées aux buts de la communication. C'est le cas de cet exemple qui consiste en l'adaptation de la série mémétique très populaire (référence à la culture pop : *Drake Hotline Bling*) à la décision de Castex de rouvrir les cantines scolaires (référence à l'interdiscours médiatico-politique).

Le texte du billet anticipe ce qui est représenté dans le mème tout en classant ce contenu comme « populiste » et en portant un jugement de valeur négatif. Bien que l'origine énonciative du texte soit présente (le nom de l'utilisateur qui l'a publié), on remarque l'absence de tout marqueur énonciatif et le recours à des phrases nominales, sous forme presque de schéma binaire, typique des expressions figées.

Le même binarisme se retrouve dans la partie iconique. Il est créé *via* des images susceptibles de montrer, et non pas de dire, le mal-fondé de la



FIGURE .2 – *Mème Drake Hotline Bling – Castex*

décision du Premier Ministre. Il s'agit en effet d'un cadre mémétique très populaire et productif, qui est aussi recensé dans les bases de données de mèmes (comme, par exemple, *Know your meme*) et qui a subi de très nombreuses adaptations. Il sert à exprimer un certain mépris face aux contenus auxquels il est adapté, sans que cela ne soit forcément explicité dans le mème. Le recours à ce cadre permet ainsi de fonder une certaine connivence avec le lecteur en conférant au message une intelligibilité immédiate.

Ce cadre mémétique se révèle très productif dans le corpus et s'adapte bien aux critiques d'autres personnalités médiatico-politiques, comme dans le billet suivant. Le texte remplit une fonction réactive (il présente la réaction de l'utilisateur au fait rapporté dans le mème) et met en relation l'évènement dénoncé avec un autre évènement, avec lequel le scripteur opère un rapprochement. Ce faisant, le scripteur classe de manière plus ou moins explicite le fait critiqué dans le mème dans la même catégorie que celui dénoncé dans le texte d'escorte.

Le mème renvoie à des évènements médiatiques partagés, en montrant



FIGURE .3 – *Même Drake Hotline Bling – Safa*

bien le lien entre mèmes et le fil de l'actualité socio-politique. Il permet ainsi de dénoncer le décalage entre certains discours et des faits présentés comme cachés. Pour ce faire, on recourt à une stratégie d'attribution des dires assez particulière : si dans la partie supérieure, on attribue des mots à Safa grâce à l'association avec l'image, dans la partie inférieure, les mots énoncés relèvent plutôt d'un on-dire, d'une énonciation anonyme et généralisante, qui se fait porteuse d'une voix critique et qui prétend reposer sur la réalité des faits. À cela s'ajoute la superposition de l'étiquette rouge « valeurs » qui, se référant à la fois au nom du journal dont Safa est propriétaire et, de manière plus subreptice, au manque de valeurs dont feraient preuve ses actions, renforce le potentiel critique du mème et insiste sur l'hypocrisie du personnage.

## 5.2 Les mèmes à structure bipartite « originale »

De nombreux mèmes présentent une structure bipartite qui peut être créée *ex nihilo* par les locuteurs et dont l'efficacité communicationnelle repose sur l'intrication de plusieurs niveaux de structuration du message. Dans cette catégorie, les mèmes sont constitués de captures d'écran d'articles de journaux et/ou de comptes RSN des politiques, comme le montre l'exemple ci-dessous :



FIGURE .4 – *Mème Blanquer*

Au niveau du billet, le texte d'escorte remplit une fonction critique, grâce au recours à la structure hypothétique constituée de la seule protase et de points de suspension. Ce texte d'accompagnement semble présenter une évidence dont l'inférence de la conclusion est laissée au lecteur. Quant à la structure du mème, elle correspond à une anacoluthie visuelle qui inscrit métonymiquement dans une seule situation d'énonciation deux contextes éloignés et permet une juxtaposition de voix et de contextes. Qui plus est, la nature des deux images, deux captures d'écran de deux sources fiables (d'un côté le compte *Twitter* officiel de Blanquer, de l'autre une page de journal en ligne), ne fait qu'augmenter l'effet d'évidence partagée. Cet effet est renforcé par la technique de juxtaposition de deux images susceptibles de



reproduire simplement la réalité tout en faisant l'impasse des contextes de production originaires. Il y a bien là l'actualisation négative du populisme considéré comme synonyme d'hypocrisie, de décalage entre les mots et les faits, comme dans l'exemple précédent. La même technique de juxtaposition de captures d'écran est exploitée par de nombreux usagers dans le but de montrer un décalage entre les actions ou les dires des politiciens, comme dans le cas suivant, où les images correspondent à un article du *Parisien* et au compte *Facebook* officiel de la Préfecture de Police :

**"Mais non, tu dis n'importe quoi, les classes sociales n'existent pas et l'État n'est pas une entité purement bourgeoise..."**



FIGURE .5 – *Même Macron –Roland Garros*

Publié sans texte d'accompagnement, ce même critique la décision de Macron d'autoriser le match de tennis en dépit du couvre-feu. Pour ce faire, il ne se limite pas à la juxtaposition de la nouvelle de l'intervention policière, mais il introduit une troisième strate énonciative à travers une citation non explicitement attribuée, en caractères gras, placée au-dessus des images. Le lecteur est ainsi exposé à un discours susceptible d'être largement diffusé, mais qui est contredit par le rapprochement des deux faits. Le processus interprétatif suggère ainsi que la citation n'est pas prise en charge par l'utilisateur, qui l'exhibe pour en montrer le mal-fondé à travers la mise en contraposition de deux sources fiables qui paraissent tenir un discours contradictoire. C'est comme si la réalité des faits contredisait le discours cité : les images fonctionnent à l'instar de contrediscours au discours présenté comme dominant, ainsi qu'à la présumée incohérence des décisions politiques de Macron.

Du point de vue argumentatif, ces structures bipartites reposent essentiellement sur une stratégie rhétorico-visuelle favorisant des analogies entre des situations et des discours produits dans des contextes différents, parfois fortement éloignés. A travers ce cadre mémétique, les locuteurs non seulement comparent et inscrivent ces discours dans une seule situation d'énonciation, mais aussi ils font l'impasse des contextes originaires. Cela peut amener à de véritables amalgames ayant la fonction de délégitimer les figures politiques visées.

### 5.3 Les mêmes à structure « séquentielle »

Le second type de structure largement diffusée dans ce corpus peut être appelée « séquentielle » en ce qu'elle montre une séquence d'images accompagnées du texte. La progression des deux parties se fait en parallèle et, notamment, il me semble que la mise en séquence des images contient le potentiel critique qui ne s'actualise qu'à la lumière de son association avec le texte. Ce type de structure crée une certaine divergence image/texte, fondée sur l'incongruité non seulement entre locuteur et propos tenus, mais aussi entre propos et ce qui est présenté comme réalité des faits. Cela est bien visible dans les deux mêmes suivants, publiés sans texte d'accompagnement :

Le texte est simplement juxtaposé aux images et tantôt fonctionne à l'instar de didascalie dont la fonction semble se limiter à la simple dénotation (dans «second tour, présidentielles 2022»), tantôt il est attribuable au(x) locuteur(s) saisis dans l'image («c'est clair que maintenant il faut voter uniquement pour des femmes» et dans la série de l'homme musclé - *Buff Guys Help Out Nerdy Kid*). Si dans le même sur les présidentielles, cette double fonction est également signalée par le choix typographique des deux parties textuelles, dans le même de la série de l'homme musclé, chaque portion de texte correspond aux propos des hommes musclés dans les photos. Par rapport au format original de la série, où les hommes donnent des conseils raisonnables au jeune et mince garçon, ici ils tiennent des propos doublement incongrus : par rapport aux attentes que l'on peut avoir de la teneur des discours produits par des hommes très musclés (y compris le style très soigné et l'emploi de structures concessives nuancant les argumentations) et par rapport au manque de vraisemblance des propos (la France



(a) *Même Macron - Le Pen*

(b) *Même royalisme*

devrait devenir un empire, la démocratie est comparée à une monarchie, etc.), dénoncé par la réponse du jeune dans la dernière image. Cette réponse est en contraste avec les positions des hommes musclés tant sur le plan des contenus que sur celui du style, relevant cette fois-ci d'un registre oral, voire parlé. Dans ces structures, le texte remplit deux fonctions à la fois : celle d'ancrage symbolique en ce qu'il dirige et oriente la lecture de l'image et celle de relais,<sup>49</sup> puisqu'il ajoute des éléments qui ne sont pas contenus dans l'image et par là permet la diégèse à un niveau supérieur, celui de l'anecdote, de l'histoire. Cela est évident aussi dans le même suivant, où les trois postures et expressions faciales de Mélenchon sont reliées à des énoncés-slogans susceptibles de correspondre aux changements de ses positions face à l'euro.

Le caractère agressif des deux premières images et du discours correspondant s'estompe face à la question posée dans la bulle. Celle-ci introduit un autre plan énonciatif (anonyme) et justifie le changement de registre de la dernière image, où l'expression de surprise-étonnement de l'homme politique est reliée à sa toute récente réticence sur la question de la sortie de

49. R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in «Communication» 4 (1964), pp. 40-51.



FIGURE .7 – *Mème Mélenchon*

l'euro. La délégitimation de Mélenchon passe ici par l'attribution à l'homme politique de certains énoncés-slogans contradictoires, insérés dans la structure rhétorique tripartite, et à leur association avec une mimique révélant des émotions et des attitudes contrastantes. C'est une technique largement diffusée dans les mêmes, sur le modèle des *rage comics*, où l'on crée une anecdote à partir de la caricature stylisée d'émotions représentées par des expressions faciales assez stéréotypées.

Adaptée à ce même, cette technique permet ainsi de critiquer tant des énoncés « type » du populisme que le caractère sérieux de l'adhésion aux idéaux populistes de la part de Mélenchon.

## 6. En guise de conclusion

Dans ce groupe *Facebook*, l'engagement politique des locuteurs se traduit dans la fabrication et la publication de memes permettant de dévoiler les présumées incongruités des discours populistes faisant la une des journaux, indépendamment du parti ou du mouvement d'appartenance des personnalités politiques. Loin de se limiter à attaquer des politiques identifiés sur la base de leur appartenance idéologique traditionnellement populiste, ces memes semblent davantage pointer des propos populistes, à partir d'éléments pragmatiques et communicationnels. Autrement dit, tout discours politique qui présenterait l'un de ses aspects semble être perçu comme populiste et, par-là, critiqué par la plupart des usagers du groupe. Le caractère « populiste » serait donc rattaché au discours davantage qu'aux personnalités politiques et ne se limiterait pas aux sujets *mainstream* du populisme (l'anti-élitisme, le peuple et l'exclusion des hors-groupes). Les memes offrent en effet aux locuteurs un cadre assez ductile et efficace pour montrer le mal fondé de certains propos, le décalage entre les dires et les faits des politiques, l'absence de bases solides de ces discours grâce à la dimension humoristique, tout comme l'inconsistance présumée des positionnements politiques et se configurent, par-là, comme un véritable contrediscours engagé.

Ce type de fonctionnement des memes me semble permis par leur structure, celle-ci reposant sur différents « masques ». Un premier masque pourrait être qualifié de techno-énonciatif et tient à l'anonymat, ou mieux, à l'énonciation collective anonyme ou « participation augmentée », qui entraîne un désengagement dans la responsabilité des contenus véhiculés ainsi qu'une plus grande force expressive des contenus eux-mêmes. Un deuxième masque se situerait au niveau de la mise en scène énonciative, concernant surtout l'inscription de procédés humoristiques, qui font intervenir la superposition de plusieurs points de vue attribués aux personnalités politiques représentées et non, à partir de la prédilection pour la structure bipartite. Cette structure montre toute la complexité sémiotique et énonciative dont

les mèmes font preuve et notamment elle permet d'effectuer des procédés d'essentialisation des positionnements politiques à travers l'imposition d'un certain binarisme reproduit également au niveau graphique : deux ou plusieurs éléments sont détournés de leurs contextes de production et présentés en contraposition. Elle favoriserait ainsi, du point de vue strictement argumentatif, le recours à des amalgames qui fondent les critiques sur des rapprochements inédits. Enfin, un dernier masque est créé par l'intertextualité, où les renvois à la culture pop fonctionnent de manière plus ou moins transparente et orientent les procédés interprétatifs. Ces mèmes permettent de délégitimer et de décrédibiliser les discours politiques visés, en favorisant une interprétation des événements au prisme de références culturelles communes, partagées. Les textes d'accompagnement dans les billets ne revêtent pas une fonction essentielle pour l'interprétation des mèmes : ils montrent plutôt l'attitude des locuteurs, ils ajoutent des renseignements sur leurs réactions, mais ils ne sont pas indispensables pour la compréhension de ces artefacts, qui fonctionnent à l'instar d'objets communicationnels complets et l'absence de texte d'accompagnement dans la plupart des cas le témoigne bien.



# Les manuels pour l'enseignement de la langue française et le masque idéologique : fascisme et *défascisation*

MARIE-DENISE SCLAFANI

## 1. Introduction

Cette contribution se propose de prendre en compte l'existence de deux différents masques idéologiques dans les manuels pour l'enseignement de la langue française, durant la période fasciste et à la chute du régime. Tandis que le fascisme utilise le français en tant que langue véhiculaire pour endoctriner les jeunes esprits, la Commission de *defascistizzazione*, *Sottocommissione per l'educazione dell'Allied Military Government* (novembre 1944) se charge d'épurer l'enseignement de toute trace de fascisme.

Pour ce faire, nous analyserons un corpus de manuels qui furent, après la guerre, interdits à la vente ou privés de plusieurs pages; notamment ceux de Luigi De Anna, *Nuovo Corso pratico di lingua francese ad uso delle scuole secondarie di avviamento professionale*, vol. II (1934) et *Raccolta di esercizi e temi in correlazione alla grammatica francese* (1935), de Francesco Frigero, *Corso completo di Lingua francese per gli Istituti magistrali* (1937), de Garibaldi Menotti Gatti « Parlez-vous français ? » (1940), le premier et le troisième volume, d'Arnaldo Molinari, « Le français de tous les jours enseigné par la pratique et par la grammaire » (1935), d'Anna Borgogni « Peu à peu » (1940) et de Giulio Lagorio, *Il testo di francese per le scuole secondarie di avviamento al lavoro*, le premier et le troisième volume (1930). Nous allons considérer tout d'abord dans quelle mesure le masque du fascisme est présent dans l'école et plus précisément dans l'enseignement de la langue française,



pour après nous concentrer sur les manuels et leur structure. En prenant en compte les nouvelles directives qui permirent de faire débiter le processus de *défascisation* des textes scolaires, nous examinerons les interventions d'exclusion dans les manuels de notre corpus pour comprendre comment et si ces actions ont été bien résolutes.

## 2. Le masque du fascisme dans l'école

Il Governo esige che la scuola si ispiri alle idealità del Fascismo, esige che la scuola non sia, non dico ostile, ma nemmeno estranea al Fascismo o agnostica di fronte al Fascismo, esige che tutta la scuola in tutti i suoi gradi e in tutti i suoi insegnamenti educi la gioventù italiana a comprendere il Fascismo, a rinnovarsi nel Fascismo e a vivere nel clima storico creato dalla rivoluzione fascista.<sup>1</sup>

Le message est clair : tout comme le gouvernement fasciste concentrait une partie consistante de ses efforts de propagande sur une politique pronataliste pour que le pays puisse devenir puissant et moderne, l'école et l'éducation de la jeunesse représentaient un atout alléchant et primaire pour pouvoir forger les mentalités et inculquer le sentiment national, l'amour patriotique et les idéaux fascistes dans le but de donner à l'Italie « un peuple sain, laborieux et discipliné ». L'objectif primaire est donc la création d'un 'Italien nouveau' « une utopie grandiose liée à l'idée de l'État totalitaire, qui dans les années 30 devint le thème dominant de la pédagogie et de la politique de masse »<sup>2</sup>; cet Italien nouveau, pétri d'amour pour la patrie et imbu de sa supériorité, était plus simple à obtenir en formant et en éduquant les jeunes plutôt qu'en cherchant à transformer les adultes. Il s'agit de la création d'un « Nous » inclusif, qui s'impose comme totalisant et extrêmement infiltrant.

La fascisation de l'école, qui devient plus systématique et pressante à partir des années 1930, avec des interventions non seulement sur les textes scolaires, mais aussi sur les programmes et sur la typologie des disciplines à

---

1. Discours de Mussolini à l'occasion du Congrès de la Corporation de l'école : Parole ai docenti - 5 décembre 1925.

2. M. Colin, *Les enfants de Mussolini. Littérature, livres, lectures d'enfance et de jeunesse*, ERLIS, Université de Caen Basse-Normandie, Presse universitaire de Caen 2010, p. 164.

étudier - même les vêtements de certains membres du personnel de l'école étaient soumis à des contraintes (inspecteurs, directeurs et enseignants<sup>3</sup>) - a conduit à faire des phrases de Mussolini et de ses mots d'ordre<sup>4</sup> l'objet principal des exercices et des activités scolaires. « L'école devient alors le lieu où le pouvoir mesure au plus près sa force : programmes, enseignements, manuels sont soumis à des contrôles rigoureux »,<sup>5</sup> le régime exerce aussi, de plus en plus, une forte pression sur les enseignants, notamment dans l'école primaire et secondaire; le contrôle universitaire, au contraire, s'avérera plus compliqué. Le fascisme ne veut pas se contenter, au sein de l'école, de simples sympathisants, mais il lui faut des personnes entièrement dévouées aux idéaux fascistes.

Pour comprendre l'ampleur réelle de l'enthousiasme ressenti par le public à l'écoute des discours de Mussolini, il faut garder à l'esprit les stratégies de communication mises en œuvre par le dictateur. Les contenus des discours, qui naturellement avec des thèmes répétitifs et des références ancestrales, dialoguaient en parfaite harmonie avec le ventre du peuple italien, ne justifient pas tous seuls de la bonne efficacité de l'acte communicatif du chef du peuple. Comme le souligne bien l'analyse de Capozzi, le registre linguistique de Mussolini a des connotations typiques du langage publicitaire, tout d'abord sa valeur perlocutoire : « Lo slogan caratterizza il linguaggio di Mussolini. Sul piano linguistico, la frase ad effetto, lo slogan, rappresenta uno degli aspetti più vistosi dello stile comunicativo del duce ».<sup>6</sup>

La modernité de ces discours politiques réside dans le fait de considérer sa personne, en tant que dirigeant comme un produit et le peuple comme des consommateurs, « consumatori politici, questa è la novità che sconvolge la vita italiana dei primi anni Venti »,<sup>7</sup> pour reprendre l'heureuse expression de Ceserani.

Comme le poète D'Annunzio mettait sa plume et ses néologismes au

3. M. Ostenc, *La scuola italiana durante il fascismo*, Laterza, Bari 1981, p. 200.

4. *Ibidem*.

5. A. Mandich, *Insegnare il francese in Italia. Repertorio di manuali pubblicati in epoca fascista (1923-1943)*, CLUEB, Bologna 2002, p. 13.

6. M. R. Capozzi, *I linguaggi della persuasione : propaganda e pubblicità*, in « Gentes », a. I n. 1, (2014), p. 102.

7. G.P. Ceserani, *Storia della pubblicità in Italia*, Laterza, Bari, 1988, pag.57.

service de la publicité, l'homme politique vendait sur les places publiques, avant même un idéal, un bien de consommation : le fascisme.

La propagande politique partageait donc dans la forme la rhétorique et l'attrait émotionnel du langage publicitaire, pouvant ainsi véhiculer les idées fascistes monolithiques et conservatrices de manière plus efficace : « Il duce, con i suoi discorsi spettacolari, con le sue parole desemantizzate [...] vuole instaurare e mantenere un rapporto fiduciario intenso e interattivo con il suo uditorio. A tal fine [...] loda ed esalta valori particolarmente simbolici, come : la patria, la religione, la tradizione, la storia ».<sup>8</sup>

### 3. Les manuels : grammaire, exercices, civilisation et lectures (la langue française et le fascisme)

Tous les manuels pour l'apprentissage de la langue française, utilisés dans les écoles, n'étaient pas que de nouvelles éditions; ceux qui étaient déjà présents, bien avant la Réforme de Gentile de 1923, continuent à coexister avec les textes fraîchement édités.<sup>9</sup> La typologie des textes s'avère être donc absolument hétéroclite; les manuels de lectures françaises qui avaient été conçus au XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment dans la seconde moitié, et qui sont encore employés dans les écoles, ne diffèrent pas, dans l'esprit de volonté de transmettre à l'élève les valeurs de la patrie afin de construire une identité nationale forte, de ceux qui sont publiés après 1923. Si, après l'unité d'Italie, il faut véhiculer, par le biais des manuels scolaires, le concept de conscience nationale, le fascisme adopte les mêmes instruments pour que son message idéologique parvienne aux plus jeunes : pour Mussolini « [I]a scuola [...] doveva in primo luogo formare il nuovo 'carattere italiano' ».<sup>10</sup>

Les auteurs et les éditeurs s'adaptent rapidement aux exigences du gouvernement, la majorité des préfaces des manuels scolaires nous montre que le changement a pris forme, il est désormais nécessaire, pour vendre, de se

8. M. R. Capozzi, *I linguaggi della persuasione*, cit., p. 101.

9. «[...] i manuali presenti nelle scuole prima del 1923 non solo continuano ad esistere, anche se diminuiscono progressivamente rispetto alle nuove pubblicazioni, ma non cesseranno mai di essere ristampati», A. Mandich, *Insegnare il francese in Italia*, cit., p. 27.

10. J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. 293.

conformer à la circulaire ministérielle de 1929 qui donne des indications précises sur la typologie de manuels plus appropriée à l'éducation des élèves, car « aucun contenu ne doit contraster la politique de Mussolini; le manuel est une partie fondamentale pour la formation de la conscience fasciste dans l'école ».<sup>11</sup>

Les livres de lectures, entre autres, devaient respecter certains paramètres préconisés par les enseignants et les hommes politiques, qui exprimaient leurs opinions sur l'enseignement de la langue française par le biais de journaux et de revues<sup>12</sup> pédagogiques, tels que la présence de dialogues, de textes portant sur la géographie, l'histoire, le commerce et la civilisation, mais surtout l'insertion, et à profusion, dans tous les livres, sans exception, de traductions des discours de Mussolini, « Non seulement les passages sur le fascisme ne devraient pas manquer, mais ceux-ci devraient en effet avoir la prédominance, en les plaçant dans la première partie du livre [...] ».<sup>13</sup>

Toutes les disciplines enseignées devaient avoir un seul et unique objectif, celui d' « élever l'esprit de la jeunesse et l'enflammer aux hauts idéaux de la patrie ».<sup>14</sup> Dans la cinquième proposition de Damiano Ricci, nous pouvons lire :

Nei libri di lettura predominino i brani sul Fascismo – I libri di francese dovrebbero ridursi a due : I° Grammatica ed esercizi; 2° Libro di lettura. Tutti e due questi libri dovrebbero aver sempre di mira d'infondere nella mente e nel cuore degli alunni l'entusiasmo pel Fascismo : la Grammatica con brani di traduzione degli scritti e dei discorsi del Duce; il libro di Lettura con brani attinti alle "Lectures fascistes" di Giovanni Bianco e con letture tradotte in francese dal volume "Il Fascismo e l'Italia" di Giuseppe Belluzzo.<sup>15</sup>

---

11. M.-D. Sclafani, *Le Dizionario degli scrittori francesi classici e moderni de Decio Cinti et l'enseignement du français en Italie durant le fascisme*, in « Les Cahiers du dictionnaire », n° 9, (2017) p. 205.

12. Comme par exemple les articles qui paraissaient dans le *Giornale della Scuola Media* recueillis par Damiano Ricci.

13. D. Ricci, *Nuove direttive sull'insegnamento del francese : Opuscolo per la conoscenza e diffusione delle medesime*, Soc. An. Per Le Arti Grafiche, Perugia 1942, p. 21.

14. *Ibi*, p. 21.

15. *Ibidem*.

### 3.1 Grammaire et exercices

Les manuels pris en compte dans cette étude reflètent, du point de vue méthodologique, ce que l'on préconisait dans une période où plusieurs méthodes s'entrecroisaient, même si la méthode grammaire-traduction, dans la pratique de l'enseignement de la langue, prédominait encore.

Le manuel de Lagorio débute par une épigraphe de Mussolini dans le frontispice « Bisogna moralizzare e educare il carattere », qui confirme, si cela avait été nécessaire vu la présence aussi de la déclaration de conformité du manuel scolaire aux nouveaux programmes et aux directives du gouvernement national,<sup>16</sup> l'adhésion de l'auteur et de l'éditeur aux indications du régime.

Parmi les exercices de traduction orale, exercices que le ministère de l'Éducation recommandait fortement et avait insérés dans les programmes d'enseignement de la langue, certaines phrases se réfèrent aux devoirs des Balilla : « Un *distinto Commissario*<sup>17</sup> del *Fascio* così parlava ai *Balilla* : Siate buoni, siate *operosi*, amate Iddio e *adempite* ai doveri della nostra santa Religione che *v'insegna* ad essere onesti » ;<sup>18</sup> d'autres à la renommée de Mussolini, comme celle-ci : « I *giornalisti inglesi* scrissero : "Mussolini, *volente o nolente*, ha *tratto dal caos* il suo Paese e gli ha dato la pace, la prosperità e l'ordine. Il *sistema* che egli ha di governare *meraviglia* il mondo intero. Gli *stranieri* hanno una grande *ammirazione* per lui" »<sup>19</sup> (tiré du *Corriere della Sera*, juillet 1927). Nous signalons aussi un extrait d'un discours qui se réfère à ses entreprises :

I *cattolici* d'Italia ricorderanno il nome di Benito Mussolini come i *Franchi* quello di *Carlo Magno*, per il servizio ch'egli ha reso alla grande causa della libertà del *Papato* nel mondo e per quello che ha reso alla nostra cara Patria. *Sostenuto dall'intima speranza e dalla fiducia* del suo lavoro, Mussolini

---

16. "Edizione interamente conforme ai nuovi "Programmi e alle direttive del Governo Nazionale", frontispice.

17. Les mots en italique possèdent une traduction mise en évidence à côté du texte pour faciliter l'élève dans son travail.

18. G. Lagorio, *Il testo di francese per le scuole secondarie di avviamento al lavoro*, vol. I, G.B. Paravia & C., Torino 1930, p. 42.

19. *Ibi*, p. 57.

ha raggiunto l'obbiettivo dei suoi generosi, pazienti e coraggiosi sforzi, realizzando la pacificazione religiosa [...].<sup>20</sup>

Dans la section « Beau choix de lectures modernes », du troisième volume, le travail de traduction continue pour l'élève, les lectures sont brèves et les sujets sont plutôt monothématiques : il s'agit soit de l'exaltation de la grandeur de l'Italie et du fascisme (quelques titres en guise d'exemple, *Les accords du Latran*, *Le Grand Ministre*, *Éloge au fascisme*, *Rome conciliée*, etc.), soit d'extraits de discours de Mussolini sur la patrie et sur la gloire de Rome.

Arnaldo Molinari présente un manuel à la structure inhabituelle et adressé aux élèves italiens à l'étranger, « adottato da anni dal Ministero degli Esteri nelle scuole italiane in paesi stranieri ».<sup>21</sup> Si dans la première partie, le texte est divisé en deux chapitres sur la Prononciation et l'Orthographe d'une part et la Grammaire appliquée de l'autre, la deuxième partie porte sur la vie scolaire et sur le personnage de François Gaulois, un petit Français, qui arrive en Italie et est hébergé par une famille italienne. L'auteur propose un manuel pour un apprentissage pratique et vivant de la langue et critique les manuels qui ne proposent que des exercices mnémoniques dans une langue artificielle et dénaturée. Si les phrases utilisées pour les exercices sont plutôt anodines, les versions et les lectures, en revanche, exaltent le mythe de Rome, du Roi, de Mussolini, de la Patrie et de l'Italie en général. Le petit François Gaulois incarne, par exemple, pour l'auteur, l'idée que tous les pays étrangers sont émerveillés face à la nouvelle grandeur de l'Italie; le petit garçon, dans la fiction de l'histoire, pose beaucoup de questions sur le fascisme et exprime avec force détails toute son admiration à l'égard du régime. Le manuel, en outre, est parsemé de maximes de Mussolini. Plusieurs images sont présentes, dans la dernière partie du volume, celle qui montre le salut fasciste est assurément emblématique :

---

20. *Ibi*, p.65-66.

21. Préface du manuel de Molinari.



FIGURE .1 – *La classe*, Molinari p. 151.

Les images sont censées montrer des scènes de la vie quotidienne et scolaire, dans le cas du manuel de Molinari la vie d'une famille fasciste dont les enfants fréquentent l'école habillés avec les uniformes des *Balilla*; plusieurs manuels, employant la méthode directe et intuitive, se servaient de tableaux muraux, utilisés pour l'application de l'intuition indirecte, dans le but de suggérer la réalité grâce à des procédés tels que : le geste et la mimique, etc.<sup>22</sup> La réalité racontée est, cette fois-ci, fasciste. Les illustrations ont une fonction pédagogique très puissante, elles attirent les élèves car le message qu'elles véhiculent est simple et direct, ce qui facilite la compréhension du sens. La propagande faite par le biais des images est assurément très efficace.

Le *Nuovo corso pratico* de Luigi De Anna débute par une référence à Mussolini dès la préface « sous la direction brillante de notre bien-aimé et magnifique Duce, les études [...] sont rendues plus sérieuses et les méthodes d'enseignement [...] plus agiles et plus adaptées au concept éducatif de la culture ». Prônant une méthode d'enseignement plus dirigée vers la pratique, l'auteur présente succinctement les règles de grammaire et consacre

---

22. C. Puren, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Clé international, Paris 1988, p. 96.

le gros de son manuel aux exercices. C'est parmi les nombreuses activités que se trouvent disséminées maintes phrases sur le fascisme et sur Mussolini comme dans les exercices de traduction pour l'application des règles de grammaire, à titre d'exemple, celle du comparatif : « Mussolini è più grande di tutti gli altri uomini di Stato di tutto il mondo »<sup>23</sup> ; la règle du superlatif : « La Carta (Charte) del lavoro, voluta (voulue) e ispirata dal Duce, è e rimarrà il titolo massimo di nobiltà, di orgoglio, di fede della Rivoluzione fascista ».<sup>24</sup> L'auteur recourt à Mussolini même pour la mémorisation de la règle des adjectifs numériques et ordinaux « Benito Mussolini è nato a Predappio il 29 luglio 1883 ».<sup>25</sup>

Tous les exercices, tout au long du volume, sont imprégnés de la dévotion de l'auteur à l'idéal fasciste.

### 3.2 Grammaire et lectures

Dans le manuel d'Anna Borgogni, *Peu à peu*, qui se vante d'appliquer une toute nouvelle méthode pour permettre à l'élève d'aborder la langue française à petits pas, en commençant par l'étude de la phonétique, l'application des règles de grammaire par le biais d'exercices et de traductions et les lectures pour perfectionner l'exercice de la conversation représentent l'essentiel du volume. Les premiers exercices de lecture, constitués de brèves phrases, conçues pour apprendre facilement et rapidement les termes ressemblant à ceux de la langue italienne, incorporent des références fascistes, telles que : « Le faisceau du lecteur est l'emblème du fascisme »<sup>26</sup> ; « Voilà des jeunes fascistes ; ils vont monter la garde au Parc du souvenir (rimembranza) ».<sup>27</sup> Il en est ainsi pour les lectures et les extraits de poésies, rédigés par des auteurs inconnus ou peu célèbres et par Mussolini, et introduits à la fin du volume qui s'entremêlent aux morceaux choisis d'œuvres de Lamar-

23. L. De Anna, *Nuovo Corso pratico di lingua francese ad uso delle scuole secondarie di avviamento professionale*, vol. II, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Milano 1934, p. 98.

24. *Ibi*, p. 103.

25. *Ibi*, p. 114.

26. A. Borgogni, *Peu à peu*, Casa Editrice Poliglotta, Roma 1940, p. 69.

27. *Ibidem*.



tine, Daudet, La Fontaine et Hugo ; nous retrouvons des titres comme *Celebrazione del pane*, *La Nouvelle Italie*, *L'œuvre nationale Balilla*, *Victor Emmanuel III*, *La jeunesse italienne*, etc. Les lectures sont accompagnées d'un questionnaire, utile pour la conversation ; il s'agit d'une typologie d'exercice très récurrente dans les manuels pour l'apprentissage de la langue, déjà à partir du XIX<sup>ème</sup>.

Dans ce manuel, en particulier, l'on remarque toutefois une différence, que l'on pourrait plutôt classer en tant qu'anomalie, car pour certaines questions, là où normalement dans les autres manuels on ne trouve que des mots traduits, l'autrice, au contraire, suggère entièrement la réponse à donner et notamment pour des questions qui portent sur des sujets tels que l'obéissance, la patrie et le nouvel essor de l'Italie nouvelle. Dans la lecture « La Nouvelle Italie »,<sup>28</sup> un touriste français relate ses impressions et sa stupéfaction face à toutes les nouveautés qu'il a remarquées durant son voyage le long de l'Italie, et dans l'exercice, qui suit la lecture, à la question : « Qu'a-t-il trouvé de nouveau la dernière fois dans sa chère Italie ? », la réponse proposée est « l'ordine, la pulizia, l'amore al lavoro », dans une autre « Quelle impression remporte-t-il de son dernier voyage ? », la réponse offerte est « che l'Italia offre allo straniero un miglior soggiorno che negli anni passati ».

Francesco Frigero, qui présente un cours complet pour l'apprentissage de la langue française, a divisé son manuel en deux parties principales : la grammaire et l'anthologie. La première partie est consacrée à la grammaire contrastive pour la préparation de l'élève à la pratique de la traduction, à laquelle font suite des exercices gradués, des dictées graduées elles aussi et des exemples de correspondance. Les sujets des dictées sont, au tout début du chapitre, absolument anodins (Le bon écolier, le mauvais écolier, la fin de la récréation, les métiers, les bateaux, Pourquoi j'aime ma mère...) portant sur la vie quotidienne de l'écolier, mais vers la fin, ils deviennent politisés et tous les thèmes des dictées se concentrent alors sur le fascisme : Discours pour la fondation des Faisceaux ; Rome, la capitale fasciste ; Il faut être forts ; L'Empire fasciste ; Extraits des discours de Mussolini...

L'auteur justifie son choix, de manière claire et nette, en insérant une

---

28. A. Borgogni, *Peu à peu*, cit., p. 278.

déclaration, au tout début du chapitre introductif aux lectures, qu'il intitule : *Pour ne pas oublier et pour être fiers de nous-mêmes*. Il annonce, donc, que malgré le fait que les nouveaux programmes ministériels exigent « qu'à la quatrième classe on lise des morceaux d'auteurs français du XVII<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle », il ne pense pas enfreindre les ordres en glissant parmi les morceaux choisis des auteurs classiques « quelques pages » qui retracent les « étapes glorieuses de la marche ascensionnelle de l'Italie » depuis le mois de mai 1915 jusqu'à la conquête des colonies. La raison de cette infiltration est motivée par ces mots :

L'élève y trouvera le récit de faits qui l'intéressent de bien près, ainsi que l'écho de la parole du DUCE, et ce ne sera pas peine perdue s'il y apprend les mots et les phrases dont, à l'avenir, il saurait, le cas échéant, revêtir ses fières idées de jeune citoyen de l'Italie impériale, vis-à-vis de l'étranger hautain et oublieur (sic!)<sup>29</sup>

'Les quelques pages' s'avèrent être la majorité des lectures et l'espace consacré aux auteurs classiques se limite à quatre morceaux choisis insérés à la fin du volume.

Les deux manuels de Gatti sont divisés en deux macro-parties, la première est entièrement consacrée aux règles de grammaire et la deuxième aux lectures en tant qu'exercices applicatifs de thème et de version; l'auteur explicite, dans son paratexte, la méthode à suivre :

Le professeur lira le premier deux ou plusieurs fois le même numéro. Après il en fera répéter la lecture par ceux de ses élèves qui ont une belle voix haute et claire. Tout élève ne lisant pas bien, sera dispensé de cet exercice. Au fur et à mesure qu'on lit les différentes parties, on en fera faire la traduction écrite comme devoir à domicile. Pendant la leçon suivante on fera faire de vive voix au tableau la rétro-traduction d'italien en français.

Il s'agit bien de la méthode d'apprentissage traditionnelle de grammaire-traduction; nous pouvons constater que nous sommes encore bien loin d'une logique d'enseignement centrée sur l'élève, qui, au contraire, doit être exclu s'il n'arrive pas à suivre le niveau de la classe. Parmi les phrases, qui sont parsemées tout au long des explications de grammaire, nous en retrouvons

---

29. F. Frigero, *Corso completo di Lingua francese per gli Istituti magistrali*, L. Trevisini Editore, Milano 1937, Parte V, p. 223.

quelques-unes qui exaltent le mythe fasciste, telles que « Honneur aux Martyrs de la Révolution Fasciste ! », « La jeunesse fasciste doit grandir dans le nouveau climat fasciste »<sup>30</sup> ou « Le serment fasciste »<sup>31</sup> parmi les lectures, notamment du troisième volume, nous constatons que plusieurs d'entre elles portent sur des sujets liés aux étapes historiques de l'ascension au pouvoir du fascisme, telles que « 1935 – L'anno XIV dell'E.F. - 1936 »<sup>32</sup> « 2 ottobre 1935 – XIII – Tutto un popolo in marcia »<sup>33</sup> « La guerra comincia – Adigrat – Adua – Aksum »<sup>34</sup> « L'abolizione della schiavitù nel Tigre riconquistato (19 ottobre 1935) »<sup>35</sup> ou encore « L'offerta dell'oro alla Patria »<sup>36</sup> etc

#### 4. Démasquer ou masquer encore une fois

##### 4.1 La Commission

La Commission ministérielle pour la *défascisation* fut créée en 1944 avec le soutien du sous-comité pour l'éducation du gouvernement militaire allié (*Allied Military Government*), présidé par Carleton Wolsey Washburne, pédagogue américain qui a contribué à la réforme des programmes scolaires italiens : « Una delle priorità che si imposero al Comitato di Liberazione [...] era l'eliminazione di qualsiasi elemento legato alle istanze propagandistiche e ideologiche fasciste nei manuali scolastici [...] »<sup>37</sup> Le changement non seulement est inévitable, mais doit être rapide sans toute-

---

30. G. M. Gatti, *Parlez-vous français ?*, I vol., G.C. Sansoni Editore, Firenze 1940, p. 21.

31. *Ibi*, p. 29.

32. G. M. Gatti, *Parlez-vous français ?*, III vol., G.C. Sansoni Editore, Firenze 1940, p. 22.

33. *Ibi*, p. 23.

34. *Ibi*, pp. 30-31.

35. *Ibi*, p. 38.

36. *Ibi*, p. 86.

37. O. Khalaf, *Censura e contro-censura. I testi didattici inglesi nella scuola secondaria tra ideologia fascista e defascistizzazione*, in «Lingue seconde e istituzioni : Un approccio storiografico», CLUEB, Bologna 2019, p. 212.

fois être brusque ; *défasciser* les écoles, les programmes<sup>38</sup> et les textes scolaires est fondamental pour que les bases de la reconstruction d'une société antifasciste soient jetées. Il s'agit, bien sûr, d'une forte volonté, mais dans la réalité « La "defascistizzazione" dei libri di scuola non fu [...] né così rapida, né altrettanto sistematica, determinata, radicale e pervasiva quanto lo era stata la "fascistizzazione" ».<sup>39</sup>

Le ministère de l'Instruction italien (le *Ministero della Pubblica Istruzione* remplace, en 1945, le *Ministero dell'Educazione*) commence, dès la fin de la guerre, à rectifier et à métamorphoser d'une part les programmes scolaires, en priorité ceux de l'école primaire, de l'autre, les manuels scolaires qui deviennent l'objet d'un contrôle plus précis ; notamment les livres d'histoire « vennero controllati con particolare attenzione e massima prudenza, essendo stati i luoghi eletti della massiccia propaganda di regime ».<sup>40</sup>

L'on comprend bien facilement les intentions du ministère et en même temps de la Commission de contrôle : il faut épurer, effacer et réorganiser les manuels scolaires. Faire disparaître toute trace qui puisse évoquer la dictature qui vient de s'effondrer est capital ; il faut procéder à la *défasciation*, tel est le mot que l'on retrouve évoqué dans les circulaires ministérielles à maintes reprises.<sup>41</sup> Les textes sont donc contrôlés ; la collaboration de commissions locales et régionales<sup>42</sup> est requise pour passer au peigne fin les milliers de manuels adoptés dans les écoles. Les éditeurs avaient commencé, par prudence et par intérêt, comme la célèbre maison d'édition Mondadori, à épurer eux-mêmes les livres qu'ils avaient édités des années auparavant.<sup>43</sup>

---

38. Comme par exemple la suppression de l'enseignement de la culture militaire et de la culture fasciste.

39. B. Ranzani, *L'editoria italiana per l'insegnamento delle lingue straniere : storia e geografia*, CLUEB, Bologna 2010 p. 40.

40. R. Coarelli (a cura di), *Istruiti e laboriosi. Gli anni della ricostruzione. I libri scolastici del Fondo della Braidense (1945-1953)*, Viennepierre, Milano 2004, p. 143.

41. A. Ascenzi, R. Sani (a cura di), *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo, dalla Riforma Gentile alla fine della Seconda guerra mondiale (1923 - 1945)*, Alfabetica Edizione, Macerata 2009, pp. 492.

42. A. Ascenzi, *Education for democracy in textbooks : the case of history texts in Italian schools in the years following the Second World War*, in «History of Education & Children's Literature», II, 1 (2007).

43. M. Galfré, *Il regime degli editori : Libri, scuola e fascismo*, Editori Laterza, Bari 2015.

Les autres éditeurs, surtout ceux spécialisés dans la publication de manuels pour l'école secondaire, réclamaient un peu de souplesse de la part des autorités pour se conformer aux nouvelles directives du ministère, pour qu'ils puissent compter sur la plupart des textes qui n'étaient pas fascisés de manière évidente et exclure seulement ceux considérés comme inutilisables vu l'adhésion explicite dans chaque page à l'ancien régime déchu.<sup>44</sup> Le choix se porta sur la prudence, vu qu'il fallait progresser sans trop de changements radicaux et dans le domaine scolaire « si finì per consentire la conferma dei testi dell'anno precedente, a parte quelle sostituzioni che per motivi politici o logistici si rendevano 'inevitabili' ». <sup>45</sup>

#### 4.2 Les coupures et les interdictions dans les manuels analysés

Les manuels scolaires subissent, donc, un procès de révision qui a lieu en plusieurs étapes et suivant certains critères. Tout d'abord, pour agir rapidement et pour assurer que les écoles ne manquent pas de manuels, on élimine des pages, des phrases et des parties de chapitre, et parallèlement on interdit la diffusion de certains manuels; dans notre cas spécifique les manuels de De Anna (seulement le *Nuovo Corso pratico di lingua francese*), de Frigero et de Molinari.<sup>46</sup> La phase suivante est plus soignée et précise, il s'agit d'effectuer une réécriture des textes partielle sinon totale. La Commission ministérielle établit, donc, en 1944 une liste officielle (*Elenco ufficiale dei volumi esaminati*) où l'on distingue trois groupes de textes : livres interdits à la vente (*Elenco dei libri di cui è proibito l'uso e la vendita*), livres qui pouvaient être vendus et utilisés à condition d'éliminer les pages indiquées (*Elenco dei libri che possono essere venduti purché le pagine indicate siano tagliate via*) et les livres approuvés pour l'usage et la vente (*Libri approvati per l'uso e la vendita*). Même les livres *défascisés* d'auteurs compromis sont insérés dans la liste des livres interdits à la vente.

Suivant la liste officielle, nombreuses sont les pages éliminées des ma-

---

44. M. Galfré, *Il regime degli editori*, cit.

45. *Ibi*, Edizione del Kindle, posizione 5556.

46. "Elenco dei libri di cui è proibito l'uso e la vendita", consulté dans "Il libro per la scuola nel ventennio fascista", pp. 310-317.

nuels analysés. Il s'agit de pages qui sont présentes dans la première partie du volume analysé, *Phonétique-Grammaire* d'Anna Borgogni. En guise d'exemple, nous avons une coupure à la page 120 qui estropie un exercice de lecture débutant à la page précédente et qui garde un titre fortement évocateur de la guerre « Quand la Patrie appelle... ». La coupure n'est pas nette et laisse une partie du texte qui porte sur la guerre en Éthiopie et sur l'injustice des sanctions voulues par la Société des Nations; les élèves, en même temps, sont privés de la règle des pronoms démonstratifs. A la page 172, dans le souci d'éliminer une poésie de Mussolini, l'exercice suivant, une version, se retrouve coupé à moitié. Les pages interdites (de 278 à 288) procurent la suppression d'un poème de Victor Hugo; des lectures sont donc éliminées mais pas les titres et les auteurs (Mussolini) qui restent dans l'index. Certaines pages, encore présentes dans le manuel examiné, n'ont pas été remarquées par les différentes commissions; il s'agit de lectures où les termes « Mussolini » et « fascisme » ne sont pas explicites : dans certains cas, l'on parle de la guerre pour la conquête des colonies en Afrique, dans d'autres de la glorification du roi, de la reine et de l'empire et même des Balilla (p. 122). Les exercices de récapitulation, à la fin du volume, ont totalement échappé au contrôle et nous rencontrons des phrases telles que : « In faccia a noi c'è il crocifisso, il ritratto del Re e quello del Duce » « Viva l'Impero, Viva il Re e la Regina Elena ! » ainsi qu'un exercice de conversation sur le roi et sa famille.

Dans le manuel de Gatti, « Parlez-vous français ? » vol. III, les pages exclues par la commission, entre autres des versions sur des textes relatant la gloire de l'Italie fasciste en Afrique, éliminent simultanément les règles des adjectifs possessifs, des pronoms personnels sujet et des pronoms relatifs. D'autres pages signalées dans la liste fractionnent de nombreux exercices de conversation, de traduction et de lecture ou laissent le travail d'épuration incomplet, comme pour la lecture « La squadriglia 'La Disperata' » dont la moitié reste présente dans le volume. Dans le texte, plusieurs pages non plus, n'ont pas été repérées : une lecture sur la princesse Maria José qui « spande una nuova luce sui destini dell'Italia Fascista », une sur *La fuga del Negus* qui exalte la victoire des fascistes à Addis Abeba et *La partenza degli studenti universitari per l'Africa Orientale*. Le premier volume, qui, de manière bien inférieure, présente des références au régime fasciste, n'est

pas l'objet d'épuration.

La *Raccolta di esercizi* de Luigi De Anna, publié pour la première fois en 1914, représente un exemple de manuel, présent dans la liste, qui se retrouve privé de plusieurs pages par la commission, sans raison apparente. Les pages éliminées contiennent quelques phrases prononcées par Mazzini, mais il n'y a aucune référence au fascisme. Le manuel est donc mutilé, fort probablement parce que l'auteur était considéré comme trop fascisé vu que ses autres textes avaient été entièrement interdits à la vente.

Le premier volume du manuel de Lagorio n'est pas inséré dans les listes, pourtant, comme nous l'avons constaté, il est bien riche de nombreux renvois au fascisme; au contraire, le troisième volume est entièrement privé de la part des Lectures modernes, qui portaient toutes sur des extraits de discours de Mussolini et de ses ministres.

## 5. En guise de conclusion

L'enseignement scolaire est comme toujours un reflet des politiques linguistiques nationales; le travail des nombreuses Commissions, qui veillent à ce que dans les écoles soit assurée la présence de manuels scolaires admissibles par les gouvernements, est un exemple de camouflage culturel.

Le fascisme sans scrupules inocula, dans les esprits confiants et innocents des élèves, la connaissance viciée par l'idéologie. Certes, ils n'apprirent pas tout simplement une langue étrangère mais par le biais de celle-ci, ils apprirent les valeurs du régime fasciste; cela représente certainement le point le plus médiocre de l'enseignement du français. La question est très simple : à partir d'un manuel, dont l'intention didactique était l'enseignement du français mais qui véhiculait subtilement l'idéologie fasciste en son sein, suffit-il de déchirer quelques pages pour en faire un outil valable pour l'apprentissage de la langue française ?

Quelle forme doit prendre « l'esprit de liberté de la nouvelle Italie » ? La brève querelle entre la Commission partisane, le monde catholique et les États-Unis d'Amérique fut bientôt apaisée et une nouvelle idéologie rapidement appliquée. Les vainqueurs écrivent l'histoire, mais la hâte reste ou resta la principale conseillère à la table des décisions, très certainement pour conjurer le danger d'une empreinte communiste dans les manuels

scolaires.

A nouveau l'idéologie, cette fois au nom du *défascisme*, marqua la didactique dans les écoles italiennes; une pensée politique sommaire et insensible aux exigences du délicat processus d'apprentissage. Un chemin qui remplit également sa fonction d'utilité publique et d'infrastructure nécessaire, même si l'administration change de nom. Penser qu'un manuel scolaire pourrait avoir cette même caractéristique fait du travail de la Commission ministérielle pour la *défascisation* un simple masque visant à cacher une idéologie plutôt qu'une idée pédagogique.



## Addenda

Références bibliographiques de l'article *Censure et traduction. Dissémination et dissimulation dans l'audiovisuel* (pp. 219-238)

Ávila A., *La censura del doblaje cinematográfico en España*, CIMS, Libros de comunicación global, Barcelone 1977.

Ballard M. (dir.), *Censure et traduction*, Artois UP, Arras 2011.

Ballester Casado A., *Traducción y Nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Editorial Comares, Granada 2001.

Billiani F. (ed.), *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, St Jerome, Manchester 2007.

Díaz-Cintas J. (ed.), *La manipulation dans la traduction audiovisuelle*, in « Meta » 57 (2), 2012.

Garreau L., *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975). Et Dieu... créa la censure*, PUF, Paris 2009.

Gubern R. & Font D., *Un cine para el Cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona 1975.

Gutiérrez Lanza C., *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco : doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*, Thèse de doctorat, Université de León, 1999.

Gutiérrez Lanza C., *Proteccionismo y censura durante la etapa franquista : cine nacional, cine traducido y control estatal*, in Rabadán, R. (ed.), *Traducción y censura inglés-español : 1939-1985. Estudio preliminar*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000, pp. 23-60.

Gutiérrez Lanza C., *Censors and Censorship Boards in Franco's Spain (1950s-1960s): An Overview Based on the TRACE Cinema Catalogue*, in Asimakoulas D. & Rogers M. (eds), *Translation and Opposition*, Multilingual Matters, Clevedon 2011, pp. 305-320.

McLaughlin M. & Muñoz-Basols J. (eds), *Ideology, Censorship and Translation across Genres*, in « Perspectives » 24 (1), 2016.

Merkle D. (ed.), *Censure et traduction dans le monde occidental*, in « *TTR : traduction, terminologie, rédaction* » 15 (2), 2002.

Merkle D. (ed.), *Censure et traduction en-deca et au-delà du monde occidental*, in « *TTR : traduction, terminologie, rédaction* » 23 (2), 2010.

Merkle D., *History of Reception : Censorship*, in D'hulst L. & Gambier Y. (eds), *A History of Modern Translation Knowledge*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphie 2018, pp. 225-230.

Merkle D., O'Sullivan C. et alii (eds), *The Power of the Pen : Translation and Censorship in Nineteenth Century Europe*, Lit Verlag, Vienne 2010.

Mereu, C., *Censorial Interferences in the Dubbing of Foreign Films in Fascist Italy : 1927-1943*, in « *Meta* » 57 (2), 2012, pp. 294-309.

Mereu Keating C., *The Politics of Dubbing. Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*, Peter Lang, Berne 2016.

Montagne A., *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, L'Harmattan, Paris 2007.

Neuschäfer H.J., *Macht und Ohnmacht der Zensur : Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Metzler, Stuttgart 1991.

Chuilleanáin E., Ó Cuilleánáin C. & Parris D. (eds.), *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*, Four Courts Press, Portland 2009.

Rabadán, R. (ed), *Traducción y censura inglés-español : 1939-1985, Estudio preliminar*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000.

Rundle, C. & Sturge K. (eds), *Translation under Fascism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.

Seruya, T. & Lin Moniz M. (eds), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008.

*Translation Studies Forum : Translation and censorship*, in « *Translation Studies* », 4 (3) 2011, pp. 358-373, et in « *TS* » 5 (1) (2012), pp. 95-110.

Triollet, C. (dir.), *Censure et cinéma en France*, Leitt Motif, La Madeleine 2021.

Visita il nostro catalogo:



---

Finito di stampare nel mese di  
Luglio 2023  
Presso la ditta Photograph s.r.l. - Palermo  
Progetto grafico di copertina: Luminita Petac  
Editing e Typesetting: CRF

Au fil des siècles, l'écriture a donné lieu aux plus disparates potentialités dissimulatrices du discours en révélant toute sa nature énigmatique et métamorphique. De par sa duplicité, le masque de l'écriture dévoile un inconscient du texte qui peut simultanément révéler ou taire la véritable nature du discours et l'identité de l'écrivain. Il existe en effet un inconscient du texte, dans le sens où il y a un effet de désir dans l'écriture, une réalité parallèle et contradictoire visant à dissimuler et à dévoiler que tout texte est œuvré par un discours à lire au second degré.

Fabrizio Impellizzeri enseigne la Littérature Française à l'Université de Catane. Ses domaines d'études concernent les littératures des XIXe, XXe et XXIe siècles et, en particulier, l'interprétation de la sublimation du désir, les réécritures de soi, l'autosociobiographie, la psychobiographie, la littérature industrielle fin de siècle, le dandysme, l'intersémiotique et la ciné-littérature. Il est l'auteur de nombreux travaux sur Jean Genet, Pierre Klossowski, Jean de Tinan, Colette, Willy, Pierre Jean Jouve, Maurice Sachs, Carlos Batista, Samuel Benchetrit et André Téchiné.

Daniela Tononi enseigne la Littérature Française à l'Université de Palerme. Elle est membre de l'équipe « Autobiographie et correspondances » de l'ITEM et du Comité directeur du Centre de Recherche Argo. Spécialiste de l'Oulipo, de Perec et de Queneau, elle a consacré plusieurs articles à l'écriture autobiographique de Perec (*De l'effet transformatif de l'imaginaire : W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec au prisme des genres*, RIEF, 2019) aux manuscrits de Raymond Queneau (*GénétiQueneau*, UGA, 2019), aux rapports entre écriture, mémoire et témoignage. Elle a codirigé plusieurs colloques et plusieurs ouvrages collectifs (*GénétiQue textuelle : approches croisées et études de cas*, avec F. Pellegrini, 2023, PUB) et a dirigé le projet *Textual Genetics and chaotic system. A new approach to the writing* (Sir-MUR).