

# 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'écrivant – 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 Zanut 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

# 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 quémance 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'empressent 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 fauflent 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 intransigeant 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 annote 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 écoëurement 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.

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).