



HAL
open science

L'Histoire de ma vie de Giacomo Casanova au miroir de la fiction

Jean-Louis Haquette

► **To cite this version:**

Jean-Louis Haquette. L'Histoire de ma vie de Giacomo Casanova au miroir de la fiction. Christine Chollier et al. Régimes poétique et romanesque de la fiction, 15, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.161-175, 2022, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782374962047. 10.4000/books.epure.2381 . hal-04240926v1

HAL Id: hal-04240926

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04240926v1>














Submitted on 13 Oct 2023 (v1), last revised 17 Apr 2024 (v2)

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

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



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

L'Histoire de ma vie de Giacomo Casanova au miroir de la fiction : considérations sur l'impureté générique																	
<div style="background-color: #333; color: white; padding: 2px; font-size: 8px; margin-bottom: 5px;"> sous la direction de Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé </div> <div style="background-color: #e91e63; color: white; padding: 2px; font-size: 8px; margin-bottom: 5px;"> Approches interdisciplinaires de la lecture n° 15 Régimes poétique et romanesque de la fiction </div> <div style="text-align: center; margin-top: 20px;">  </div>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%;">Auteur(s)</td> <td>Jean-Louis HAQUETTE </td> </tr> <tr> <td>Titre du volume</td> <td>Régimes poétique et romanesque de la fiction</td> </tr> <tr> <td>Directeur(s) du volume</td> <td>Christine CHOLLIER Anne-Élisabeth HALPERN Audrey LOUYER  Alain TROUVÉ </td> </tr> <tr> <td>ISBN</td> <td>978-2-37496-166-8 (broché) 978-2-37496-167-5 (PDF)</td> </tr> <tr> <td>Collection</td> <td>Approches interdisciplinaires de la lecture ; 15 ISSN : 1771-236X</td> </tr> <tr> <td>Édition</td> <td>ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, avril 2022</td> </tr> <tr> <td>Pages</td> <td>161-175</td> </tr> <tr> <td>Licence</td> <td>Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international  </td> </tr> </table>	Auteur(s)	Jean-Louis HAQUETTE 	Titre du volume	Régimes poétique et romanesque de la fiction	Directeur(s) du volume	Christine CHOLLIER Anne-Élisabeth HALPERN Audrey LOUYER  Alain TROUVÉ 	ISBN	978-2-37496-166-8 (broché) 978-2-37496-167-5 (PDF)	Collection	Approches interdisciplinaires de la lecture ; 15 ISSN : 1771-236X	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, avril 2022	Pages	161-175	Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international 
Auteur(s)	Jean-Louis HAQUETTE 																
Titre du volume	Régimes poétique et romanesque de la fiction																
Directeur(s) du volume	Christine CHOLLIER Anne-Élisabeth HALPERN Audrey LOUYER  Alain TROUVÉ 																
ISBN	978-2-37496-166-8 (broché) 978-2-37496-167-5 (PDF)																
Collection	Approches interdisciplinaires de la lecture ; 15 ISSN : 1771-236X																
Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, avril 2022																
Pages	161-175																
Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international 																

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

L'Histoire de ma vie
de Giacomo Casanova au miroir
de la fiction : considérations
sur l'impureté générique

L'œuvre majeure de Giacomo Casanova, un des textes les plus importants de la littérature personnelle en langue française du siècle des Lumières¹, pose de façon aiguë la question de son appartenance générique : les mensonges de Casanova ne discréditent-ils pas son appartenance au genre de l'autobiographie et ne le font-ils pas basculer du côté de l'affabulation romanesque ? La critique s'est régulièrement confrontée à ce problème, auquel s'ajoute la question secondaire du partage entre mémoires et autobiographie. Il s'agira ici de proposer quelques éléments de réflexion, pour montrer qu'il est peu productif d'essayer de distinguer entre fiction et authenticité, de trancher entre roman de soi et autobiographie ; il apparaît plus pertinent de faire appel à la notion d'impureté générique : loin d'être une faiblesse du livre, elle peut être considérée comme un de ses principes de composition.

1. Le fait que le manuscrit ait été déclaré par la France « Trésor national » en 2010 pour permettre son acquisition par la BnF en est une des manifestations.

Les données du problème

Une citation d'Helmut Watzlawick résume assez bien les termes du problème, qui, portant sur la véracité du récit, interroge son appartenance générique, pour le placer soit du côté de l'autobiographie, soit du côté du roman (ce qui discrédite fortement l'œuvre) :

La question de la véracité des Mémoires a fait couler beaucoup d'encre et reste un sujet de controverse entre casanovistes. Charles Samaran décrit les deux courants principaux : certains critiques, frappés de rencontrer dans les récits de Casanova nombre de faits véridiques, en ont conclu que tout devait y être également exact. D'autres, ayant découvert des erreurs, des confusions et des mensonges, en ont soupçonné partout et on refuse à Casanova la moindre crédibilité. Il conseille de se garder de cette indulgence aussi bien que de cette sévérité².

Pour la critique, la balance penche quand même du côté de la vérité, qui est dominante, même matinée de fiction : « Si l'on voulait classer les récits de Casanova selon leur rapport à la vérité historique, on pourrait les regrouper sous les rubriques : *souvenirs précis, souvenirs confus, vérité par anecdotes, vérité censurée, vérité transformée et mise en scène*³ ».

Un des premiers lecteurs du récit, dans sa forme manuscrite, et du vivant de Casanova, le prince de Ligne, a quant à lui recouru au romanesque pour le caractériser :

Son style ressemble à celui des anciennes préfaces ; il est long, diffus et lourd ; mais s'il a quelque chose à raconter, comme ses aventures, il y met une telle originalité, une naïveté, cette espèce de genre dramatique pour mettre tout en action, qu'on ne saurait trop l'admirer, et que, sans le savoir, il est supérieur à *Gil Blas* et au *Diable boiteux*⁴.

2. Helmut Watzlawick, « Mémoires et thérapie. Les anticonfessions de Casanova », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, vol. 41, 1997, p. 290.

3. *Id.*

4. Charles-Joseph Ligne, *Mémoires et mélanges historiques et littéraires*, Paris,

C'est donc par rapport à deux textes de fiction qu'on peut, selon Ligne, évaluer la réussite de Casanova... S'agirait-il alors d'un roman vrai ? C'est bien ce que semble penser Stefan Zweig :

Il raconte sa vie, c'est là toute son œuvre littéraire, mais à vrai dire, quelle vie ! Cinq romans, vingt comédies, une grosse de nouvelles, une luxuriance d'anecdotes et de situations les plus délicieuses, passées comme des grappes archi-mûres au pressoir d'une seule existence jaillissante et débordante : ici nous avons une vie qui, par elle-même déjà, a la plénitude et la tournure d'une œuvre d'art parfaite, sans le secours ordonnateur de l'artiste ni de l'inventeur⁵.

Ce qui fascine tant Zweig dans tout son essai sur l'aventurier vénitien, c'est l'effet d'immédiateté et de perfection narrative, l'apparente spontanéité de l'écriture, toutes qualités qui pourraient qualifier une écriture romanesque réussie. L'auteur autrichien, adepte de l'idée du sacerdoce artistique, qui implique de sacrifier en partie la vie à l'art, est désarçonné par la facilité narrative de Casanova et croit, ou feint de croire, qu'il n'a eu qu'à recopier sa vie, déjà romanesque en elle-même. On notera, au passage, dans l'énumération des formes littéraires, l'émergence de l'idée d'impureté générique.

Jean-Christophe Igalens⁶, le dernier éditeur du texte (avec Erik Leborgne) ne peut éluder la question dans son essai *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, et il y répond plus à la manière du prince de Ligne qu'à celle de Stefan Zweig :

Affabulations de l'écrivain ou images de la vie aventureuse ?
Extension de l'imitation du roman à sa topique ou témoignage de
l'inscription historique des fictions que Casanova croiserait parce

A. Dupont, 1828, t. IV, p. 291. Il nous semble que l'adjectif « dramatique » renvoie au style fictionnel du roman picaresque plus qu'au genre théâtral.

5. Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie*, trad. fr. A. Hella, Paris, Belfond, p. 91.
6. C'est à ce critique que je reprends l'expression, qui me semble très juste, d'une vie écrite au miroir de la fiction : « Casanova corrige moins sa vie à la lumière de l'expérience, qu'il ne l'écrit, comme Rétif le fait ailleurs et en suivant d'autres voies, au miroir de la fiction. » (Jean-Christophe Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Garnier, 2013, p. 396).

qu'il a partagé leur siècle ? Posées ainsi les questions risquent de devenir insolubles. On ne peut pourtant pas ignorer un fait majeur de l'*Histoire de ma vie* : l'investissement autobiographique de thèmes, de figures, de situations et de formes ancrés dans l'institution fictionnelle⁷.

Dans l'introduction de l'édition chez Robert Laffont, il affirme plus nettement :

[...] l'*Histoire de ma vie* fait sans cesse entendre des échos fictionnels : plus que des coïncidences ou des adjuvants au « charme » du récit, ce sont des éléments constitutifs et signifiants de l'œuvre. Ce rapport consubstantiel au roman et à la fiction est bien plus déterminant pour l'*Histoire de ma vie* que le partage entre autobiographie et Mémoires tels que nous les percevons aujourd'hui⁸.

L'examen de ces analyses nous semble indiquer que la notion d'impureté générique peut se révéler opératoire pour comprendre l'œuvre majeure de l'aventurier vénitien. On en exposera ici quelques facettes.

La subversion du genre de la confession

Cet aspect, que nous avons analysé en détail ailleurs⁹, nous semble important car il est moins souvent pris en compte que le partage entre mémoires et autobiographie¹⁰. Le modèle de la confession,

7. *Ibid.*, p. 397.

8. Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. J.-C. Igalens et E. Leborgne, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013-2016, 3 vol., vol. 1, p. XLI (toutes les références à l'*Histoire de ma vie* sont données dans cette édition, désormais *HDMV*).

9. « La confession dans les *Mémoires de ma vie* de Giacomo Casanova : un modèle paradoxal », in *La Confession et le texte licencieux. Pratiques textuelles et éditoriales dans l'Europe du XVIII^e siècle*, dir. Helga Meise et Jean-Louis Haquette, Reims, Épure, 2020, p. 59-74 ([hal-03071637](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03071637)).

10. On citera cependant, à titre de contre-exemple, l'article mentionné plus haut d'Helmut Watzlawick et les analyses sur ce sujet de Francesca Serra dans *Casanova autobiografo*, Venise, Marsilio, 2001, p. 3-12.

au sens religieux du terme, est en effet, aussi surprenant que cela puisse paraître, ouvertement revendiqué par Casanova. Dès l'ouverture de l'*Histoire de ma vie*, dans le récit du second souvenir d'enfance, la thématique de la « confession générale » est mentionnée. Le vol du cristal brillanté, dans l'atelier paternel, est avoué dans une confession générale au cours de laquelle se voit motivé le prénom de l'aventurier, héritier du Jacob biblique, « supplanté » de son frère¹¹.

La pratique de la confession générale, typique du catholicisme, consiste pour le pénitent à faire le récit d'une large partie de sa vie, dans la perspective de recevoir une absolution elle aussi générale. Ce modèle est thématiqué dans un épisode important, dont la portée a été bien analysée par Francesca Serra, celui de la confession générale à l'abbé d'Einsiedeln¹². Casanova, voulant changer de vie, se fie à la Providence, ou au hasard, et se retrouve dans la célèbre abbaye suisse, où il décide tout soudain de passer le reste de ses jours. Il commence par demander à l'abbé d'entendre sa confession générale, c'est-à-dire l'histoire de sa vie ... La narration est ainsi évoquée par Casanova :

[...] il me mena d'abord dans un petit pavillon où il ne voulut pas que je me misse à genoux. Il me fit asseoir vis-à-vis de lui et en moins de trois heures je lui ai conté une quantité d'histoires scandaleuses, mais sans grâce, puisque j'avais besoin d'employer le style d'un repentant, quoique, lorsque je récapitulais mes espiègleries, je ne me trouvasse pas en état de les réprouver¹³.

Il y a là une mise en abyme inattendue du projet d'écriture, qui n'est pas que plaisante. La forme de la confession générale apparaît en effet lorsque Casanova évoque l'idée d'écrire sa vie, à la fin de l'*Histoire de ma fuite*, son premier texte autobiographique¹⁴ :

11. Tome I, chap. 1, *HDMV*, vol. 1, p. 28.

12. Tome V, chap. 1, *HDMV*, vol. 2, p. 352 *sq.*

13. *HDMV*, vol. 2, p. 357.

14. Ce récit, publié en 1788, renvoie à des événements qui se déroulèrent en 1756 et rendirent Casanova célèbre dans l'Europe entière : dans la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre 1756, il s'échappa avec un codétenu de la prison des Plombs au palais des Doges.

Ou mon histoire [de tout ce qui m'est arrivé en dix-huit ans que j'ai passés parcourant toute l'Europe] ne verra jamais le jour, ou ce sera une vraie confession. Elle fera rougir des lecteurs qui n'auront jamais rougi de toute leur vie, car elle sera un miroir dans lequel de temps en temps ils se verront ; et quelques-uns jetteront mon livre par la fenêtre, mais ils ne diront rien à personne et on me lira ; [...]. Je ne donnerai pas à mon histoire le titre de confessions, car depuis qu'un extravagant l'a souillé, je ne puis plus le souffrir ; mais elle sera une confession, si jamais il en fut¹⁵.

Le rejet du titre est lié à l'aversion manifeste de notre auteur pour les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, mais lorsque Casanova parle de confession, c'est bien de la pratique sacramentelle qu'il parle. Ce récit, qui peut prendre parfois, dans la tradition chrétienne, une forme écrite¹⁶, est néanmoins détourné de sa finalité, car Casanova ne se repent de rien. Il maintient cependant, dans la préface de l'*Histoire de ma vie*, écrite en 1797, une dizaine d'années après le texte qu'on vient de citer, le modèle de la confession générale :

Malgré le fonds de l'excellente morale, fruit nécessaire des divins principes enracinés dans mon cœur, j'ai été toute ma vie la victime de mes sens ; je me suis plu à m'égarer, j'ai continuellement vécu dans l'erreur, n'ayant d'autre consolation que celle de savoir que j'y étais. Ainsi j'espère, cher lecteur, que, bien loin de trouver dans mon histoire le caractère d'une impudente jactance, vous n'y trouverez que celui qui convient à une confession générale, sans que dans le style de mes narrations vous trouviez ni l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit d'avouer ses fredaines¹⁷.

15. *Histoire de ma fuite*, *HDMV*, vol. 1, p. 1485.

16. Il faudrait ici faire entrer en ligne de compte la postérité des *Confessions* de saint Augustin (voir Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, 1991, 2 vol.)

17. Préface, *HDMV*, vol. 1, p. 5-6.

Confession subvertie, impure parce que sans repentir, mais confession tout de même, par le refus de s'épargner... La correspondance est très claire sur ce point :

Je dis tout, je ne m'épargne pas, et cependant je ne peux pas, en homme d'honneur, donner à mes Mémoires le titre de confessions, car je ne me repens de rien, et, sans le repentir, vous savez qu'on ne peut pas être absous. Vous croirez donc que je me vante ? Point du tout, je narre à l'air pour me faire rire¹⁸.

L'*Histoire de ma vie* devient alors un texte génériquement impur, moins parce qu'il mélange vérité et fiction (Casanova clame très fort la véracité de ce qu'il raconte), mais parce qu'il subvertit une pratique narrative dans laquelle la sincérité est adressée à Dieu d'abord, et justifiée par la perspective de la contrition. Nulle contrition chez l'aventurier, mais uniquement l'autoabsolution que représente le rire, d'abord le sien, mais aussi celui de ses hypothétiques lecteurs¹⁹.

L'impureté générique comme principe de composition

Roman et comédie

Nous voudrions donner ici quelques exemples précis de l'impureté générique comme principe de composition. On ne reviendra pas longuement sur l'histoire de Pauline²⁰ qui est comme un roman inséré au sein de l'autobiographie : le récit que fait ce personnage de son histoire est marqué par des amours contrariées et des travestissements que les éditeurs successifs ont rapproché du romanesque le plus traditionnel. Casanova compte bien évidemment sur l'idée que le vrai

18. Lettre à J.-F. Opiz, 20 février 1792, *HDMV*, vol. 3, p. 1194-1195.

19. Casanova mentionne régulièrement ses lecteurs, mais, tout aussi régulièrement, exprime l'idée qu'il brûlera son récit. Par exemple dans sa correspondance avec J.-F. Opiz (20 février 1792, 27 juillet 1792).

20. Tome VIII, chap. 3, *HDMV*, vol. 3, p. 66-86.

peut n'être quelquefois pas vraisemblable et proclame la véracité des faits racontés :

Cette histoire pourra paraître un roman à ceux sur lesquels le caractère de la vérité n'a aucun pouvoir. Malgré les noms masqués plusieurs personnes notables de Lisbonne savent qui sont les vrais acteurs ; mais étant des sages ils ne les nomment jamais²¹.

Pour tout lecteur du siècle des Lumières, cette déclaration tend fortement à désigner le récit comme un roman, car ce type d'affirmation est caractéristique du genre à cette époque. Les romanciers, cherchant à déguiser la fiction et la faire passer pour vérité, adoptent comme on le sait toute une série de stratagèmes, qui finissent par devenir topiques du genre romanesque²². J.-C. Igalens a bien remarqué aussi comment le romanesque du récit inséré, qui repose sur une série de travestissements, déborde dans le récit de l'aventure de Casanova avec Pauline à Londres²³. Enfin, la séquence, romanesque au sein du récit de vie, rejoint dans sa fin le genre du dialogue d'idées, sur la question de la pudeur et du péché originel...

À côté de la fiction romanesque, la fiction dramatique joue aussi un rôle important, dans l'écriture du dialogue notamment, comme dans la structure globale du récit. Quand il essaie de prendre une vision d'ensemble de sa vie, c'est en effet sous les espèces de la comédie que Casanova le fait :

Tel m'a rendu l'Amour à Londres *nel mezzo del camin di nostra vita* [au milieu du chemin de notre vie] à l'âge de trente-huit ans. Ce fut la clôture du premier acte de ma vie. Celle du second se fit à mon départ de Venise, l'an 1783. Celle du troisième arrivera apparemment ici où je m'amuse à écrire ces mémoires. La comédie alors sera finie, et elle aura eu trois actes. Si on la sifflera, j'espère que je ne me l'entendrai dire de personne ; mais je n'ai pas encore informé

21. *HDMV*, vol. 3, p. 86.

22. Qu'on pense par exemple à la double préface des *Liaisons dangereuses*, qui joue avec ces codes.

23. *HDMV*, vol. 3, p. XIX-XXI.

le lecteur de la dernière scène du premier acte, et elle est, je crois la plus intéressante²⁴.

S'il y a là reprise d'une thématique séculaire, celle de la vie comme comédie, le passage a une double dimension esthétique et personnelle. Esthétique parce que Casanova écrit sa vie comme une série de scènes, où le dialogue (largement réinventé) joue un rôle moteur, de même que la gestuelle des personnages. Mais le modèle du théâtre possède aussi une dimension personnelle forte : avec la distance temporelle qui sépare les événements racontés de l'époque de la narration, Casanova s'écrit comme personnage de théâtre, sur la scène du monde, un personnage avec lequel il s'identifie, mais qu'il considère aussi d'un peu loin, avec une bienveillance amusée et sans cacher ses faiblesses.

L'anecdote et la réflexion

Au-delà de cette alliance du romanesque et du dramatique, qui a une portée d'ensemble, nous nous arrêterons sur deux exemples assez brefs, qui sont révélateurs du tissage d'autres formes textuelles au sein de l'autobiographie. On verra ici, au passage, que l'œuvre de Casanova est bien autre chose que le récit de ses exploits amoureux, à quoi elle est parfois réduite dans l'esprit du public.

Au début du tome second, Casanova raconte un épisode de sa vie datant non de son passé d'aventurier, mais de la rédaction de ses mémoires, au château de Dux, en Bohême. Il convient de citer l'ensemble du paragraphe :

La bêtise d'une servante est beaucoup plus dangereuse que la méchanceté, et plus à charge au maître, car il peut avoir raison de punir une méchante, mais non pas une sotte : il doit la renvoyer et apprendre à vivre. La mienne s'est servie des trois cahiers, qui contenaient en détail tout ce que je vais écrire en gros dans celui-ci, pour

24. Tome VII, chap. 3, *HDMV*, vol. 3, p. 157.

des besoins qu'elle eut dans le ménage. Elle me dit pour s'excuser, que les papiers étant usés, et griffonnés avec même des ratures, elle crut qu'ils étaient faits pour son service, de préférence aux propres, et blancs qui étaient sur ma table. Si j'y avais bien pensé, je ne me serais pas mis en colère ; mais le premier effet de la colère est précisément celui de priver l'esprit de la faculté de penser. J'ai cela de bien que chez moi elle est de très peu de durée *irasci celerem tamen ut placabilis essem* [prompt à me mettre en colère, de manière pourtant à m'apaiser sans peine]. Après avoir perdu mon temps à lui dire des injures, dont elle ne sentit pas la force, et à lui prouver par des raisons évidentes qu'elle était bête, elle réfuta tous mes arguments ne répondant jamais rien. J'ai pris le parti d'écrire de nouveau de mauvaise humeur, et par conséquent très mal, ce qu'étant de bonne humeur j'ai dû avoir écrit assez bien ; mais mon lecteur peut s'en consoler, car comme les mécaniciens, il gagnera en temps ce qu'il perdra en force²⁵.

Ce passage, qui a son unité, renvoie à un type d'écriture qui mêle la réflexion morale sur autrui et le portrait de soi. Dans sa présentation, il met le biographème au second plan, pour souligner d'abord une maxime générale : la bêtise d'une servante est plus dangereuse que son éventuelle méchanceté. La pauvre domestique, illettrée, ne comprend rien au reproche qu'on lui fait, et son silence désarme la diatribe de son maître, dont elle a gâché le premier jet de la rédaction de trois chapitres. Dans un deuxième temps, c'est aussi par une maxime savante, tirée d'Horace, que le passage sert à la caractérisation du scripteur : *irasci celerem tamen ut placabilis*. Cette maxime a déjà été utilisée au chapitre II du tome I, et elle le sera à nouveau, dans un contexte autrement dramatique, celui de la passion pour la Charpillon, courtisane française rencontrée à Londres et qui conduisit Casanova au bord du suicide²⁶. La citation latine devient ainsi une véritable devise, un *motto*, dans la tradition des devises aristocratiques dont Paolo Giovio (1483-1552) fut un des initiateurs,

25. Tome II, chap. 1-2-3, *HDMV*, vol. 2, p. 355.

26. Tome VII, chap. 6, *HDMV*, vol. 1, p. 55.

et dont le xvii^e siècle fut friand²⁷. Enfin, on trouve ici une méta-discursivité frappante, avec une réflexion sur le style même de l'écriture, dont la réussite serait liée à la bonne humeur²⁸.

On peut rêver un peu sur l'évocation d'un original définitivement perdu, remplacé par une seconde rédaction, fruit de la mauvaise humeur, mais qui n'est pas dépourvue d'efficacité, par sa condensation plus grande... Le tout est pris dans la volonté constante d'apparaître spirituel, en donnant un tour comique à la narration, en enchaînant les pointes, notamment avec l'usage final du vocabulaire de la physique du mouvement. Le déplaisir de Casanova se trouve alors compensé par celui que prend le lecteur à lire l'anecdote.

C'est bien d'anecdote qu'il s'agit ici, au sens d'un récit oral plaisant d'un fait d'ampleur réduite mais significatif, et non dénué de portée morale ou réflexive²⁹. Ce modèle appartient autant à la pratique de la conversation qu'à celle de l'écriture, qui en est la mise par écrit. Casanova, isolé dans le château de Dux, se raconte d'abord sa vie à lui-même, comme il le faisait auparavant dans tous les salons de l'Europe des Lumières :

Dans cette année 1797, à l'âge de soixante et douze ans, où je peux dire *vixi*, quoique je respire encore, je ne saurais me procurer un amusement plus agréable que celui de m'entretenir de mes propres affaires, et de donner un noble sujet de rire à la bonne compagnie qui m'écoute, qui m'a toujours donné des marques d'amitié, et que j'ai toujours fréquentée³⁰.

27. Voir Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique et emblématique humaniste : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

28. C'est un thème qui parcourt toute l'œuvre, de la préface au derniers chapitres (« J'écris pour ne pas m'ennuyer, et je me réjouis, et je me félicite de ce que je m'en complais : si je déraisonne je ne m'en soucie pas, il me suffit d'être convaincu que je m'amuse », *HDMV*, vol. 3, p. 1053).

29. Ce genre, oral à l'origine, connaît une riche expression textuelle, placée sous le signe de la variante. Voir les trois volumes : *Anecdotes dramatiques*, dir. F. Lecerle, S. Marchand et Z. Schweitzer, Paris, PUPS, 2012 ; *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (xvi^e-xviii^e siècles)*, dir. E. Hénin, F. Lecerle et L. Wajeman, Turnhouts, Brepols, 2012 ; *Histoires de savoirs, Anecdotes scientifiques et sérendipité aux xvi^e et xvii^e siècles*, dir. F. Aït-Touati et A. Duprat, Berne, Peter Lang, 2012.

30. Préface, *HDMV*, vol. 1, p. 7.

La bonne compagnie est désormais absente, mais elle demeure présente à l'horizon de la narration, face à un Casanova qui rejoue sa vie pour en renouveler le plaisir³¹. L'oralité est ainsi à l'origine de l'*Histoire de ma vie*, comme l'a bien noté H. Watzlawick³². Cela explique que les formes génériques soient variées, que les anecdotes y côtoient des portraits satiriques, des formes dramatiques, comme la saynète comique, voire la farce, et la comédie sentimentale ainsi que des scénarios issus des sous-genres du roman.

Un deuxième exemple permettra de montrer à l'œuvre l'influence d'une autre forme, originellement textuelle celle-là, qui innerve le texte, celle de l'écriture de la réflexion. Casanova écrit souvent à la manière des essayistes du temps, qu'ils soient moralistes ou journalistes, dans l'esprit des *Speçtateurs*, dont la tradition européenne fut inaugurée par Joseph Addison et Richard Steele³³.

Le jeune vénitien rencontre à Padoue,

un garçon de [s]on âge, qui étudiait les mathématiques sous le professeur Succì. Il s'appelait Tognolo par son nom de famille, qu'il changea dans ce même temps en celui de Fabris. C'est le même comte de Fabris qui mourut il y a huit ans en Transylvanie où il commandait étant lieutenant-général au service de l'empereur Joseph II³⁴.

Ce changement de nom et le succès de la carrière du personnage ne donnent lieu ni à un portrait, ni à une biographie, qu'on

31. Lettre à J.-F. Opiz, 20 février 1792, *HDMV*, vol. 3, annexes, p. 1194-1195. Dans la préface de 1797, Casanova reprend l'expression, avec une variante verbale : « Membre de l'univers, je parle à l'air, et je me figure de rendre des comptes de ma gestion, comme un maître d'hôtel le rend à son seigneur avant de mourir. » (*HDMV*, vol. 1, p. 8).

32. « Il se raconte à lui-même sa vie et on pourrait s'imaginer qu'il se dicte son texte à haute voix. Nous rencontrons son style "oral" à chaque page du manuscrit ; on serait tenté de le considérer comme l'ingrédient secret de la vivacité et du succès durable des Mémoires » (Helmuth Watzlawick, « Mémoires et thérapie : les anti-confessions de Casanova », art. cit., p. 286).

33. Le *Speçtator* anglais connu comme on le sait une postérité extrêmement féconde sur le Continent. Voir notamment Alexis Lévrier, *Les Journaux de Marivaux et le monde des "Speçtateurs"*, Paris, PUPS, 2007.

34. Tome II, chap. 9, *HDMV*, vol. 1, p. 550.

ne lira donc pas, mais à trois pages de réflexions sur le changement de nom. On s'éloigne clairement ici de la narration, qui se trouve totalement interrompue, sans que ces réflexions ne contribuent, du moins directement, à la connaissance de Casanova.

La logique du texte va du particulier au général. Le changement de nom est, pour notre auteur, une des raisons du succès de la carrière de son contemporain : « Cet homme, qui dut sa fortune à ses vertus, serait peut-être mort dans l'obscurité s'il avait gardé son nom de Tognolo, qui est positivement nom paysan³⁵ ».

C'est le vieux principe *nomen omen* qui se trouve en quelque sorte réactivé, mais avec un arrière-plan sociologique et non métaphysique :

Ce nom lui aurait fait du tort, car il n'aurait jamais pu le prononcer sans faire souvenir à ceux qui l'auraient entendu sa basse naissance, et le proverbe qui dit qu'un paysan est toujours un paysan n'est que trop fondé sur l'expérience. On croit un paysan insusceptible d'un parfait usage de raison, de sentiment pur, de gentillesse et de toute vertu héroïque³⁶.

La réflexion de Casanova recoupe ici le grand débat des Lumières sur la naissance et le mérite, qui traverse bien des œuvres littéraires, notamment celles d'un Marivaux. Le patronyme rural fixe un individu dans un ordre de la société, alors que ses talents pourraient le rendre propre à de « grands emplois », comme on disait alors, et le faire accepter par la « bonne compagnie ». C'est le système de préjugé social que Casanova conteste :

L'air distingué, les sentiments, les lumières et les vertus de Fabris auraient faire rire s'il eût poursuivi à s'appeler Tognolo. Telle est la force d'un nom appellatif dans le plus sot de tous les mondes possibles³⁷.

35. *Id.*

36. *HDMV*, vol 1, p. 551.

37. *Id.*

La critique sociale est nette, mais l'allusion leibnizienne et voltairienne de la pointe (« le plus sot des mondes possibles ») en augmente la portée et inclut les discours religieux et philosophiques de justification du système fixiste de la société d'ordres.

Mais le changement de nom n'a pas qu'un effet « externe » aux yeux d'autrui, il a aussi une vertu « interne » :

Le nouveau comte d'ailleurs faisant oublier aux autres ce qu'il était, il n'est pas dit qu'il dût l'oublier lui-même ni le désavouer. Il devait au contraire s'en souvenir pour ne jamais être dans ses actions ce qu'il aurait été sans sa métamorphose³⁸.

Les méandres de la phrase, les parallélismes syntaxiques miment le style des moralistes, et l'on semble ici sorti de l'histoire de la vie de Casanova. Et ce d'autant plus que, poursuivant sa logique de généralisation, le texte ajoute toute une série d'exemples de noms ridicules que des familles ou des personnages célèbres ont quitté à juste titre. La liste est plaisante, qui va d'Arouet à Beauvit, en passant par Le Rond, et tout particulièrement sa pointe, qui met en exergue une exception qui confirme la règle, celle des Coleoni [en français : des Couillons]. Mais elle inscrit aussi la conduite de Tognolo dans un contexte plus large, et permet, on l'a vu, le dévoilement des préjugés. On pourrait vraiment se croire dans un article d'un des Spectateurs européens, où un fait social particulier nourrit une réflexion qui sort de l'anecdote pour s'élever à une vue plus générale.

Le choix du nom n'est cependant pas qu'une mesure de prudence, qui montre qu'on connaît les travers des préjugés sociaux, il représente aussi une revendication de liberté individuelle, qui défie le système social de son temps, et l'on rejoint ici une note finalement bien plus personnelle :

Ceux qui ont un nom malsonnant ou qui présente une idée ridicule doivent le quitter, s'ils aspirent aux honneurs, et aux fortunes dépendantes des sciences et des arts. Personne ne peut leur contester

38. *HDMV*, vol. 1, p. 550-551.

ce droit, pourvu que le nom qu'ils se donneront n'appartienne pas à un autre. L'alphabet est public, et chacun est libre de s'en servir pour créer une parole, et la faire devenir son propre nom³⁹.

Cette réflexion suggère, mais Casanova se garde bien de faire cette « application », que tout le passage le concerne directement : le lecteur ne peut ignorer que Casanova aussi s'est choisi un nom, celui de chevalier de Seingalt, sous lequel il vécut une partie de ses aventures. Le paysan Tognolo, devenu comte de Fabris, est finalement une espèce d'*alter ego*. La liberté évoquée est bien celle que Casanova revendique pour lui-même.



On espère avoir illustré ici la fécondité heuristique de l'idée d'impureté générique dans le cadre de la compréhension de l'*Histoire de ma vie*. Le tressage de formes génériques très diverses, qui inclut des genres non narratifs, renvoie finalement autant à l'origine orale du récit qu'à la position même de Casanova : il reconstruit, à des années de distance, sa vie comme un roman et comme une comédie. Le miroir de la fiction, qui réverbère un large éventail de formes, lui permet de structurer ses souvenirs, d'en éclairer le sens, mais aussi de récréer un monde dont il n'est plus un acteur, mais un spectateur mi-amusé mi-nostalgique. Cette qualité de regard contribue fortement à la puissance de séduction du texte.

Jean-Louis Haquette
CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne

39. *HDMV*, vol. 1, p. 551-552.