



INSTITUTIONEN FÖR
SPRÅK OCH LITTERATURER

***L'HISTOIRE DE MA VIE* DE GIACOMO CASANOVA : AUTOBIOGRAPHIE OU ROMAN D'AVENTURE ?**

Une étude comparative du texte original des mémoires de Giacomo Casanova et de l'adaptation de Jean Laforgue

Héloïse Karlsson

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Franska Fördjupningskurs – FR1300
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	VT/2016
Handledare:	Britt-Marie Karlsson
Examinator:	Sonia Lagerwall
Rapport nr:	

Abstract

Le but de ce mémoire est de déterminer le rôle de l'adaptation des mémoires de Giacomo Casanova par Jean Laforgue dans la construction d'un personnage romanesque, et même mythique. Pour cela nous avons comparé un extrait du texte original de Casanova avec l'extrait correspondant de l'adaptation de Jean Laforgue. L'analyse s'appuie sur les théories d'hypertextualité de Gérard Genette, dont la transtylisation et l'excision, ainsi que la théorie de l'adaptation d'Yves Gambier, et celle de l'adaptation et de l'appropriation de Julie Sanders. Bien que publiées au nom de Casanova, les deux versions des mémoires du Vénitien constituent bien un hypotexte et un hypertexte, ou encore un texte de départ et un texte d'arrivée, comme dans la traduction. L'étude fait ressortir des aspects typiques de la réécriture de l'*Histoire de ma vie* de Casanova par Jean Laforgue, et montre de quelles façons le texte d'arrivée censure une importante part de la personnalité et du récit de Casanova, au profit de la création d'un héros romanesque capable de fasciner le public du XIXe siècle.

Mots-clés : Giacomo Casanova, Jean Laforgue, mémoires, réécriture, adaptation, romanesque, hypertexte, hypotexte, censure, XIXe siècle

The aim of this study is to determine the role of Jean Laforgue's adaptation of Giacomo Casanova's memoirs in the construction of a fictional, almost mythical character. To achieve our purpose, we have compared an extract of Casanova's original text to the corresponding extract of Jean Laforgue's version. The analysis is based on Gérard Genette's theories of hypertextuality, including transtylization and excision, as well as on Yves Gambier's theory of adaptation, and Julie Sanders theories of adaptation and appropriation. Although the two versions of the memoirs were published in Casanova's name, they constitute a hypotext and a hypertext, or in other terms a source and a target text as in the process of translation. Our study emphasizes typical aspects of the rewriting of Casanova's *Histoire de ma vie* by Jean Laforgue. These show how the target text censors an important part of Casanova's narrative and personality, in order to create a fictional hero capable of pleasing the readership of 19th century France.

Keywords: Giacomo Casanova, Jean Laforgue, memoirs, rewriting, adaptation, fictional, hypertext, hypotext, censorship, 19th century

Table des matières

1. INTRODUCTION	4
1.1. OBJECTIF DE L'ETUDE	5
1.2. MATERIAUX	5
1.3. RECHERCHES ANTERIEURES	9
1.4. CADRE THEORIQUE	11
1.4.1. Réécrire le texte d'un autre.....	12
1.4.2. Réécriture du style	13
1.4.3. Pseudo-traduction et adaptation.....	13
1.4.4. Le contexte social et la censure	15
1.5. METHODE	17
1.6. STRUCTURE	17
2. ANALYSE ET DISCUSSION	18
2.1. UNE REECRITURE AU STYLE ROMANESQUE	18
2.2. EVITER LA CENSURE CIVILE : UNE QUESTION DE MORALE	21
2.3. L'APPROPRIATION PAR JEAN LAFORGUE DU TEXTE DE CASANOVA	25
3. CONCLUSION	29
BIBLIOGRAPHIE	31
ANNEXES	33

1. Introduction

Pour le profane, le nom de Casanova évoque principalement une image de libertin immoral, un grand séducteur, un Don Juan. Au fil du temps, Giacomo Casanova, le personnage historique, en est presque venu à être considéré comme semi-fictif, ou même mythique. Le manuscrit de ses mémoires intitulés *Histoire de ma vie* n'a été accessible dans son intégralité qu'en 2010, lorsque la Bibliothèque nationale de France en a fait l'acquisition. Marie-Françoise Luna, spécialiste de Casanova, affirme que l'on a même cru qu'il n'était pas l'auteur des *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt*, comme ils ont longtemps été intitulés (1998, p. 24), ce qui a peut-être renforcé encore son statut fictif en ajoutant un intermédiaire supplémentaire entre le personnage historique et celui du texte.

Ce doute persistant autour de l'identité de l'auteur n'est pas complètement infondé, puisque plusieurs versions, adaptations et contrefaçons sont publiées pendant que le manuscrit est jalousement gardé près d'un siècle et demi par l'éditeur Brockhaus. La lecture de l'*Histoire de ma vie* dans sa version originale permet cependant de faire la part des choses, replaçant dans son contexte le libertin, témoin d'une époque qui se reflète dans ses réflexions philosophiques et le récit de sa vie d'aventures. La parution depuis 2012 de nouvelles éditions apporte un nouvel appareil critique ainsi que des éléments nouveaux qui relancent la discussion sur cette œuvre et sa principale adaptation par un certain Jean Laforgue dans les années 1820.

Né à Venise en 1725, Casanova est le premier enfant d'un couple de comédiens. Un principe qui semble animer Casanova et colorer le récit de sa vie est sa « conception théâtrale du monde et de l'identité » qui lui viendrait des traditions de mascarades et de libertinage de sa Venise natale (Igalens, 2013, p. 3). Cet aspect a pu contribuer à la création d'un personnage presque invraisemblable et mythique, un véritable caméléon qui a su se déplacer entre les couches de la société dans toute l'Europe. Casanova est un Européen de l'époque des Lumières tel qu'ils étaient envisagés par certains, comme Jean-Jacques Rousseau. Il connaît le latin, a appris seul le grec, et apprend le français lors d'un séjour à Paris. Il exerce de multiples professions à la suite de ses études universitaires en droit, car Casanova est un aventurier et il est curieux. Il commence dès l'âge de seize ans dans les ordres, puis rentre dans l'armée, et plus tard il est capable de se faire passer pour

un médecin. Il s'essaie également, entre autres, aux métiers de violoniste, espion, gérant de manufacture textile, ou encore « charlatan ésotérique » (Gendrot, 2009, p. 11). Le nom à particule « de Seingalt », avec lequel il se présente pendant une partie de sa vie et avec lequel il signe ses mémoires, est une création de sa part, qui lui permet de jouer l'aristocrate. A partir de 1785 il vit au château de Dux¹, où il est bibliothécaire, et il s'adonne à l'écriture pendant douze ans jusqu'à la fin de sa vie.

1.1. Objectif de l'étude

Le sujet de la réécriture de l'*Histoire de ma vie* a été traité sous différents angles au fil des découvertes concernant le manuscrit, la vie de Casanova et son époque. Ce mémoire propose une étude ciblée sur une partie du texte, afin de faire ressortir des aspects typiques de la réécriture, dont certains sont même des tendances dans toute la version de Laforgue. Ces aspects concernent la réécriture du style, ce qui nous permet de nous questionner sur le degré d'appropriation du texte par Laforgue, les pratiques d'adaptation et d'un certain type de traduction du texte de Casanova pour le public français du XIXe siècle, et la méthode de Laforgue pour passer entre les mailles du filet des censures civile et religieuse. L'étude de ces aspects dans un extrait de l'*Histoire de ma vie* nous permettra de voir dans quelle mesure les « corrections » apportées par Jean Laforgue font disparaître une importante part de la personnalité et du récit de Casanova au profit de la création d'un héros romanesque devenu quasiment mythique.

1.2. Matériaux

Lorsque Casanova commence à écrire ses mémoires en français au terme de sa vie, qui est aussi la fin du XVIIIe siècle, la publication de l'œuvre ne semble pas être son but premier, peut-être en partie parce qu'il connaît la rigueur de la censure qui frappe les auteurs de son siècle. Il déclare dans sa préface : « Si avant ma mort je deviens sage, et si je suis à tems [sic], je brulerai tout. Je n'en ai pas la force actuellement. » (Casanova, Manuscrit Livre 1, 2010). La censure est inenvisageable pour lui, car la fidélité de

¹ Qui est aujourd'hui Duchkov en République tchèque.

l'éditeur à son texte est primordiale, jusqu'au respect de ses fautes de français, et il préfère ne pas publier du tout que de publier un texte qui n'est pas fidèle à l'original (Luna, 1998, p. 23).

Puisque le français n'est pas la langue maternelle du Vénitien, on peut se demander s'il y a une raison particulière derrière son choix d'écrire dans cette langue. Casanova aborde cette question dans la préface de ses mémoires, s'attendant de toute évidence à ce qu'elle soit posée. Dans la version manuscrite, Casanova s'exprime ainsi :

J'ai écrit en françois, et non pas en italien, parce que la langue françoise est plus répandue que la mienne. Les puristes qui trouvant dans mon style des tournures de mon pays me critiqueront auront raison, si elles les empecheront [sic] de me trouver clair.²

On peut trouver d'autres explications dans d'autres versions de la préface, puisqu'il en a écrit plusieurs, son état d'esprit évoluant au fur et à mesure de la rédaction des mémoires. Dans l'une d'entre elles³, Casanova explique :

J'ai écrit en français parce que dans le pays où je me trouve [Dux] cette langue est plus commune que l'italienne : parce que, mon ouvrage n'étant pas scientifique, je préfère les lecteurs français aux italiens ; et parce que l'esprit français est plus tolérant que l'italien et plus éclairé dans la connaissance du cœur humain, et plus rompu dans les vicissitudes de la vie.

Dans l'Europe de ce siècle, le français est une langue importante, et Casanova veut que son texte soit lisible par le plus grand nombre dans ses propres termes. Les altérations significatives auxquelles ce texte a été soumis pendant une période si longue rendent d'autant plus importante la réhabilitation de ses mémoires.

Dans l'*Histoire de ma vie*, Casanova s'adresse directement à ses lecteurs, en particulier dans la préface, ce qui suggère une volonté de laisser un témoignage de ses expériences et de son époque. Il s'explique ainsi dans une de ses préfaces :

J'ai écrit mon histoire, et personne ne peut y trouver à redire ; mais suis-je sage la donnant au public que je ne connois qu'à son grand desavantage ? Non. Je sais que je fais une folie ; mais ayant besoin de m'occuper, et de rire, pourquoi m'abstiendrois-je de la faire ?⁴

² Version à laquelle la Bibliothèque nationale de France donne accès sur son site internet Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000810t/f20.item.r=Giacomo%20Casanova>.

³ La dernière édition de Robert Laffont, datant de 2013, donne accès à plusieurs versions de la préface.

⁴ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000810t/f13.item.r=Giacomo%20Casanova>.

Le fait qu'il ait finalement légué le manuscrit à son neveu confirme cette hypothèse, et rend la sauvegarde de son authenticité d'autant plus importante, au moins pour sa qualité de document historique, la qualité littéraire du texte ayant longtemps été un sujet de débat. Le manuscrit n'est pas publié et reste dans la famille quelques années avant d'être vendu à Friedrich-Arnold Brockhaus en 1821 à Leipzig. Le rachat du manuscrit par la maison d'édition Brockhaus le lance ensuite dans une période de 140 ans pendant laquelle le texte est publié traduit et altéré (Igalens, 2013).

Jean Laforgue, professeur français à Dresde, est approché par la maison Brockhaus dans les années 1820 pour corriger la langue et enlever les passages trop licencieux des mémoires du Vénitien. Pour la première publication officielle dans la langue originale du texte, c'est-à-dire le français, Laforgue change le titre pour *Mémoires de J. Casanova de Seingalt* et précise « écrits par lui-même ». Selon Marie-Françoise Luna, les changements de Laforgue sont conséquents et touchent non seulement les aspects formels mais aussi le contenu du manuscrit, au-delà même des passages érotiques (Luna, 1998, p. 13). Malgré les arrangements de Laforgue, la publication de l'*Histoire de ma vie* n'est pas sans obstacle, et certains tomes connaissent des difficultés avec la censure. Le texte de Casanova est enfin paru dans sa version originale en 1960, et n'est pas toujours reconnu comme étant l'œuvre d'un grand écrivain à cause des « insuffisances de sa langue » (Furlan, 1971, pp. 103-104). Entre 1822 et nos jours, il y a un total de 11 publications (Luna, 1998, p. 13).

Ordre de publication	Editeur	Conditions de publication
1	Maison d'édition Brockhaus	Traduction allemande en 12 volumes. Parution 1822-1828. Traduite par Wilhelm Von Schütz, ainsi que des traducteurs inconnus.
2	Tournachon et Molin	Contrefaçon française traduite de l'allemand en 14 volumes. Parution 1825-1829, vendue comme « extraits des manuscrits originaux publiés en Allemagne ».
3	Brockhaus	En réponse aux contrefaçons, publication de la version française de Jean Laforgue « d'après le manuscrit », 1826-1838 en 12 volumes. Addition dans le titre de la mention « écrits par lui-même ».
4	Editions Paulin	Contrefaçon de la version Laforgue, mais les deux derniers volumes sont des traductions de la première version allemande. Parution 1833-1837.
5	Garnier	Texte de Laforgue. Parution 1880, en 8 volumes.
6	La Sirène	Texte de Laforgue. Parution 1924-1935, en 12 volumes.

7	Brockhaus	Première parution du texte original de Casanova édité par Angelika Hübscher, avec des corrections linguistiques. Brockhaus travaille avec l'éditeur français Plon. Parution 1960-1962 en 6 volumes de 2 tomes.
8	Gallimard	Jacques Branchu publie le texte Laforgue auquel il ajoute quelques variantes de Brockhaus-Plon. Parution 1967-1971.
9	Robert Laffont	Reprend le texte Brockhaus-Plon dans la collection Bouquins. Parution 1993 en 3 volumes de 4 tomes.
10	Gallimard	Collection la Pléiade, d'après le manuscrit. Reprend l'édition originale. Parution 2012.
11	Robert Laffont	Collection Bouquins d'après le manuscrit. Reprend l'édition originale. Parution 2013.

L'extrait du texte original que nous étudierons est d'une longueur de quatre-vingt-neuf lignes, de la page 609 à la page 612 du texte de l'édition Laffont de 1993. Nous aurons recours à cette édition qui se lit plus aisément que le manuscrit accessible sur le site de la Bibliothèque nationale de France. L'accès au manuscrit nous a cependant permis de vérifier l'authenticité du texte de l'édition Laffont. Depuis que la Bibliothèque nationale de France est en possession du manuscrit entier, on a pu constater les changements opérés dans l'édition Brockhaus-Plon de 1960, reprise par Robert Laffont en 1993. L'extrait a été choisi parce qu'il nous semble donner une représentation pertinente et globale du personnage et du monde de Casanova racontés par Casanova lui-même, puis par Laforgue. Dans le chapitre d'où l'extrait est tiré, Casanova se trouve à Rome après le long périple à travers l'Europe qui a suivi son évasion des Plombs⁵ à Venise. Il écrit dans le chapitre précédent (Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie*, 1993, pp. 580-581) :

Il me demanda par manière d'acquiescement ce que j'allais faire à Rome, et je lui ai répondu que j'allais me présenter au pape pour l'engager à demander ma grâce aux Inquisiteurs d'Etat. Cela n'était pas vrai ; mais si je lui avais dit la vérité que je n'y allais que pour rire il ne l'aurait pas cru.

Au début de l'extrait, Casanova dîne chez le peintre Mengs avec la famille de Mengs et Winckelmann⁶, puis s'ensuit dans la version originale du texte de Casanova une anecdote concernant Winckelmann que l'on ne trouve pas chez Laforgue. Casanova raconte ensuite

⁵ Prisons de l'Inquisition situées sous les toits du palais ducal, dans lesquelles Casanova est enfermé pendant quinze mois avant de parvenir à s'échapper (Igalens, 2013, p. 7).

⁶ Il s'agit de Jean-Joachim Winckelmann, amateur d'art et archéologue, né en 1717 à Stendal. Casanova lui donne tour à tour les titres de philosophe et abbé. A la page 599 du deuxième tome de l'édition Laffont 1993, une note de l'éditeur indique que Winckelmann n'était pas abbé. Il en porta pourtant l'habit en entrant au service du Cardinal Archinto et lorsqu'il habita au palais *della Cancellaria Apostolica*.

une entrevue avec le pape, où est mentionné le désir de Casanova de retourner à Venise avec l'aide du pape. L'extrait se termine sur un autre dîner avec Mengs, le frère de Casanova, et « l'abbé Alfani »⁷, au cours duquel Casanova apprend que le numéro sur lequel il avait parié est sorti à la loterie. Ces événements nous intéressent parce qu'ils s'inscrivent dans la série d'épisodes qui constituent le récit de vie de Casanova, et réunissent des éléments que Laforgue a jugé important de modifier ; ils nous ont semblés représentatifs de l'œuvre en général et de sa transformation.

Pour l'extrait du texte de Laforgue, nous nous servons de la numérisation des livres disponible sur Gallica (Casanova de Seingalt, 2007), où il couvre soixante-quatorze lignes des pages 229 à 231. Ces extraits sont disponibles en annexe du mémoire.

1.3. Recherches antérieures

Le personnage de Casanova est source de curiosité, voire même de fascination. Les plus fervents spécialistes de Casanova, nommés les casanovistes, sont au fait de toutes les publications au sujet de Casanova et de ses mémoires. La plupart des travaux présentés ici ne sont pas utilisés dans notre étude, puisqu'ils abordent des sujets qui s'en rapprochent sans réellement toucher à nos axes de réflexion. Ainsi, leur utilité s'est souvent bornée à la contextualisation et à la confirmation de certaines intuitions quant au travail global de Laforgue sur le texte de Casanova.

La recherche casanoviste commence dans les années 1870, et déjà en 1881 Armand Baschet publie un premier ouvrage de recherche sur l'authenticité des mémoires du Vénitien (Luna, 1998, p. 24). L'ouvrage de Francis Furlan (1971), *Casanova et sa fortune littéraire*, bien que datant d'avant les dernières découvertes sur le manuscrit, apporte un commentaire intéressant sur les personnages historiques mentionnés par Casanova, entre autres. Son travail nous servira à contextualiser certaines remarques dans l'analyse.

Charles Samaran (1972), qui s'est longtemps intéressé à Casanova, a réuni dans un article intitulé « Jean Laforgue, 'arrangeur' français des Mémoires de Casanova » des

⁷ Dans le répertoire de noms cités du deuxième tome de l'édition Laffont de 1993, il est indiqué : « L'abbé Ciofano Alfani s'occupait de vendre des antiquités dont une grande partie était fausse » (p. 981).

documents et des informations qui nous ont été utiles pour comprendre qui était Laforgue et comment il en est venu à travailler sur le texte de Casanova.

Dans un livre qu'elle consacre en partie à Casanova, Nathalie Gendrot annonce : « ou bien on ne le lit pas et il est une légende, ou bien il est lu avec passion et il fascine » (Gendrot, 2009, p. 15). Il semble par conséquent important de rétablir quelques faits avant de commencer un travail qui vise, entre autres, à démontrer un processus de construction du personnage que l'on méconnaît. Pour Gendrot, ce n'est pas Casanova le libertin qui choque vraiment la société qui en connaissait bien d'autres plus obscènes, mais Casanova l'homme libre, un « individu dans toute sa puissance » (Gendrot, 2009, p. 17). Casanova, qui n'écrit pas dans sa langue maternelle et change son nom, devient un autre « je » quand il écrit, un personnage « qui renvoie à un mythe personnel » (*ibid*, 10). Selon Gendrot, Casanova écrit un « moi » baroque qui reflète un personnage plutôt qu'une personne⁸. Casanova apparaît comme un aventurier philosophe qui vit selon des principes qui lui sont propres, qui peuvent choquer le lecteur, puisqu'ils remettent en question les normes de la vie en société de la plupart des peuples — peut-être tous. C'est la nature « mythique » du texte de Casanova qui fait que le personnage a pu devenir un mythe, un personnage que l'on conçoit mieux comme étant fictionnel que réel, une idée que Gendrot place sous le concept d'automythologie.

Ces réflexions sont à garder à l'esprit pour notre analyse, puisqu'elles permettent de contraster cette vision du personnage mythique de Casanova avec l'image qui ressort de la version Laforgue. En effet, cela signifie qu'un « arrangeur » comme Jean Laforgue a pu exploiter une base d'automythologie pour faire de Casanova un héros romanesque et mythique. Selon Guy David Toubiana, le fait que Casanova ne soit pas connu en tant qu'écrivain, qu'il n'ait pas de carrière littéraire à proprement parler dans laquelle ancrer un texte autobiographique, a dû jouer un rôle. De fait, le lectorat du XIXe siècle qui accède au texte de Casanova, en tout cas une version de son texte, est habitué à lire les autobiographies d'écrivains déjà avérés. Malgré les publications de Casanova de son vivant⁹, ses œuvres ne sont pas citées et restent méconnues lors des premières publications de ses mémoires (Toubiana, 1999, p. 100).

⁸ Casanova se présente d'ailleurs comme un conteur adroit, admiré de ses audiences.

⁹ Au cours des deux dernières décennies de sa vie, Casanova publie par exemple quelques traductions, comme celle de l'*Iliade* d'Homère en Vénitien, ainsi que d'autres textes dont un premier récit autobiographique intitulé *Histoire de ma Fuite*, et l'*Icosameron*, un roman de fiction qui se veut philosophique. Casanova écrit ces deux textes en français, en 1787-1788.

Marie-Françoise Luna (1998), que l'on a déjà mentionnée, aborde l'histoire du manuscrit, la vie du Vénitien et sa démarche autobiographique. Quelques pages sont d'ailleurs consacrées à l'adaptation de Jean Laforgue, dans lesquelles Luna donne une vision globale des types de changements qu'il a apportés au texte original. Ce mémoire ne reprend pas d'élément de son travail pour l'analyse, puisqu'elle est textuelle ; le livre nous a cependant permis de confirmer la pertinence du choix de notre extrait. Comme Luna, Jean-Christophe Igalens (2013) expose les étapes par lesquelles le texte de Casanova est passé, pour arriver enfin à l'édition Laffont de 2013 qu'il présente. Igalens fait aussi apparaître le cheminement qui a amené Casanova à devenir écrivain.

Le travail d'Ilona Kovacs (2004) est particulièrement intéressant puisqu'il aborde des thèmes qui se rapprochent de notre étude. Kovacs se penche sur quelques exemples choisis des transformations opérées par Laforgue sur le texte de Casanova, et avance l'hypothèse selon laquelle ces changements auraient encouragé une mythification du personnage littéraire Casanova. Pour éclairer cette hypothèse, Kovacs s'appuie sur des exemples tirés de la littérature austro-hongroise, où les légendes autour de Casanova auraient fait la plus grande impression.

Enfin, Cyril Francès (2009) replace la démarche de Casanova dans le contexte des mémorialistes de son époque, et expose le problème de genre que le texte présente. Selon Francès, c'est la parution des *Confessions* de Rousseau qui changent la vision de l'écriture du moi et donne la possibilité à Casanova de livrer sa vérité. Son texte ne peut être ni mémoires à proprement parler, parce que Casanova n'était pas un illustre ayant joué un rôle significatif dans l'Histoire, ni confessions parce qu'il rejette l'idée de « pénitence et de contrition » qu'elles impliquent. Francès le présente comme flirtant avec le roman, les mémoires, et les confessions.

1.4. Cadre théorique

Il y a des imitations, des pastiches, des emprunts, et des références à des œuvres précédentes dans quasiment toute, ou peut-être simplement toute œuvre littéraire. Cependant, un texte écrit par un Italien en français, non publié par l'auteur lui-même, retravaillé de manière posthume, secrète et anonyme, pour ensuite faire passer la publication finale comme le reflet du manuscrit original, est un cas de figure peu commun

qui pose problème. Par conséquent, nous avons tenté d'adapter des concepts théoriques qui ne correspondaient peut-être pas exactement à notre cas au premier abord, de manière à faire ressortir dans cette étude ce qui nous semblait réellement intéressant dans la démarche de Brockhaus et Laforgue.

1.4.1. Réécrire le texte d'un autre

Dans le discours sur la relation entre le texte original de Casanova et la version de Jean Laforgue, nous avons déjà évoqué les termes de « réécriture » et « d'adaptation », qui sont les mots les plus fréquemment utilisés par les casanovistes, et l'on peut aussi lire « transcription », ou encore « ajustement ». Pour être plus spécifique, on pourrait se pencher sur le travail de Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), qui utilise le terme *hypertextualité* pour désigner ce que l'on pourrait appeler une relation de « parenté » entre deux textes. L'hypertextualité est un des cinq types de « transcendance textuelle » que Genette compte, réunis sous la notion de transtextualité. Ce mot parapluie inclut toutes les façons dont un texte peut être « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (p. 16). Dans la relation d'hypertextualité, un texte est produit à partir d'un texte précédent, c'est-à-dire qu'il en est dérivé : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (p. 21). L'hypertexte est un « texte au second degré » (p. 22), et n'est donc pas un texte qui parle d'un autre texte de manière critique, ce qui est plutôt de l'ordre de ce que Genette nomme la métatextualité.

Selon cette terminologie, la relation d'hypertextualité comprend des textes qui ont subi une transformation dans la forme ou dans le contenu. La version originale de Casanova est donc l'hypotexte, et la version Laforgue l'hypertexte. Dans l'hypertextualité, les textes peuvent encore avoir différentes relations, comme la transformation ou l'imitation, et se distinguer par le genre. Il peut s'agir d'un pastiche, d'une parodie, ou d'un travestissement, pour ne citer que quelques-uns des genres possibles. La relation qui nous intéresse pour ce travail est plutôt la transposition, qui est une démarche sérieuse dont le but n'est pas toujours de moquer ni de détourner le texte préexistant. Ici l'hypotexte n'était pas connu du public lorsque l'hypertexte a été publié. Nous nous permettons quand même d'emprunter la terminologie de Gérard Genette puisque l'auteur de l'hypertexte, Jean Laforgue, était conscient du travail qu'il accomplissait.

1.4.2. Réécriture du style

Dans le dictionnaire Larousse disponible en ligne¹⁰, il y a plusieurs définitions pour la notion de style. L'une d'entre elles est : « la façon particulière dont chacun exprime sa pensée, ses émotions, ses sentiments ». Une autre qui nous semble correspondre à notre question est la suivante : « manière personnelle de pratiquer [...] un art, définie par un ensemble de caractères ». Pour notre étude, ce sont ces aspects du style de Casanova que nous allons comparer à la version Laforgue, et les mots « façon particulière » et « manière personnelle » nous éclairent sur la valeur individuelle du style. Si le style personnel d'un écrivain est retouché par un autre, on pourrait donc perdre plus qu'un simple aspect formel.

Gérard Genette appelle la retouche du style d'un hypotexte la transtylisation. Il s'agit donc de réécriture stylistique qui vise à corriger un style estimé imparfait, et pour Genette ce phénomène s'accompagne le plus souvent d'autres figures de « *substitution*, c'est-à-dire [...] *suppression* + *addition* » (p. 424). Le texte peut alors se trouver réduit ou augmenté par la personne qui exécute la réécriture, non sans effet sur « sa structure et sa teneur » (p. 428). L'une des méthodes expliquées par Genette est l'élagage, ou émondage, qui consiste à supprimer certains passages d'une œuvre dans le but de la rendre plus légère, plus digeste pour le lecteur, en fonction du type de littérature auquel le lecteur est habitué à l'époque de la réécriture. Genette donne l'exemple des « romans d'aventures » (p. 432) qu'il considère comme le modèle du texte auquel on n'a laissé que l'essentiel, c'est-à-dire les « aventures » les unes après les autres. Une autre méthode qui nous paraît pertinente pour l'objet de notre étude est ce que Genette nomme la concision : « La *concision*, qui se donne pour règle d'abrèger un texte [...] en le récrivant dans un style plus concis [...] qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot du texte original » (p. 441). Genette nous avise que de telles pratiques s'opèrent dans la subjectivité, puisque celui qui réécrit, élague, et ajoute du texte, a d'abord été un lecteur qui a choisi personnellement les éléments à éditer.

1.4.3. Pseudo-traduction et adaptation

Genette définit la traduction comme étant une « transposition linguistique » (p. 384), un travail qui touche à la langue même d'un texte pour le faire passer à une autre

¹⁰ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/style/74959?q=style#74108>

langue en tentant d'en garder l'essence. On pourrait choisir de considérer l'hypertexte comme une traduction du texte de Casanova, puisque Laforgue avait pour mission de transposer le texte original en un texte qu'un public français pourrait apprécier. C'est la langue teintée d'italianismes, de latinismes et de fautes de français de Casanova que Laforgue devait « traduire », entre autres. Genette affirme qu' « aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit » (p. 385), ce qui posera encore le problème de la subjectivité dans la réécriture de Laforgue.

Afin de nuancer cette dernière idée, on peut considérer la théorie d'Yves Gambier, qui met en évidence les subtilités du concept d'adaptation, défini comme différant de la traduction pour la liberté qu'il accorde à celui qui l'exécute. Lorsque Genette évoque l'hypotexte et l'hypertexte, Gambier reprend les expressions texte de départ (TD) et texte d'arrivée (TA). Dans le contexte de notre étude, ces deux duos peuvent fonctionner, bien que l'hypertextualité comporte des nuances plus complexes que les termes utilisés par Gambier. Cependant, les sens a) et c) que Gambier donne à l'adaptation pour la distinguer de toute autre forme de traduction pourrait nous aider dans la considération de nos extraits de texte (1992, p. 422) :

Le même flou conceptuel vaut pour l'adaptation [...] On peut dégager au moins trois sens [...] :

a) *Ajouter et /ou retrancher* pour que le texte d'arrivée (TA) ait le « même effet » que le texte de départ (TD), l'accent étant mis sur les récepteurs (culture et langue d'arrivée) [...].

Dans cette perspective, on citera en exemple les « belles infidèles » — [...] les textes TD édulcorés, censurés pour être restitués selon des canons acceptables en TA [...].

c) *Transformer un texte* en vue d'un certain lectorat, pour des raisons et selon des critères socio-économiques déclarés ou pas [...]

Cette adaptation-réécriture [...] est une forme de traduction intralinguale (Jakobson 1967), non sans analogie avec le parler de l'adulte bavardant avec un petit enfant, [...] supposées viser des publics précis.

Ainsi, la traduction doit imiter autant que faire se peut le TD, alors que l'adaptation serait plutôt de l'ordre de ce que d'autres, selon Gambier, ont nommé la « pseudotraduction » (Gambier, 1992, p. 421).

Dans l'introduction de son ouvrage au sujet des adaptations et des appropriations, Julie Sanders (2006) annonce couvrir principalement des cas où le travail de réécriture est fait consciemment et officiellement. C'est ici que notre cas diffère de celui de nombreuses réécritures, puisque Laforgue est bien conscient de ce qu'il fait, alors que le lecteur jusqu'en 1960 n'a pas connaissance de la présence de Laforgue dans le texte de Casanova. En définissant le terme appropriation, Sanders le différencie de l'adaptation et

affirme que l'adaptation informe le lecteur ou spectateur qu'il y a un texte source, alors que ce n'est pas toujours le cas dans l'appropriation :

An adaptation signals a relationship with an informing source text or original [...] On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain [...] But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process (Sanders, 2006, p. 26).

Il semble que l'appropriation partage certains aspects du travail effectué par Laforgue sur le texte de Casanova, mais on ne pourra peut-être pas démontrer une rupture aussi catégorique entre l'adaptation et l'appropriation pour ce cas un peu particulier. Sanders explique qu'une adaptation peut, sur certains points, être comparée à un travail d'édition, lorsqu'il s'agit de retirer du texte : « It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning » (2006, p. 18). Un autre aspect qui nous intéresse dans l'adaptation selon Sanders est qu'elle peut servir à rendre un texte plus pertinent et accessible à un public d'une autre époque, ou tout simplement à la même époque mais à un public bien différent : « adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts 'relevant' or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating. » (2006, p. 19). Cet effet semble avoir été atteint par Laforgue, puisque sa version a été reçue avec beaucoup d'enthousiasme par le public du XIXe siècle. Certains attribuaient même le texte à Stendhal plutôt qu'à Casanova à cause de la beauté de la langue (Luna, 1998, p. 12). Sanders évoque d'ailleurs une motivation artistique dans la démarche d'adaptation. Cette question pourra se poser dans notre étude comparative bien que la version Laforgue ait été publiée comme l'œuvre de Casanova même, et non pas comme une réponse à une œuvre déjà connue. Il s'agit pour Sanders de savoir comment la littérature produit de la littérature. L'approche du concept d'adaptation de Sanders s'appuie sur les théories de la transtextualité développées par Genette, et ne semble pas chercher à les réfuter, mais plutôt à y ajouter ses propres notions.

1.4.4. Le contexte social et la censure

Le contexte de publication du texte revisité par Laforgue nous permet de mettre en perspective la comparaison des deux textes. Alors que la société française de l'époque de Laforgue, le XIXe siècle, connaît l'instabilité politique et sociale, les lois sur la censure de la presse et des livres vont et viennent jusqu'en 1881. A cette date la censure est abolie,

mais il reste cependant la loi sur le délit d'outrage aux bonnes mœurs. En parallèle à ces restrictions, la littérature française est également frappée par la censure du tribunal romain de la Congrégation de l'Index conduit par les autorités religieuses à Rome (BNF, 2007). La plupart des grands romanciers de l'époque, tels que Flaubert, Zola ou Stendhal, sont examinés et condamnés par l'Index, quelques temps voire même quelques années après être passés par la procédure civile. L'index n'est pas une autorité officielle en France à cette époque puisque l'Etat et l'Eglise sont séparés. Ce tribunal n'entraîne donc pas d'interdiction, mais sa condamnation peut influencer le lectorat et le succès de l'œuvre (Amadiou, 2004, p. 395). De son côté, Casanova avait déjà opéré une forme de censure sur son histoire, mais pas en ce qui le concerne personnellement, comme il l'écrit dans sa préface :

Dans ces mémoires on ne trouvera pas toutes mes aventures. J'ai omis celles qui auroient déplu aux personnes qui y eurent part, car elles y feroient mauvaise figure. [...] Ceux aux quels je paraitrois trop peintre là où [sic] je conte en détail certaines aventures amoureuses auront tort à moins qu'ils ne me trouvent mauvais peintre. [...] La vertu sautera tous les tableaux qui pourront l'alarmer ; et je suis bien aise de lui donner cet avis dans cette préface. Tant pis pour ceux qui ne la liront pas.¹¹

Comme nous l'avons vu, la première publication de la version Laforgue a été retardée par la censure civile, bien que Laforgue y ait apporté des modifications pour éviter cet écueil. Gérard Genette (1982) aborde la question de l'expurgation, une pratique que Laforgue semble avoir mise en œuvre et qui vise à retirer d'un texte les éléments qui pourraient heurter la morale, et ceux qui n'apportent rien d'intéressant ou d'utile au texte selon l'éditeur. Pour Genette, cela relève du domaine plus large de l'excision, qui peut supprimer des passages entiers ou des petits morceaux de texte à travers une œuvre. Sa fonction est « moralisante ou édifiante [...] La censure, évidemment, est la version pour adulte de la même pratique. » (Genette, 1982, p. 355). Cependant, il faut garder en mémoire que dans ses modifications, Laforgue n'a pas toujours fait des choix qui favorisaient la morale, comme Marie-Françoise Luna le souligne : « Il lui arrive de se laisser aller carrément à ses propres fantasmes, de faire 'son' Casanova » (Luna, 1998, p. 20).

¹¹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000810t/f20.item.r=Giacomo%20Casanova>.

1.5. Méthode

Pour répondre à notre problématique, nous proposons de donner un exemple concret de la façon dont Jean Laforgue a remanié le texte de Casanova. Ce mémoire présente donc une analyse qui compare un extrait du texte de Laforgue avec l'extrait correspondant du manuscrit de Casanova. Les extraits sont respectivement tirés de l'édition Garnier Frères adaptée par Laforgue (Casanova de Seingalt, 2007, pp. 229-231), et du deuxième tome des éditions Robert Laffont (Casanova de Seingalt, Histoire de ma vie, 1993, pp. 609-612). L'extrait est relativement court, puisqu'il ne s'agit que de quelques pages sur les 3700 du texte original, ce qui nous permet d'en faire une étude approfondie et dans le détail. De plus, ce passage semble adéquat pour représenter les divergences entre l'état d'esprit du personnage de Casanova dans le manuscrit et dans la version de Jean Laforgue. L'analyse portera sur trois idées principales que nous avons jugés assez larges pour inclure des exemples pertinents des différentes méthodes utilisées par Laforgue.

1.6. Structure

Le présent travail sera donc constitué d'une analyse en trois parties à laquelle nous joindrons directement la discussion des résultats. Nous commencerons par analyser la méthode de réécriture appliquée par Laforgue pour donner au texte un style romanesque, c'est-à-dire une transformation stylistique (2.1). Nous verrons ensuite de quelle manière Laforgue convertit le personnage de Casanova en un homme aux morales plus acceptables au public de l'époque romantique en modifiant le contenu du récit du libertin vénitien (2.2). Enfin, nous chercherons à déterminer si l'adaptation de Laforgue va plus loin dans la réécriture en touchant à l'appropriation de la voix de Casanova, profitant de cette occasion pour transmettre des valeurs et des idées qui pourraient lui être propres, dans la mesure où elles n'étaient pas exprimées par Casanova lui-même (2.3).

2. Analyse et discussion

2.1. Une réécriture au style romanesque

La censure ? On pourrait toujours mettre aux nudités ce que les Italiens appellent, d'un mot qui fait image, des braghettoni, mais le français ? (Samaran, 1972, p. 76)

Si l'on compare l'hypotexte écrit de la main de Casanova à l'hypertexte offert par Jean Laforgue, on constate assez vite une différence de style. En tirant un même épisode au hasard dans les deux versions, on ne peut pas se tromper sur « l'auteur ». Dans le cas de l'extrait qui nous intéresse, nous allons voir par quels procédés Laforgue apporte une dimension romanesque au récit autobiographique, ou automythologique selon Gendrot, de Casanova.

La consultation des travaux des casanovistes nous a permis de savoir que la première exigence de l'éditeur Brockhaus était que Laforgue corrige les *italianismes* et modernise l'orthographe des mots. Il fallait donc avoir recours à ce que Genette nomme la transtylisation, puisque le style de Casanova devait être amélioré, mais également à une adaptation pour le public de l'époque à la manière expliquée par Julie Sanders. Laforgue ajoute des éléments que le public de l'époque romantique s'attend sans doute à trouver dans un roman, et en supprime ou substitue d'autres. La présentation du discours direct n'étant pas conforme aux règles de l'écriture du début du XIXe siècle (Cunha & Arabyan, 2004, p. 42), Laforgue la change. A l'époque où Laforgue travaille sur le texte de Casanova, la typographie de rigueur dans le style romanesque est « le couple guillemets et tiret cadratin » (*ibid.*). Dans cet échange avec celui que Casanova nomme l'abbé Momolo, alors que Laforgue écrit simplement « Momolo », Laforgue ajoute des guillemets pour ouvrir et clore le dialogue (l. 23 à 38) :

« L'ambassadeur de Venise nous a dit [...] »
— Oui, mais en abaissant un orgueil plus grand. »

Casanova n'utilise que des tirets à chaque réplique (l. 56 à 69) :

— L'ambassadeur de Venise nous a dit [...] »
— Mais en abaissant un orgueil plus grand.

Par ailleurs, à plusieurs occasions dans l'extrait étudié, Laforgue substitue des passages au discours indirect par du discours direct. C'est le cas dès le début de l'extrait du texte

revu par Laforgue, lorsque Casanova évoque l'épouse de Mengs et son obligation de poser nue pour son mari peintre (l. 11) :

Elle me dit que son confesseur lui en avait imposé l'obligation ; « car, lui avait-il dit, si votre époux prend une autre femme pour modèle [...] »

Casanova écrit (l. 7) :

Elle me dit un jour que son confesseur l'avait obligée à obéir en cela à son mari sans lui faire la moindre remontrance, car autrement il aurait pris un autre modèle [...].

On trouve le même procédé à la fin : « Je serai de la partie, me dit l'abbé Alfani [...] » (l. 71), alors que Casanova s'exprime ainsi : « [...] l'abbé Alfani me dit qu'il viendra avec moi en figure de mon secrétaire » (l. 88). De cette manière, Laforgue donne la parole à ces deux membres du clergé, et l'on pourrait penser qu'il leur accorde légèrement plus d'importance qu'il n'y en a dans le récit de Casanova qui, lui, ne semble que mentionner une anecdote en passant. Pour Laforgue, faire ressortir l'intervention d'hommes d'église pourrait être une manière de montrer leur omniprésence imposante dans la vie quotidienne au XVIIIe siècle, quand Casanova ne cherche qu'à rapporter des faits. Le discours direct vient peut-être également alléger le texte plus dense de Casanova, mais sa présence accrue peut aussi faire douter le lecteur de l'authenticité de ce qui est rapporté. Casanova utilise pourtant volontiers le discours direct qui rend ses personnages plus vivants, mais Laforgue ne semble pas toujours d'accord avec lui quant aux occasions qui requièrent la présence de dialogue. S'il s'agit de mémoires, on peut penser que l'auteur ne peut pas se souvenir des mots de chacun mais de l'idée énoncée, ce qui justifie le discours indirect, alors que dans un roman les dialogues sont de toute façon inventés.

Laforgue insère des propositions incises variées au passé dans le discours direct (l. 62 et 63) :

« Le 27, s'écria-t-il, est sorti le cinquième !
— Tant mieux, dis-je, nous rirons. »

Il en fait autant dans les parties de discours rapporté qu'il transforme en dialogue : « car, lui avait-il dit, si votre époux prend... » (l. 11), « Je serai de la partie, me dit l'abbé Alfani... » (l. 71), « Volontiers, répliquai-je... » (l. 73). Les propositions incises des dialogues de Casanova sont souvent simples, donnant l'impression qu'il privilégie les paroles rapportées et le déroulement de l'histoire à la mise en scène des personnages :

- Le vingt-sept, me dit-il, est sorti cinquième.
- Tant mieux, nous rirons.

Ces additions et substitutions de Laforgue rappelle une fois de plus au lecteur qu'il s'agit d'un récit passé et travaillé plutôt que revécu au fil des souvenirs de l'auteur. Ce n'est pas aussi évident chez Casanova, qui mélange le présent et le passé dans ses incises, selon que le contexte est raconté au présent ou au passé. Les paroles des personnes auxquelles il redonne vie dans ses mémoires sont souvent livrées nues. Il n'y a pas les mêmes impressions théâtrales présentes dans les incises, montrant un état ou une manière de s'exprimer. Ce genre de précision doit être imaginé par le lecteur à l'aide du contexte et des mots employés. Si le texte de Casanova n'est pas toujours grammaticalement correct, il ressort de son récit une fluidité et un naturel presque spontané que l'on perd dans la réécriture de Laforgue. Quant à Laforgue, il souhaite peut-être replacer Casanova dans le passé auquel il appartient, le transformant ainsi un peu en un personnage fictif digne d'un roman, contant ses aventures de héros romantique. D'ailleurs, comme l'affirme Marie-Françoise Luna, une part importante des mémoires de Casanova disparaît dans la version de Laforgue qui, méconnaissant « la valeur historique des Mémoires » (Luna, 1998, p. 18), expurge le texte de détails tels que des noms, des dates ou des lieux. C'est un aspect que nous n'aurons pas l'occasion de traiter dans notre extrait, mais qui montre encore comment Laforgue oriente plutôt la lecture des mémoires sur l'aspect romanesque.

Cette impression est renforcée par le temps du récit en général. Chez Casanova, la plus grande partie du texte est au présent et au passé composé, mais certains éléments sont à l'imparfait. Dans notre extrait, c'est le cas de la description de l'épouse de Mengs et Mengs lui-même (l. 1 à 7) : « La femme de Mengs était jolie, honnête, et très exacte dans les devoirs de femme et de mère [...] Il était entêté et cruel [...] ». Il n'utilise que sporadiquement le passé simple. Dans l'extrait étudié, c'est-à-dire quatre-vingt-neuf lignes, le passé simple se présente neuf fois seulement contre vingt fois dans les soixante-quatorze lignes de Laforgue. Cette façon de narrer son histoire positionne presque le lecteur en auditeur de Casanova plutôt que lecteur pour partager avec lui ces épisodes. Il y a à la fois une impression d'oralité du discours, et un sentiment d'éternel présent (l. 79-88) :

J'ai d'abord envoyé par Costa mon code à la bibliothèque, puis j'ai dîné avec Mengs. On porte les cinq numéros sortis à la loterie et mon frère me regarde. Je ne me souvenais pas d'avoir joué. [...] Mon frère conte toute l'histoire à Mengs [...].

Je lui ai dit que j'irais d'abord passer huit à dix jours à Naples [...] et l'abbé Alfani me dit qu'il viendra avec moi [...].

Dans ce passage apparaissent le passé composé, le présent de l'indicatif, l'imparfait, le conditionnel et le futur ; un enchaînement qui ne respecte pas les règles de grammaire, mais ne choque pas nécessairement l'auditeur du conteur éloquent. Le Prince de Ligne¹² décrit le style de Casanova comme étant « bizarre, barbare, mais rapide et intéressant » (Furlan, 1971). Laforgue corrige la concordance des temps, et remplace systématiquement le présent par du passé simple, ce qui achève de placer le Vénitien dans le contexte stylistique romanesque du siècle de Laforgue. Du reste, comme nous l'avons constaté, son travail a tellement bien réussi que beaucoup ont douté que Casanova ait jamais vécu, certains allant même jusqu'à affirmer que ce texte ne peut avoir été écrit que par Stendhal (Furlan, 1971).

Dans la France du XIXe siècle, on peut difficilement s'imaginer qu'un Italien, dont la réputation de libertin peu estimable en fait un ennemi de la morale, puisse écrire dans un français aussi correct que celui que Laforgue lui prête : il se pourrait donc que ce ne soit qu'un roman. De cette manière, volontairement ou non, Laforgue paraît imposer une censure au personnage de Casanova et au caractère véridique de ses mémoires.

2.2. Eviter la censure civile : une question de morale

La censure imposée par Laforgue ne s'arrête pas à des aspects formels du texte, et nous avons vu que les aspects discutés ont un impact sur le fond et les interprétations possibles du texte également. Poussé par la nécessité de rendre le récit de Casanova plus en accord avec les mœurs et la morale de son temps, Laforgue le convertit en manipulant son texte de manière radicale, ayant recours à ce que Gérard Genette nomme l'excision, qui est la suppression de passages, ou à l'adaptation selon Yves Gambier avec ses pratiques d'ajout et de transformation. Ilona Kovacs mentionne la remarque de Chantal Thomas selon laquelle : « les changements que le censeur du XIXe siècle avait fait subir au texte reflétaient une grille de valeurs que son siècle attribue au XVIIIe siècle aristocratique » (Kovacs, 2004, p. 67).

¹² Charles Joseph (1735-1814), le Prince de Ligne, était un militaire, diplomate et mémorialiste. Il devient l'ami proche de Casanova en 1794 et le premier lecteur d'*Histoire de ma vie*, qu'il encourage Casanova à réviser et terminer (<http://expositions.bnf.fr/casanova/arret/01-2.htm>).

A la lecture du texte, on constate très rapidement une modification lexicale qui touche au style, mais qui a pour effet et semble avoir sans doute pour but de passer des mots plutôt familiers de Casanova au vocabulaire plus châtié de Laforgue. Pour cette raison, nous les placerons dans les considérations sur la tentative de Laforgue de redorer le blason de la morale de Casanova et d'éviter la censure. Kovacs considère que Laforgue « se comporte en véritable lettré, voire en confrère plus compétent (et plus moral) » (Kovacs, 2004, p. 65).

Lorsque Casanova parle de « femme » (l. 1) et décrit quelqu'un comme « soûl » (l. 4), Laforgue préfère les mots « épouse » (l. 1) et « ivre » (l. 5). Le mot « femme » (l. 7) apparaît pourtant également, sans doute pour éviter la répétition. Ce que Laforgue lui cède ainsi est non seulement son propre vocabulaire, mais aussi une certaine conscience morale qui ressort d'un personnage qui s'exprime *comme il faut*. En effet, le Casanova de Laforgue paraît peut-être plus raffiné, ou du moins ne paraît-il pas aussi libre dans sa pensée lorsque ses mots se plient à une certaine conformité. Que l'on pense que Casanova écrit comme il le fait parce que le français n'est pas sa langue natale, ou par choix, l'impression globale est la même et n'a pas convenu à l'idée que Laforgue voulait que l'on se fasse du « philosophe » aventurier du XVIIIe siècle. Il n'est pourtant pas toujours évident de trouver une justification aux modifications lexicales opérées par Laforgue, si ce n'est la préférence personnelle. Par exemple, on peut se demander pourquoi Laforgue écrit : « L'ambassadeur de Venise nous a dit qu'ayant envie de retourner dans votre patrie, vous devez vous aller présenter au secrétaire du tribunal » (l. 23-25). La phrase originale est : « L'ambassadeur de Venise nous a dit qu'ayant envie de retourner à la patrie, vous devez aller vous présenter au secrétaire du tribunal » (l. 56-58). Peut-être que la présence de l'adjectif possessif met une distance supplémentaire entre Casanova et le chef de l'Eglise, quand « à la patrie » semblait les rapprocher, comme s'ils partageaient la même et les mêmes sentiments envers elle.

Pour prêter à Casanova une image de galant homme digne de l'idéal du XIXe siècle, Laforgue ajoute du texte que le Vénitien n'a jamais écrit. Ce texte apparaît par exemple sous la forme de commentaires personnels, de pensées qui pourvoient la personnalité de Casanova d'une dimension éthique révélée de manière plus évidente que dans la version originale. En effet, dans le texte écrit de la main de Casanova, l'explication de l'épouse de Mengs au sujet des nudités ne suggère pas de sollicitation à la confiance de la part de Casanova (l. 5-10) :

Sa femme avait la patience de lui servir de modèle dans toutes les nudités qu'il lui arrivait de devoir peindre. Elle me dit un jour que son confesseur l'avait obligée à obéir en cela à son mari sans lui faire la moindre remontrance, car autrement il aurait pris un autre modèle, dont il aurait joui avant de le peindre, et il aurait péché.

Laforgue, lui, a choisi de donner à Casanova un rôle d'ami compatissant en introduisant la confiance de l'épouse de Mengs de cette façon (l. 8) :

Comme je lui parlai un jour de la peine qu'elle devait avoir de se prêter à cette dure besogne, elle me dit que son confesseur lui en avait imposé l'obligation ; « car, lui avait-il dit, si votre époux prend une autre femme pour modèle, avant de la peindre il en jouira, et vous aurez ce péché à vous reprocher. »

L'effet produit est assez clair, d'une part parce que dans cet ajout Laforgue insinue aussi que poser nue est une tâche indigne d'une dame, c'est une « dure besogne », et d'autre part parce qu'il suggère que telle est la pensée de Casanova. Laforgue sauve ainsi son honneur et donne au discours de Casanova un ton qui devrait lui valoir le respect du public de l'époque romantique. L'auteur du manuscrit n'a cependant jamais insinué que poser nue devait être indécent ou difficile.

Toujours dans ce but, Laforgue reformule les phrases du Vénitien. Si parfois leur raison d'être n'est pas apparente, les reformulations instillent d'autres fois des relations causales qui n'existent pas dans le manuscrit et donnent une justification moralement orientée des faits narrés. « [...] mais quand il dînait en ville, il avait la prudence de ne boire que de l'eau » (l. 5) devient chez Laforgue : « dehors, il était sobre au point de ne boire que de l'eau » (l. 6). Laforgue a-t-il seulement cherché à s'approprier la phrase, ou à transformer Mengs en un personnage qui ne se laisse aller que dans l'intimité de son foyer, et moins calculateur que celui qui agit par « prudence » ? Dans la phrase suivante, Laforgue montre un lien de cause à effet qui ne se trouve pas explicitement chez Casanova qui écrit : « Après table tout le monde se trouva gris. Winkelmann fit des culbutes sur le plancher avec les enfants mâles et femelles de Mengs, qui l'adoraient. » (l. 11-13). Laforgue tourne l'image autrement, impliquant d'ailleurs que seuls les hommes sont ivres, ce qui donne une vision plus convenable de ce dîner et des femmes qui entourent Casanova : « Winckelmann, après souper, étant gris comme tous les convives mâles, fit des culbutes avec les enfants de Mengs. » (l. 14-16). Il apparaît clairement dans la version de Laforgue que c'est l'emprise de l'alcool qui incite Winckelmann à se ridiculiser de la sorte, ce qui n'est autrement pas digne d'un homme de son statut et de son âge. Laforgue le justifie encore davantage en lui conférant le statut de « savant philosophe » (l. 16), ce

qui explique son excentricité, et en lui imputant une certaine humilité : « n'avait rien de pédant » (l. 16), « son esprit jovial » (l. 17). Le portrait dressé est finalement plutôt positif : Winckelmann est un homme accessible, proche de l'innocence de l'enfance et simple. L'image donnée par Casanova n'est en rien négative, du fait qu'il ne porte lui-même aucun jugement sur le personnage mais se contente de rapporter ce dont il se souvient : des éléments qui dépeignent une toute autre vision de « Vinkelmann » (orthographe utilisée par Casanova). De toute évidence, cette reformulation de la part de Laforgue vient supprimer le sous-entendu de Casanova à propos de Winckelmann, c'est-à-dire la pédophilie, exprimée par ces termes : « Ce savant aimer à folâtrer avec l'enfance dans le goût d'Anacréon et d'Horace [...] » (l. 13-14). Le verbe « folâtrer » est déjà lourd de sens, et il est d'ailleurs expurgé par Laforgue. La comparaison avec l'antiquité grecque ne laisse cependant aucun doute, et ne saurait être mentionnée dans une œuvre publiée.

Cette remarque nous permet d'ailleurs d'aborder la plus importante transformation qu'opère Laforgue sur le texte de Casanova et qui relève clairement de la censure, c'est-à-dire l'excision d'un paragraphe entier dans lequel le Vénitien expose une anecdote concernant Winckelmann. Dans ce passage, Casanova raconte comment il a surpris Winckelmann en flagrant délit avec un jeune garçon et l'explication donnée par Winckelmann pour tenter de justifier son action (l. 15-51).

Ce qui m'est arrivé un matin chez lui vaut la peine d'être écrit.
J'entre de bonne heure sans frapper dans un cabinet, [...] et je le vois se retirer vite d'un jeune garçon accommodant avec rapidité le désordre de ses culottes. Je fais semblant de ne pas avoir vu, me tenant ferme à admirer une idole égyptienne qui était derrière la porte du cabinet. Le Batyle¹³, qui était réellement fort joli, part ; Vinkelmann m'approche en riant, et me dit qu'après le peu que j'avais vu, [...] il se devait à lui-même une espèce de justification qu'il me priait d'écouter.

Winckelmann s'engage alors dans un long monologue sur la nécessité de se mettre exactement dans la même situation que ses « héros » (l. 40) philosophes afin d'être en mesure de « distinguer le vrai du faux » (l. 45). L'idée que cet épisode « vaut la peine d'être écrit » (l. 15) est le seul jugement que le Vénitien porte sur la question. Casanova se pose en simple témoin, pas en moraliste, et engage la réputation d'un personnage connu parce que l'idée lui semble digne d'intérêt. Il semble qu'il n'ait fait mine de n'avoir rien vu que par respect pour son ami, pour ne pas le mettre dans l'embarras. En revanche, il

¹³ (Note de bas de page dans l'édition de 1993) BATYLE : Batyllos, un des favoris d'Anacréon (cf. vol. 6, chap. VII, n. 4, p. 347).

semblerait que Laforgue n'ait pas partagé son point de vue et n'ait pas désiré mentionner le sujet de l'homosexualité ou de la pédophilie. Il passe directement des « culbutes » (l. 15) avec les enfants à la visite au pape, résumant peut-être le tout dans la phrase « il aimait l'enfance et la jeunesse » (l. 16), euphémisme qui nous livre une image tout à fait innocente du personnage. Cette expurgation est d'ailleurs facilitée par le fait que cette anecdote n'ait pas de conséquence sur la suite directe du récit.

Il paraît maintenant évident que les ajustements effectués par Laforgue ont pour but d'épargner la sensibilité des lecteurs de son époque, ou plus justement de ne pas froisser leur moralité et d'éviter ainsi la censure de l'œuvre entière.

2.3. L'appropriation par Jean Laforgue du texte de Casanova

Quel fut donc le texte remanié, purifié dans un esprit classique, réécrit à fond par Laforgue, ce texte qui a servi de base à toutes les traductions destinées aux lecteurs pendant presque deux siècles, ce texte qui a forgé une image de Casanova profondément fautive, car faussée à volonté, dans l'opinion publique ? (Kovacs, 2004, p. 63)

Tandis que Laforgue s'emploie à sa tâche, il semble vouloir transmettre sa propre idée de ce que Casanova devrait avoir dit et fait, et donner de cette façon au héros du roman une toute autre approche de la société dans laquelle il vit. Si les mots choisis par Laforgue dans le texte d'arrivée (TA) sont parfois plus corrects que ceux du texte de départ (TD), il arrive qu'ils changent l'idée communiquée par Casanova.

Pour appuyer cette hypothèse, nous allons comparer l'idéal féminin véhiculé par les termes de Laforgue à celui de Casanova. Tout d'abord, il est intéressant de constater comme « tout le monde se trouva gris » (l. 11) se transforme dans le TA en « gris comme tous les convives mâles » (l. 14-15). La femme de l'époque austère et stricte de Laforgue ne saurait être associée à l'abus de la boisson : elle doit agir avec retenue et convenance. Laforgue opère donc une adaptation sur les critères socio-culturels au public du TA. Nous pouvons également nous référer de nouveau au passage dans lequel l'épouse de Mengs est décrite. Chez Casanova, elle est « très exacte dans les devoirs de femme et de mère » (l. 1-2). Les mots « exacte » et « les devoirs » dans cette observation dénotent un certain détachement affectif dans les relations avec le mari et les enfants, suggérant qu'elle fait ce que l'on attend d'elle et de n'importe quelle femme, ni plus ni moins. En revanche, dans le TA, elle devient « très attachée à ses devoirs, bonne mère » (l. 1-2). On notera que

« les devoirs » deviennent « ses devoirs » et que Laforgue change le mot « exacte » pour « attachée », ce qui a pour effet de lui conférer des sentiments qu'elle n'a pas dans le TD. On voit alors s'esquisser l'idéal de la femme de l'ère romantique, dévouée et sentimentale. En outre, Laforgue complète le portrait en la transformant en une « bonne mère », quand le TD ne précise pas si les devoirs d'une mère impliquent qu'elle soit une bonne mère. D'ailleurs la notion n'aurait peut-être pas le même sens pour Casanova, élevé par sa grand-mère parce que sa mère était comédienne. Elle n'était pas un modèle de dévouement maternel pour le public du XIXe siècle. Pour finir le portrait stéréotypé, Laforgue remplace sa « patience » (l. 6) par de la « résignation » (l. 7), pour faire de cette figure de féminine un idéal irréprochable de l'époque romantique.

Laforgue ne s'arrête pas là, et dans ce même passage, on note l'expression discrète de son opinion anticléricale, à laquelle Luna fait aussi allusion (Luna, 1998, p. 22), ou peut-être une tentative de dépeindre un Casanova peu intéressé par le respect de la religion catholique. En effet, non seulement l'épouse de Mengs est une femme parfaite, mais en plus, si elle doit s'adonner à la pose nue pour son mari, c'est uniquement sur ordre de son confesseur qui serait prêt à lui imputer la faute si le mari commettait un péché : « vous aurez ce péché à vous reprocher. » (l. 13). La représentation de la figure religieuse n'est pas très flatteuse, c'est un personnage injuste, alors que chez Casanova, il se contente d'informer l'épouse de Mengs de ce qu'il pourrait se passer. S'il l'incite à poser c'est parce qu'il est dans son pouvoir de prévenir le péché en faisant un sacrifice. Le fait que Laforgue omette la fin de la phrase « toutes les nudités qu'il lui arrivait de devoir peindre » (l. 6-7) semble venir confirmer cette idée, car en effet, il ne précise pas que Mengs a le « devoir » de peindre ces nudités, qui sont peut-être des commandes qu'on lui passe. Il paraît alors qu'elles ne sont que des caprices de la part de Mengs auxquels le confesseur force l'épouse à se soumettre. Dans l'extrait étudié, toutes les figures du clergé ont d'ailleurs un rôle omniprésent dans la vie des personnages, presque écrasant dans la manière qu'elles ont de dicter la conduite à suivre. En donnant une voix à l'abbé Alfani qui propose à Casanova de l'accompagner dans son voyage, Laforgue porte notre attention sur lui lorsqu'il cherche à se mêler des affaires de Casanova. Cette idée n'est pas présente chez Casanova qui semble considérer le clergé comme un guide auquel il se soumet et qu'il respecte. Il va faire sa « révérence » (l. 52) au pape, mais Laforgue a préféré écrire « faire ma cour » (l. 19), ce qui élimine l'intention respectueuse et implique une certaine hypocrisie et une tentative de manipuler le pape. Le personnage de Casanova

créé par Laforgue flatte le pape, dont il requiert un service, par un titre glorieux de plus en début de phrase, et l'ajout de mots qui alourdissent le discours de Casanova autrement simple et direct (l. 26-28) :

— Très saint-père, je suis tout prêt à faire cette démarche, si Votre Sainteté veut me donner une lettre de recommandation de sa propre main.

Casanova écrit (l. 59-60) :

— Je suis prêt, si Votre Sainteté veut me donner une lettre de recommandation écrite de sa main.

Le clergé semble même dangereux pour Laforgue qui change encore les mots de Casanova. Dans le TD, il est écrit (l. 60-62) :

Sans cette lettre je n'irai jamais m'exposer à être renfermé d'où la main invisible de Dieu m'a tiré par des prodiges.

Dans le TA, Laforgue transforme le début de phrase en une métaphore qui fait entrer l'égide, bouclier de la mythologie grecque, objet d'une religion païenne, pour faire face au clergé (l. 28-31) :

Sans cette égide protectrice, je n'irai jamais m'exposer au péril d'être renfermé dans un lieu d'où la main visible de Dieu m'a tiré par un prodige.

Laforgue donne également, au passage, une figure de héros de tragédie à Casanova, « exposé au péril » (l. 29), ce qui ne gêne en rien son entreprise de transformation des mémoires dans un genre romanesque. Nous pouvons également noter une modification discrète qui aurait pu passer inaperçue, et qui pourtant change le sens de l'explication de Casanova au pape : Laforgue transforme « la main invisible de Dieu » (l. 61) en « la main visible de Dieu » (l. 30). La formulation classique qui place les actions de l'Être Suprême dans le domaine de la foi aveugle alors que l'homme exerce son pouvoir d'une main visible est ainsi détournée. On pourrait interpréter cette petite différence comme un désir d'insinuer que la sortie de prison de Casanova n'était pas véritablement un acte de Dieu, d'autant plus qu'il se sort d'une situation injuste dans laquelle le clergé imposteur l'avait placé. De son côté, Casanova n'oriente nullement le lecteur vers de telles conclusions, et aucune critique du pouvoir ecclésiastique n'apparaît dans son récit.

Par ailleurs, Laforgue ne se contente pas de modifier quelques mots. Il ajoute par exemple des remarques aux tons anticléricaux qui sont complètement absentes du texte

de Casanova, et censure ou atténue les valeurs de l’Ancien Régime exprimées par le Vénitien. A propos de l’abbé Momolo, il prête à Casanova les mots suivants (l. 47-50) :

Une seconde bénédiction me dit de partir. J’ai souvent souhaité que ce langage pût convenir à tout le monde, pour renvoyer les importuns dont on est obsédé, et auxquels on n’ose pas dire : Partez !

Casanova passe ici pour quelqu’un qui n’oserait pas « renvoyer les importuns », ce qui n’est pas nécessairement l’image que l’on a de lui en lisant son texte original. C’est en tout cas une remarque qui apporte une caractérisation du personnage selon Laforgue. De plus, Casanova semble porter une critique implicite au clergé qui peut se permettre de prendre des libertés par rapport au commun des mortels. Encore une fois, une certaine injustice est dénoncée par Laforgue sous le masque de Casanova. Il pousse la critique avec ironie. Où Casanova dit simplement « J’étais curieux » (l. 77), Laforgue dit « J’étais fort curieux de savoir de quelle nature seraient les marques de l’*affection singulière* dont le pape m’avait parlé » (l. 51-53), suggérant ainsi qu’il s’attend au pire de la part du clergé.

En outre, Laforgue prend la liberté de dénoncer une superstition de l’ordre ecclésiastique en ajoutant : « je craignais que selon la coutume ordinaire elles ne se bornassent à un chapelet béni dont je n’aurais su que faire. » (l. 53-55). Il semble difficile d’envisager que Casanova ait eu une telle crainte, ayant plutôt manifesté dans ses mémoires ses croyances religieuses : « Je suis non seulement monothéiste, mais chrétien fortifié par la philosophie, qui n’a jamais rien gâté » (Casanova, Manuscrit Livre 1, 2010). Casanova aurait sans nul doute su que faire d’un chapelet béni. Parmi les ajouts de Laforgue, on note aussi la critique du jeu de hasard, la loterie, qui n’est pas une occupation moralement correcte. Lorsque Mengs dit « c’est toujours une folie » (l. 65-66), Laforgue fait acquiescer Casanova, alors qu’il ne fait aucun commentaire dans le texte d’origine. Laforgue fait ainsi passer Casanova pour un homme qui s’oppose aux jeux qui font ressortir des côtés sombres de l’humanité : l’avidité et la dépendance.

Ainsi, il semble que le terme d’appropriation de Julie Sanders soit pertinent, puisqu’il s’agit d’une sorte d’imposture de la part de Laforgue. D’un autre côté, Laforgue s’approprie le texte de Casanova par les moyens que nous avons discutés, mais pas pour en tirer le mérite puisque son nom n’apparaît pas et que personne ne connaît son existence. On pourrait dire que son travail est celui d’un éditeur, mais aussi un travail d’adaptation, pour reprendre le terme et l’idée de Sanders, qui rend le texte plus « adapté » à son nouveau public selon Jean Laforgue.

3. Conclusion

Nous avons donc mis en évidence les différentes techniques plus ou moins subtiles que Laforgue a utilisées dans le but de transformer l'hypotexte de Casanova, et de ce fait, le personnage même de Casanova. C'est une appropriation, selon le terme de Julie Sanders, dans la mesure où le lecteur de l'époque de Laforgue n'est pas informé de l'imposture, mais d'un autre côté elle n'est pas signée du nom de Laforgue. C'est ce mélange inhabituel d'appropriation et d'adaptation qui fait que Laforgue peut faire passer l'auteur de *l'Histoire de ma Vie* pour un héros plus romanesque que réaliste pendant plus d'un siècle. Sous prétexte d'obtenir un hypertexte correct d'un point de vue grammatical, social et moral, Laforgue fait perdre au récit plus que de simples aspects formels. Sous couvert du nom de Casanova, Laforgue peut prendre certaines libertés : c'est le fond même du texte qui est touché. A travers des pratiques telles que la transtylisation et l'expurgation évoquées par Gérard Genette, ainsi que l'adaptation telle qu'elle est présentée par Yves Gambier, Laforgue construit un personnage romanesque sur lequel il a presque tous les droits. La typographie est changée pour ressembler d'avantage au roman et Laforgue donne la parole là où Casanova se contente de rapporter indirectement. C'est une adaptation qui ajoute des mots et des phrases au TD et le transforme pour censurer la réalité du personnage de Casanova, lui offrir des idées contraires à son personnage original, et le figer dans un passé plat, presque fictif. Nous avons vu que Casanova donne au contraire l'impression de revivre les épisodes qu'il relate, comme s'ils étaient en train de se dérouler, et confère à son récit une sorte d'oralité de conteur. Laforgue altère le récit autobiographique de Casanova au point de supprimer des morceaux entiers de texte lorsqu'il le juge nécessaire, que ce soit pour des questions de bienséance, de moralité, ou d'intérêts personnels. Il s'agit donc d'une méthode qui correspond plus à l'expurgation qu'à l'élagage, puisque le texte d'arrivée n'en devient pas nécessairement plus léger et digeste, mais plus au goût de Laforgue. Le procédé moralisant ne consiste pas toujours à supprimer les passages et les aspects licencieux ; souvent, Laforgue change la tournure des phrases et les mots afin de donner une justification orientée moralement aux événements, ce qui donne une impression générale plus acceptable du texte et des idées véhiculées. Casanova livre d'une manière directe les épisodes qui ont composé sa vie. Sans commentaires ni jugements, il y ajoute des

anecdotes et des détails des plus confidentiels concernant d'autres personnalités de son époque et dont il dit avoir été témoin, quand selon lui, ils valent la peine d'être mis sur le papier. Même s'il faut garder à l'esprit la subjectivité de l'autobiographe, *L'Histoire de ma Vie* de Casanova offre en effet un témoignage historique particulièrement important de la vie au siècle des Lumières. Casanova apporte une quantité d'informations sur l'époque inestimable pour les historiens : il a fréquenté les trois ordres de la société du XVIIIe siècle, et traversé toute l'Europe. En outre, sa prose franche, les circonstances dans lesquelles il a entrepris d'écrire ses mémoires et les documents annexes (tels que les correspondances qu'il a entretenues ou qui le concernaient) nous laisse croire que son récit est en grande partie honnête. Il paraît peu probable qu'il ait lui-même censuré quoi que ce fût : selon les *casanovistes*, les quelques éléments qu'il a changés et les incohérences dans la chronologie des événements prouveraient seulement un souci de rendre le texte plus fluide à la lecture. Ce que propose Jean Laforgue en revanche est bien une adaptation qui tend à convenir à un nouveau public, celui du XIXe siècle, quitte à affaiblir nettement l'authenticité du récit et du personnage de Casanova.

La méthode d'analyse textuelle employée pour explorer la problématique de ce mémoire semble avoir fourni des résultats satisfaisants, bien que le champ d'action ait été restreint à un court extrait de chaque texte. Davantage de texte à étudier ne nous aurait pas nécessairement apporté plus d'axes de réflexion d'éléments de réponse, puisqu'il semblerait que Laforgue ait été assez constant dans son travail d'adaptation. Il serait cependant intéressant de se pencher sur tout ce qui fait du texte de Casanova, l'hypotexte, un témoignage historique, et de voir comment Laforgue a traité ces informations.

Bibliographie

Sources primaires :

Casanova, Giacomo. 1789 - 1798. *Histoire de ma vie*. Manuscrit, Livre I. Mis en ligne le 8 mars 2010. Bibliothèque Nationale de France. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000810t/f20.item.r=Giacomo%20Casanova> (consulté le 3 février 2016).

Casanova, Giacomo. 1789 - 1798. *Histoire de ma vie*. Manuscrit, Livre VI. Mis en ligne le 12 avril 2010. Bibliothèque Nationale de France. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000849p/f132.item.r=Giacomo%20Casanova> (consulté le 3 février 2016).

Casanova de Seingalt, J. 1880. *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même ; suivis de fragments des Mémoires du prince de Ligne*. Tome 5. Paris : Garnier frères. Mis en ligne le 15 octobre 2007. BNF. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31489h/f225.item.r=> (consulté le 3 février 2016).

Casanova de Seingalt, J. 1993. *Histoire de ma vie*. Vol. 7. Robert Laffont.

Larousse. 2016. *Dictionnaire de français*. Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/style/74959?q=style#74108> (consulté le 15 mars 2016).

Sources secondaires :

Amadiou, Jean-Baptiste. 2004, février. « La littérature française du XIXe siècle à l'index ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 104, pp. 395-422. Disponible sur : www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-2-page-395.htm (consulté le 10 mars 2016).

Bibliothèque Nationale de France. 2007. « Livre et censure, Bibliographie ». Direction des collections, département Littérature et art. Mis en ligne le 11 décembre 2007. Disponible sur : http://www.bnf.fr/documents/biblio_censure.pdf (consulté le 17 mars 2016).

Id. 2011. « Portrait déguisé de Giacomo Casanova par Charles Joseph, Prince de Ligne ». Délégation à la diffusion culturelle, Éditions multimédias. Mise en ligne

en 2011. Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/casanova/arret/01-2.htm>
(consulté le 5 février 2016).

- Cunha, D. A., & Arabyan, M. 2004, juin. « La ponctuation du discours direct des origines à nos jours » . *L'information grammaticale*, n°102, pp. 35-45.
- Francès, C. 2009. « Bilan et perspectives sur le genre des Mémoires à la fin de l'Ancien Régime : l'Histoire de ma vie de Casanova » . Dans J.-J. Tatin-Gourier, *La réception des Mémoires d'Ancien Régime : discours historique, critique, littéraire*. Paris: Editions Le Manuscrit, pp. 171-201.
- Furlan, F. 1971. *Casanova et sa fortune littéraire*. Saint-Médard-en-Jalles : Ducros.
- Gambier, Y. 1992. « Adaptation: une ambiguïté à interroger » . *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 37, n° 3, pp. 421-425.
- Gendrot, N. 2009. *L'Autobiographie et le mythe chez Casanova et Kierkegaard. Automythologies comparées*. Paris : L'Harmattan.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil. Document numérique réalisé par Nord Compo.
- Igalens, J.-C. 2013. « Casanova, écrivain » . Dans Casanova, *Histoire de ma vie*. Paris : Robert Laffont.
- Kovacs, I. 2004. « Réécriture et réception: le cas des Mémoires de Casanova » . Dans J. Karafiath, & M.-C. Ropars, *Pluralité des langues et mythes du métissage*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, pp. 61-72.
- Luna, M.-F. 1998. *Casanova mémorialiste*. Paris: Honoré Champion Editeur.
- Samaran, C. 1972. « Jean Laforgue, “arrangeur” français des Mémoires de Casanova (Marciac 1782-Dresde 1852) » . *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*. Paris : Librairie C. Klincksieck, pp. 75-86.
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. London and New York : Routledge.
- Toubiana, G. D. 1999. « Casanova. Naissance d'un Mythe » . *Romance Quarterly*, vol. 46, n° 2, pp. 99-105.

Annexes

Version Laffont 1993, texte original

talent à table, et les autres vingt sur le même numéro cinquième
trait pour moi. Il y va, et il revient un quart d'heure après me porter
deux billets. Ma voisine me dit, me remerciant, qu'elle était sûre
de gagner, mais qu'elle doutait de mon billet, car ce n'était pas sûr
que son numéro sortirait cinquième.

— Mais moi j'en suis sûr, car vous êtes la cinquième fille que j'ai
vue dans cette maison.

Cette raison fait rire toute la compagnie. La femme de Momolo dit
que j'aurais mieux fait à donner les quarante écus aux pauvres, et son
mari lui impose silence lui disant qu'elle ne connaissait pas ma tête.
Mon frère rit, mais il me dit aussi que j'avais fait une folie. Je lui
réponds que j'avais joué. Je serre adroitement la main de la modeste
Mariuccia, et elle serre la mienne de toute sa force, j'ai tout entendu.
Je les ai laissés vers minuit, priant Momolo de renouveler la partie le
surlendemain pour nous réjouir du gain de la loterie.

Retournant à la maison, mon frère me dit que si je n'étais pas
devenu riche comme un Crésus¹, je devais être fou ; mais il convint
avec moi que Mariuccia était belle comme un ange.

Le lendemain, Mengs est venu à Rome, et j'ai soupé avec lui en
famille. Il avait une sœur laide, mais bonne, et qui avait du talent ;
elle avait été amoureuse de mon frère qui, quand elle lui parlait, ne la
regardait pas au visage. Elle faisait des portraits en miniature très
ressemblants, et je crois qu'elle vit encore à Rome avec son mari
Maroni. Elle me dit un jour que mon frère ne la mépriserait pas s'il
n'était le plus ingrat de tous les hommes.

Début de l'extrait

La femme de Mengs était jolie, honnête, et très exacte dans les
devoirs de femme et de mère, et très soumise à son mari qu'elle ne
pouvait pas aimer parce qu'il n'était pas aimable. Il était entêté et
cruel, et toujours soûl quand il se levait de table ; mais quand il dînait
en ville, il avait la prudence de ne boire que de l'eau. Sa femme avait
la patience de lui servir de modèle dans toutes les nudités qu'il lui
arrivait de devoir peindre. Elle me dit un jour que son confesseur
l'avait obligée à obéir en cela à son mari sans lui faire la moindre
remontrance, car autrement il aurait pris un autre modèle, dont il aurait
joué avant de le peindre, et il aurait péché.

10

Après table tout le monde se trouva gris². Winkelmann fit des
culbutes sur le plancher avec les enfants mâles et femelles de Mengs,

¹ Cette indication que dans un vieux livre de songes, dont la véracité est douteuse.
Les sources d'Archives ne disent pas que la loterie à Rome était confiée à des particuliers.
Ce numéro d'ailleurs est choisi au hasard par Casanova, qui en 1771 le reprend à nouveau
dans des circonstances analogues. — G.

² CRÉSUS : Kroisos, le dernier roi de Lydie (vers 563-548 av. J.-C.).

³ TOUT LE MONDE SE TROUVA GRIS : Winkelmann parle lui-même de son amour pour la
boisson (C. Justi, *loc. cit.*, III, p. 255) : « Le vin est mon péché » et « Trop boire, comme
cela arrive quelquefois, est pour moi un remède ». — G.

15 qui l'adoraient. Ce savant aimait à folâtrer avec l'enfance dans le goût d'Anacréon et d'Horace : *Mille puellarum, puerorum mille furorum*. Ce qui m'est arrivé un matin chez lui vaut la peine d'être écrit.

20 J'entre de bonne heure sans frapper dans un cabinet, où ordinairement il était toujours seul occupé à relever des caractères antiques, et je le vois se retirer vite d'un jeune garçon accommodant avec rapidité le désordre de ses culottes. Je fais semblant de ne pas avoir vu, et tenant ferme à admirer une idole égyptienne qui était derrière la porte du cabinet. Le Batyle², qui était réellement fort joli, part ; Vinkelmann m'approche en riant, et me dit qu'après le peu que j'avais vu, il ne croyait pas de pouvoir m'empêcher de juger le reste, mais qu'il devait à lui-même une espèce de justification qu'il me pria d'écouter.

25 — Sachez, me dit-il, que non seulement je ne suis pas pédant, mais que dans toute ma vie j'ai dit qu'il était inconcevable que ce goût eût tant séduit le genre humain. Si je disais cela après ce que vous venez de voir, vous me jugeriez hypocrite. Mais voilà ce que c'est. Dans mes longues études, je suis devenu d'abord l'admirateur puis l'adorateur des anciens, qui comme vous savez ont presque tous été b... sans s'en cacher, et plusieurs d'entre eux immortalisant leurs poèmes les gentils objets de leur tendresse, et même par des monuments superbes. Ils parvinrent jusqu'à alléguer leur goût et témoignage de la pureté de leurs mœurs, comme par exemple Homère qui, pour prouver à Auguste et à Mécenas³ que la médisance ne pouvait pas mordre sur lui, il défia ses ennemis à lui prouver qu'il eût jamais souillé par un adultère.

30 « Dans la connaissance évidente de cette vérité, j'ai jeté un coup d'œil sur moi-même, et j'ai eu un dédain, une espèce de honte de me ressembler en cela point du tout à mes héros. Je me suis trouvé, au lieu de mon amour-propre, d'une certaine façon méprisable, et ne pouvant pas me convaincre de ma bêtise par la froide théorie, j'ai décidé de m'éclairer par la pratique, espérant que par l'analyse de la matière mon esprit acquerrait les lumières qui lui étaient nécessaires à distinguer le vrai du faux. Déterminé à cela, il y a trois ou quatre ans que je travaille à la chose, choisissant les plus jolis Smerdias⁴ de Rome ; mais c'est inutile : quand je me mets à l'entreprise, *non arrivo*. Je vois toujours à ma confusion qu'une femme est préférable en tout point, mais outre que je ne m'en soucie pas, je crains la mauvaise

1. « L'ardeur de mille jeunes filles, de mille jeunes gens », Horace, *Sermons*, II, 325.
 2. BATYLE : Bathylos, un des favoris d'Anacréon (cf. vol. 6, chap. VII, n. 4, p. 147).
 3. MÉCENAS : Caius Cilnius Maecenas, mort en 8 av. J.-C., protecteur des lettres.
 4. SMERDIAS : Smerdies, un des favoris d'Anacréon (cf. vol. 6, chap. VII, n. 2, p. 147).
 5. « Je n'y réussis pas. » (Ce mot est difficile à lire.)

15 réputation, car que dirait-on à Rome, et partout où je suis connu, si on pouvait dire que j'ai une maîtresse ?

20 Le lendemain je suis allé faire ma révérence au pape. Ayant vu dans la première antichambre l'abbé Momolo, je lui ai recommandé la polenta pour le soir, puis je fus introduit chez le Saint-Père qui me dit au premier abord :

25 — *L'ambassadeur de Venise ! nous a dit qu'ayant envie de retourner à la patrie, vous devez aller vous présenter au secrétaire du tribunal* ?

30 — Je suis prêt, si Votre Sainteté veut me donner une lettre de recommandation écrite de sa main. Sans cette lettre je n'irai jamais m'exposer à être renfermé dans un lieu d'où la main invisible de Dieu ne m'a tiré par des prodiges.

35 — Vous avez un habit fort galant que certainement vous n'avez pas mis pour aller prier Dieu.

40 — C'est vrai, Très Saint-Père, mais je ne l'ai pas non plus mis pour aller au bal.

45 — Nous savons toute l'histoire du renvoi des présents. Avouez que vous avez flatté votre orgueil.

50 — Mais abaissant un orgueil plus grand. Voyant le pape rire, j'ai mis un genou à terre pour le supplier de m'accorder la grâce de faire présent de mon code des pandectes à la bibliothèque du Vatican, et pour toute réponse j'ai reçu une bénédiction, qui en langage papal veut dire : levez-vous, la grâce est faite.

55 — Nous vous enverrons, me dit-il, les marques de notre affection singulière sans que vous soyez obligé de payer à la chambre les frais de l'enregistrement.

60 Une seconde bénédiction me dit de partir. J'étais curieux de voir les marques de l'affection singulière que le pape m'avait promises. J'ai d'abord envoyé par Costa mon code à la bibliothèque, puis j'ai dîné avec Mengs. On porte les cinq numéros sortis à la loterie et mon livre me regarde. Je ne me souvenais pas d'avoir joué.

65 — Le vingt-sept, me dit-il, est sorti cinquième.

70 — Tant mieux, nous rirons.

75 Mon frère conte toute l'histoire à Mengs qui répond :

80 — *Ce sont des heureuses folies ; mais elles ne sont pas moins folies.* Je lui ai dit que j'irais d'abord passer huit à dix jours à Naples pour

1. L'AMBASSADEUR DE VENISE : Alvise Mocenigo (arrivée le 10 novembre 1760, départ le 17 octobre 1761).

2. AU SECRÉTAIRE DU TRIBUNAL : Le secrétaire du Conseil des Dix, une des charges les plus importantes dans la secrétairerie vénitienne (cf. vol. 1, chap. IV, n. 4, p. 79, et vol. III, chap. XII, n. 5, p. 862). — H.
 3. Plusieurs *circospetti* avaient normalement la charge de secrétaires du Conseil des Dix ; en 1760 il s'agissait de Piero Gradenigo, Andrea Bernardo, Pietro Buscenco, Domenico Gwalli, Agostin Bianchi et Girolamo Marchesini (*Protogiornale*, 1760, p. 69). — H.W.

89
Fin de l'extrait

jouir des quinze cents écus romains¹ que la fortune m'avait envoyés et l'abbé Alfani me dit qu'il viendra avec moi en figure de mon secrétaire. Je l'engage à me tenir sa parole.

J'ai invité Vinkelman à venir manger la polenta chez l'abbé Momolo, chargeant mon frère de l'y conduire, puis je suis allé faire une visite au banquier, marquis Belloni, pour régler mes comptes, et pour qu'il me donne une lettre de crédit sur un banquier de Naples. J'étais le maître à peu près de 200 mille #, j'avais au moins 10 mille écus en bijoux, et 30 mille florins² à Amsterdam.

Sur la brune je vais chez Momolo, où je trouve Vinkelman et mon frère ; mais au lieu de trouver la famille joyeuse, elle me semble triste. Momolo me dit que ses filles étaient fâchées que je n'eusse joué l'extrait pour elles comme je l'avais joué pour moi. Elles avaient vingt-sept écus chacune, et elles étaient tristes, tandis qu'il y avait deux jours qu'elles n'avaient pas le sou, et elles étaient gaies. Je connais toujours plus clairement que la vraie source de la gaieté se trouve dans l'esprit qui n'a point de souci.

Costa met sur la table une corbeille où il y avait dix cartouches de sucreries. Je dis que je les distribuerais quand toute la compagnie serait à table. La seconde fille de Momolo me dit que Mariuccia ne viendrait pas, mais qu'on lui ferait avoir les deux cartouches.

— Pourquoi ne viendra-t-elle pas ?

— Elles ont eu hier une dispute, me dit Momolo, et Mariuccia qui dans le fond a raison, est partie disant qu'elle ne viendrait plus.

— Ingrates ! dis-je avec douceur à ces filles, réfléchissez qu'avant-hier elle vous a porté la fortune. C'est elle qui m'a donné le vingt-sept. Bref. Pensez au moyen de la faire venir, ou je pars, et j'emporte les cartouches.

Momolo dit que je ferais bien.

Les filles alors, mortifiées, prient leur père d'aller la faire venir, mais il leur répond qu'elles devaient y aller elles-mêmes, et à la fin elles se déterminent à y aller avec Costa ; deux suffisaient. Mariuccia était leur voisine.

Une demi-heure après, je les ai vues paraître victorieuses, et Costa glorieux que sa médiation eût eu l'efficacité de réconcilier ces filles. J'ai alors distribué les cartouches.

La polenta vint avec les côtelettes de porc ; mais l'abbé Momolo auquel ma connaissance avait fait entrer chez lui dans un seul jour deux cents écus donna après la polenta des plats fins et des excellents vins. Le maintien de Mariuccia m'enflamma. Ne pouvant que lui servir

1. ÉCUS ROMAINS : *Scudi romani*, monnaie d'argent ; valeur : 10 *paoli*, soit 100 *bajocchi* (cf. vol. 1, chap. ix, n. 2 p. 182).

2. FLORINS : Ici, le florin (*guilder*) hollandais, monnaie d'argent des Provinces-Unies (jusqu'en 1838 ; cf. vol. 5, chap. vi, n. 2, p. 103).

quelquefois, lui répondis-je; mais nous verrons, au reste j'ai joué, et quand on joue, on perd ou on gagne. »

Ayant adroitement serré la main à ma belle voisine, elle me serra la mienne de toute sa force. Je compris dès lors ce qui devait arriver entre Mariuccia et moi. Je quittai la compagnie vers minuit, priant le bon Momolo de renouveler la partie le surlendemain pour nous réjouir du gain que nous aurions fait. En chemin mon frère me dit que si je n'étais pas devenu riche comme un Crésus, il fallait que je fusse fou. Je lui dis que je n'étais ni l'un ni l'autre, mais que Mariuccia était belle comme un ange, et il en convint.

Le lendemain Mengs étant revenu à Rome, je soupai chez lui en famille. Il avait une sœur fort laide, mais bonne et pleine de talent, elle était éperdument éprise de mon frère, et on pouvait juger que sa flamme n'était pas éteinte; mais lorsqu'elle lui parlait, ce qui arrivait le plus souvent qu'elle en trouvait l'occasion, Jean ne la regardait pas.

Elle peignait parfaitement la miniature et saisissait à merveille la ressemblance. Je crois qu'elle vit encore à Rome avec son mari nommé Maroni. Elle me parlait souvent de mon frère dont elle connaissait l'aversion, et elle me dit un jour qu'il ne la mépriserait pas, s'il n'était le plus ingrat de tous les hommes. Je ne fus pas curieux de savoir quels étaient les droits qu'elle avait à sa reconnaissance.

1 L'épouse de Mengs était jolie, honnête, très attachée à ses devoirs, bonne mère, très soumise à son mari, quoiqu'il fût difficile qu'elle l'aimât, car il n'était rien moins qu'aimable. Entêté et cruel, quand il dînait chez
5 lui, il ne sortait jamais de table sans être ivre: dehors, il était sobre au point de ne boire que de l'eau. Sa femme avait la résignation de lui servir de modèle dans

Début de l'extrait

10 toutes les nudités. Comme je lui parlai un jour de la
 11 peine qu'elle devait avoir de se prêter à cette dure be-
 12 sogne, elle me dit que son confesseur lui en avait imposé
 13 l'obligation : « car, lui avait-il dit, si votre époux prend
 14 une autre femme pour modèle, avant de la peindre il en
 15 jouira, et vous aurez ce péché à vous reprocher. »

16 Winckelmann, après souper, étant gris comme tous les
 17 convives mâles, fit des culbutes avec les enfants de
 18 Mengs. Ce savant philosophe n'avait rien de pédant ; il
 19 aimait l'enfance et la jeunesse, et son esprit jovial lui
 20 faisait trouver du charme dans les plaisirs.

21 Le lendemain étant allé faire ma cour au pape, je vis
 22 Momolo dans la première antichambre et je ne manquai
 23 pas de lui recommander la polenta pour le soir.

Le saint-père en me voyant me dit :

24 « L'ambassadeur de Venise nous a dit qu'ayant envie
 25 de retourner dans votre patrie, vous devez vous aller
 26 présenter au secrétaire du tribunal.

— Très saint-père, je suis tout prêt à faire cette dé-
 27 marche, si Votre Sainteté veut me donner une lettre de
 28 recommandation de sa propre main. Sans cette égide
 29 protectrice, je n'irai jamais m'exposer au péril d'être
 30 renfermé dans un lieu d'où la main visible de Dieu m'a
 31 tiré par un prodige.

— Vous avez un habit fort galant que certainement
 32 vous n'avez pas mis pour aller prier Dieu.

33 — C'est vrai, très saint-père, mais ce n'est pas non
 34 plus pour aller au bal.

— Nous savons toute l'histoire du renvoi des présents.
 35 Avouez que vous avez flatté votre orgueil.

— Oui, mais en abaissant un orgueil plus grand. »

36 Voyant le pape rire de ma réponse, je mis un genou
 37 à terre pour le supplier de me permettre de faire présent
 38 de mes Pandectes à la bibliothèque du Vatican. Pour

toute réponse, je reçus une bénédiction qui, en langage papal, signifie : Levez-vous, la grâce est accordée.

45 « Nous vous enverrons, me dit-il, les marques de notre *affection singulière*, sans que vous soyez obligé de payer à la chambre les frais d'enregistrement. »

50 Une seconde bénédiction me dit de partir. J'ai souvent souhaité que ce langage pût convenir à tout le monde, pour renvoyer les importuns dont on est obsédé, et auxquels on n'ose pas dire : Partez !

J'étais fort curieux de savoir de quelle nature seraient les marques de l'*affection singulière* dont le pape m'avait parlé : je craignais que selon la coutume ordinaire elles ne se bornassent à un chapelet béni dont je n'aurais su que faire.

55 Rentré chez moi, j'envoyai le code au Vatican par Costa, puis je m'en allai dîner avec Mengs. Pendant que nous mangions la soupe, on apporta les numéros de la loterie. Mon frère les ayant parcourus, me regarda avec étonnement. Je n'avais pas en ce moment l'idée à cela et son regard me surprit.

« Le 27, s'écria-t-il, est sorti le cinquième !

— Tant mieux, dis-je, nous rirons. »

Mengs, ayant su l'histoire, dit :

65 « C'est une heureuse folie, mais c'est toujours une folie. »

70 Il avait raison, et j'en convins ; mais j'ajoutai que pour faire un digne usage des quinze cents écus romains que ce hasard me procurait, j'irais passer quinze jours à Naples.

« Je serai de la partie, me dit l'abbé Alfani, et je passerai pour votre secrétaire.

— Volontiers, répliquai-je ; et je vous somme de tenir parole. »

J'invitai Winckelmann à venir manger la polenta chez

Fin de l'extrait