Le français travesti de Copi

Anne-Laure Rigeade
(Sciences Po)

Présentation : Anne-Laure Rigeade, agrégée de lettres modernes et docteur en littérature comparée, est PRAG à Sciences Po, campus de Reims, où elle enseigne la langue et la littérature françaises. Ses recherches portent sur la réception française de Virginia Woolf (édition, traductions, réécritures, icône culturelle). Elle a notamment signé une co-traduction d'une sélection d'essais de Virginia Woolf (*Rire ou ne pas rire*, la Différence, 2014) et publié de nombreux articles sur les traductions françaises de Virginia Woolf. Chercheuse associée à l'ITEM dans l'équipe « Multilinguisme, traduction, création », elle s'intéresse aussi aux manuscrits francophones, et mène ses recherches sur l'œuvre plurilingue de Copi dans une perspective génétique.

Résumé : Cet article se donne pour objet de penser la langue de Copi, dont l'œuvre, plurilingue, interdit de la réduire au français. Car si Copi écrit de fait principalement en français, ce français est en réalité traversé d'identités qui le bousculent. Au plan de la phrase et de ses normes, syntaxiques ou lexicales, le français de Copi ne s'avère pas simplement fautif, comme cela a pu être montré, mais pris dans un mouvement de mue continu, qui transforme l'écrit en oral, l'espagnol en français, le français littéraire dans sa version la plus brute. Cette transformation ou travestissement n'affecte pas seulement la langue mais aussi la littérature française : cet article met en effet en évidence le traitement parodique affectant l'héritage littéraire français de Copi. S'il touche en profondeur les racines de la langue, dans sa structure et dans sa mémoire littéraire, c'est parce que ce double travestissement puise en réalité son origine dans une inquiétude identitaire profonde. L'identité est pensée chez Copi sur le mode butlerien du performatif et du travestissement, du vêtement emprunté, dont le «je» change à l'infini, s'habillant des genres comme des langues, des origines racontées et réinventées, sans qu'un(e) seul(e) prime jamais sur l'autre.

Mots-clés : Copi, littérature francophone, plurilinguisme littéraire, identité, travestissement

Copi, de son vrai nom Raul Damonte Botana, arrive pour la première fois à Paris en 1952 ; il a 12 ans. Sa famille a fui l'Argentine de Perón, au pouvoir depuis 1945, en raison des activités de son père, Raul Damonte, directeur de la revue *Critica* et engagé de diverses manières contre le régime au pouvoir. Après un retour à Montevideo d'abord, puis à Buenos Aires, Copi s'installera à nouveau à Paris dix ans plus tard, seul cette fois, et pour toujours – c'est là qu'il mourra du sida en 1987. Souvent compté parmi les « Argentins à Paris », un groupe d'artistes qui, comme lui, avaient quitté leur pays pour échapper à la dictature, Copi se voyait plutôt comme un « être apolitique et sans nationalité », doté d'un « vice de l'identité » qui « [le] stimule et [le] fait

vivre » [1]. « Vice de l'identité » : l'expression trahit la conscience d'une marginalité, non pas seulement sexuelle en raison de son homosexualité, mais aussi linguistique et nationale en raison d'une impossibilité à intégrer de manière légitime une langue et une nation. De fait, Copi a écrit presque toute son œuvre (théâtre, roman, bande dessinée) en langue française et non dans sa langue maternelle : seules cinq œuvres sur une quarantaine ont été rédigées directement en espagnol. Sa langue d'écriture, le français, ne saurait donc échapper à ce « vice » qui l'habite viscéralement : vicié de l'intérieur par ce défaut de fabrication, par une instabilité fondamentale et première [2], par une expérience fondatrice de la dissimulation et de la clandestinité, le français de Copi est travesti de part en part. S'il porte un monde habité de folles, de Queers et de Drags, le français de Copi peut surtout être dit travesti parce qu'il est pris dans un mouvement infini de métamorphose parodique, de déformation outrancière, de déviance libératrice.

Je proposerai donc ici une relecture de l'œuvre de Copi sous l'angle du travestissement de la langue. Je déplierai cette notion en faisant d'abord apparaître la manière dont Copi défigure, dénature, dévoie le français standard. Ensuite, je montrerai comment la littérature française se trouve parodiée par Copi, le travestissement atteignant l'héritage littéraire, le français comme patrimoine littéraire. Enfin, je montrerai comment le travestissement de la langue et de la littérature française exprime en réalité le travestissement de l'identité de Copi.

1 Un français malmené

Travestir, rappelons-le, porte un premier sens de transformer une chose en en dénaturant le caractère. Or cela décrit parfaitement le traitement que Copi inflige à la langue française. Le français de Copi est ostensiblement familier, relâché, vulgaire par moments. On observe d'ailleurs dans les brouillons des jeux de corrections qui, privilégiant des formes marquées par l'oralité, remettent en cause la norme de l'écrit. Ainsi, dans le manuscrit des *Escaliers du Sacré cœur* : « AHMED – Tu ne m'a pas confessé si ~~tu~~ t'es une ~~femme ou tu es un homme~~ fille ou un mec, c'est ça ~~ce~~ qui m'a rendu fou, qui m'a fait perdre la tête ! » [3]. Les choix lexicaux (« un mec » au lieu de « un homme ») et syntaxiques (« ça » au lieu de « ce ») s'expliquent par la volonté de s'éloigner d'un français standard.

Au-delà de ces effets d'oralité, Copi prend des libertés avec des normes de l'orthographe et de la grammaire, défendant ainsi une « esthétique du mal écrire » [4]. La distribution parfois fantaisiste des accents ou des signes diacritiques (« le *coûteau » [5] ; « un

1. Copi, *L'Internationale argentine*, Paris, Belfond, 1988, p. 19-20.

2. « Lo unico un poco particular de mi infancia es que nunca estuvimos estables in ninguna parte. Mi papà es alguien que tiene una especie de locura por los viajes » (Copi, dans une interview de 1971 avec Michel Buteau, reprise et publiée le 20 janvier 2012 dans *Pagina 12* sous le titre « La mujer sentida » : Copi, «Entrevista inedita. La Mujer sentida», *Pagina 12*, 20 janvier 2012, `https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html` (consulté le 17 août 2017).

3. Copi, mss « Escaliers du sacré cœur », fond Copi/ IMEC, boîte COP 3.1.

4. Christian Estrade, « Copi romancier, ou s'auto-traduire en écrivant », dans Olga Anokhina et François Rastier (dir.), *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2015, p. 66.

5. Copi, mss « Virginia Woolf a encore frappé », fond Copi/ IMEC, boîte COP 5.1.

*morçeau »[6]), ou l'orthographe approximative (« despuis » ; « l'estandardiste »[7]) ne se cantonnent d'ailleurs pas aux brouillons. Dans les textes publiés, ces erreurs originelles ne sont pas toujours corrigées, qu'il s'agisse de fantaisies lexicales (« ses concitoyens sont *sépultés ») ou de formes syntaxiques incorrectes (« bien que je ne les *ai pas entendu rentrer dans la maison » ; « bien qu'ils *devront »)[8]. Des tournures empruntées à l'espagnol se devinent parfois sous ce français ouvertement fautif (« je vais te faire heureux mon chéri »[9] ; « J'ai beaucoup de douleur Evita »[10]), mais le calque est loin d'épuiser l'étendue des écarts langagiers chez Copi.

Comment interpréter ces fautes ? Construisent-elles une stratégie d'attaque contre la langue française, comparable par exemple à celles de Beckett ou de certains écrivains francophones d'Afrique et des Caraïbes, ou au contraire une tentative d'inventer une autre langue ? Si l'on observe les corrections opérées par Copi dans les brouillons, on s'aperçoit, contre toute attente, que ces révisions témoignent parfois de la recherche de formules plus idiomatiques, comme le montrent les deux exemples suivants :

Exemple 1

> toujours est-il que l'esprit *mercantil s'est emparé de tous et que les affaires
> se multiplient fleurissent[11]

Exemple 2

> ~~La porte~~ des toilettes se trouve juste en face de la ~~porte deu (?)~~ nôtre,
> qui surplombe
> donnant sur le même hall ~~qui est en haut de~~ l'escalier[12].

Ces corrections n'ont cependant rien de systématique : comme on le constate dans l'exemple 1, la faute sur « mercantil » n'est pas corrigée. Loin de la construction stylistique du « mal dire » de Beckett qui cherche à miner les fondements de la syntaxe du français[13], Copi se corrige ou ne se corrige pas ; il ne déconstruit pas un pan spécifique de la langue française, comme Beckett le faisait avec la syntaxe, mais élabore sa langue à l'intérieur du français. La stratégie de Copi serait donc bien plutôt de forger une langue nouvelle, une langue « brute »[14], une langue de l'idiot. Cette

6. Copi, tapuscrit de « La Coupe du monde », fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.1.

7. *Ibid.* Cette déformation s'explique par l'influence de l'espagnol : « despuis » semble être une contraction de « despues » (ensuite, après) et de « desde » (depuis). L'ajout du « e » devant « st » dans « l'estandardiste » caractérise la prononciation typique des hispanophones.

8. Ces exemples proviennent tous de Copi, *L'Uruguayen*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 27, p. 30, p. 40.

9. Copi, tapuscrit de « La Coupe du monde », fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.1.

10. Copi, *Eva Peron*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 75.

11. Copi, tapuscrit de « L'Internationale argentine », fond Copi/ IMEC, boîte COP 6.1 (2), p. 16.

12. Copi, mss « Virginia Woolf a encore frappé », fond Copi/ IMEC, boîte COP 5.1.

13. Voir Julien Piat, « Fiction(s) de Genèse, l'exemple de *Molloy* de Samuel Beckett », dans Stéphane Bikialo et Sabine Pétillon (dir.), *Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 125-138. Dans cet article, Julien Piat montre que Beckett cherche peu à peu à créer une « syntaxe de bribes » (p. 130), contre la logique de la syntaxe française. D'un brouillon de *Molloy* à l'autre, au fil des corrections successives on constate en effet un « émiettement » qui est véritablement le résultat d'un projet esthétique mis en œuvre.

14. Ce caractère brut, non poli ni même correct de la langue, est revendiqué ouvertement dans l'avertissement précédant le texte de *La Cité des rats* : « L'auteur et l'éditeur renvoient les maniaques de la

langue de l'idiot ne s'observe pas seulement lorsque Copi écrit en français, mais aussi dans les autres langues mobilisées – en espagnol, comme l'a relevé Christian Estrade dans sa lecture de *La Vida es un tango* [15], mais aussi en anglais, à l'échelle d'un mot (« an shark ») [16] ou d'une trame dialoguée tout entière [17]. Cette langue « brute », au sens de primitive, sauvage, non domestiquée, est indissociable d'un phénomène culturel qui a marqué l'Argentine de Perón, à savoir les textes signés Cesar Bruto, un personnage de journaliste illettré inventé par l'humoriste argentin Carlos Warnes. Dans les années 40, celui-ci écrivait sous ce pseudonyme des chroniques anti-péronistes truffées de fautes, parodiant l'écriture de l'histoire, la poésie gauchesque, le lyrisme du tango, ou encore le style journalistique. Dans sa parodie d'opéra-tango, *Cachafaz*, Copi fait d'ailleurs une allusion discrète à ce César Bruto, à qui le protagoniste, Cachafaz, s'identifie : « Yo soy un Cesar bruto/ de un patio del arrabal » [18], soit littéralement : « Je suis un César Bruto/ dans la cour d'un faubourg. »

Cette nonchalance de l'écrivain est pleinement « posture », au sens que Jérôme Meizoz a donné à ce mot [19] : la pratique d'écriture est en cohérence avec la représentation fictionnelle de l'écrivain, mais aussi avec ses apparitions publiques, et avec son esthétique, avec son ethos littéraire. Dans cette œuvre qui ne cesse de mettre en scène Copi à travers ses doubles fictionnels, la représentation de l'écrivain est marquée par le désir de s'adonner au sexe et à la drogue, et, par conséquent, de bâcler ses romans pour mieux se livrer à ces plaisirs. Ainsi dans *Le Bal des Folles*, l'écrivain-personnage est dans sa chambre « à écouter le bruit de ma Bic sur mon cahier et à respirer la fumée de mon herbe bien arrosée de vodka » [20], et n'écrit que pour gagner l'argent nécessaire à l'achat de ces substances : « bon débarras, un roman de plus, une avance de plus » [21], conclut-il. Or c'est bien sous ces traits qu'apparaît Copi à ses contemporains dans la vie publique et médiatique. Par exemple, c'est drogué et saoul qu'il se présente en 1979 à *Apostrophes*, la très sérieuse émission de Bernard Pivot. Cette nonchalance est indissociable d'une esthétique du jaillissement et de l'instant, de la dépense et de l'excès, de l'impromptu et de l'imprévisible. Comédienne ayant joué avec Copi dans *La Pyramide*, Myriam Mézière témoigne de l'importance de l'imprévu et de l'improvisation, également défendue à la même époque par le Grand Magic Circus de Jérôme Savary, quitte à mettre en péril le sérieux de la représentation. Elle raconte qu'une comédienne absente (la Reine) fut remplacée par les trois autres comédiens sur scène

grammaire et de la syntaxe, les intoxiqués de la concordance des temps, les modus de l'imparfait du subjonctif, les fabricants de néologismes à usage interne, les coupeurs en quatre du point-virgule et autres fanatiques des Littré, Robert ou Grévisse à leurs lectures favorites. » (Copi, *La Cité des rats*, Paris, Belfond, 1979).

15. Voir Christian Estrade, « Copi romancier, ou s'auto-traduire en écrivant », *op. cit.*, p. 64.

16. Copi, *Le Bal des folles*, Paris, Christian Bourgois, 1977, rééd. UGE, « 10/18 », 1978, p. 94.

17. Voir par exemple, Copi, *Et moi pourquoi j'ai pas une banane*, Paris, Dargaud, 1983, p. 46-53.

18. Copi, *Cachafaz : tragédie barbare en deux actes et en vers*, édition bilingue, trad. René de Ceccatty, Arles, Actes Sud, 1993, p. 22.

19. « Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et sur le langage : simultanément elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en publics, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'ethos. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de textes et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan sociologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 21).

20. Copi, *Le Bal des folles*, *op. cit.*, p. 21.

21. Copi, *Le Bal des folles*, *op. cit.*, p. 145.

qui, à tour de rôle et dans une improvisation totale, jouèrent ses répliques [22]. Cette nonchalance, à la fois existentielle et esthétique chez Copi, recouvre enfin un positionnement politique, libertaire et indissociable de la contre-culture des années 70 : le refus du sérieux, du travail comme valeur s'oppose à la productivité, à la morale et à l'autorité – bref, à toute forme de soumission aux maîtres. Contre la posture de maîtrise ou de pouvoir, liés contextuellement aux figures des dictateurs, Copi revendique haut et fort sur le plateau d'*Apostrophes* le fait d'avoir écrit le roman d'un idiot avec *La Vie est un tango* : « J'ai pensé à écrire l'histoire de l'imbécile le plus imbécile qui puisse exister sur terre », et il ajoute : « j'ai coupé les deux premières versions parce qu'il était trop intelligent » [23]. C'est la raison pour laquelle il doit travestir, dénaturer la langue française qui est, pour lui, la « langue maîtresse », comme il l'écrit au début de « Rio de la Plata » : « Je m'exprime parfois dans ma langue maternelle, l'argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française » [24]. La « maîtresse » est moins celle avec qui on commet des infidélités que celle qui « mène à la baguette », qui fait avancer à coups de bâton, comme le révèle l'un des avant-textes de « Rio de la Plata » :

> Pour écrire ce que je vais écrire, mon imagination hésite entre ma
> ~~la première en passant par les grandes dames de la scène italienne~~
> mère et ma maîtresse, ~~ma mère~~
> ~~aux deux thèmes~~
> ~~ma mère~~
> ~~m'appelant avec d'/attirant avec un hymne aux/ accents argentines, la seconde française me rappelant à la baguette à propos d'e muette et de apostrophe~~ ; [25]

La langue française de Copi est donc cette langue de l'idiot, refusant les codes, brute, et libertaire, la langue de l'insoumission.

Le travestissement ne s'arrête pas, néanmoins, à la dénaturation du français normé. Comme le rappelle Genette, ce terme peut aussi désigner une transformation textuelle, illustrée par *L'Énéide* travesti de Scarron :

> Le travestissement burlesque récrit [...] un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui

22. « Jouer avec Copi c'était militer pour le pur plaisir. Ça tenait des jeux d'enfants. Il fallait toujours inventer de nouvelles règles et être en état de spontanéité. Il ne supportait pas l'ennui. Il fallait toujours le surprendre, sinon il se dégoutait vite. Je me souviens qu'un soir nous jouions *La Pyramide* que Copi avait aussi mise en scène. Il y avait quatre rôles principaux. Copi jouait le Rat. Il y avait le Jésuite, la Reine et moi je jouais la Princesse. Un soir la Reine n'est pas venue. Elle était au lit avec 40° de fièvre. Copi a décidé que nous jouerions quand même. Ce soir-là, la règle serait que nous lancerions la couronne de la Reine comme pour une partie de volleyball que chaque acteur qui s'emparerait de la couronne devrait quitter son rôle immédiatement et prendre le rôle de la Reine. » (Myriam Mezières, dans Jorge Damonte (éd.), *Copi*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 71-72).

23. Copi, dans *Apostrophe : « Amériques, Amériques »*, 07 septembre 1979. L'enregistrement est notamment disponible dans le fond Copi à l'IMEC : COP 17 ou sur le site de l'INA : http ://www.ina.fr/video/CPB79055521.

24. Copi, « Rio de la Plata », dans Jorge Damonte, *op. cit.*, p. 81.

25. Copi, mss « Rio de la Plata », fond Copi/ IMEC, boîte COP 4.2.

> imposant une toute autre élocution, c'est-à-dire un autre « style », au sens classique du terme [...] [26].

Or la deuxième raison pour laquelle on peut affirmer que le français de Copi est un français travesti est que son œuvre peut se lire comme la « transformation satirique » d'œuvres-phares de la littérature française de son temps.

2 La transformation satirique de la littérature française

Copi inscrit la pulsion parodique dans le nom qu'il s'est donné, puisqu'il fait dire à la mère de l'écrivain-personnage dans l'un des avant-textes de *L'Internationale argentine* :

> Une fois la guerre finie, nous avons ~~changé de~~ [?] notre nom et nous avons émigré en ~~Argentine~~ Amérique du Sud ! Je suis d'origine française, mais ~~ton père~~ papa est d'une famille de notables de Varsovie ruinés par l'imprimerie, car ils étaient ~~copistes~~ copistes, c'est à dire qu'ils recopiaient des textes à la main. ~~De là la vocation d'écrivain et de là ton notre nom, Copi, qui est une abréviation de Kopinsky, c'est à dire copieur~~ [27].

Dans une interview à Michel Buteau, Raul Damonte explique que « copi » lui vient d'un surnom affectueux de son enfance et que cela ne signifie rien de particulier [28]. Mais, dans son roman, il transforme le récit familial de manière à charger ce surnom d'un sens lié à une définition de l'écriture comme fabrication de copies, réaffirmant par là l'une des voies de son écriture.

Certaines cibles d'une telle transformation satirique sont aisément identifiables. Ainsi Sartre et l'existentialisme sont-ils visés au premier chapitre du *Bal des Folles*. L'écrivain qui parcourt Saint-Germain-des-Prés, rejoint une amie, Marielle Lesseps, à la terrasse du café de Flore avant d'aller déjeuner chez Lipp, et d'annoncer qu'il s'installe à l'hôtel :

> Où est-ce qu'on peut me trouver ? Nulle part. J'ai laissé mon appartement, je ne veux plus y habiter depuis que Pierre est mort. Il y a un appartement de libre sur mon palier, me dit Marielle. En fait je ne veux pas louer d'appartement, je me sens mieux dans les hôtels, j'en change, les premiers jours c'est toujours mieux [29].

Le récit commence comme un récit de Sartre ou de Beauvoir, et ce court dialogue laisse transparaître l'intertexte de *L'Âge de raison*, le premier tome des *Chemins de la liberté* de Sartre où apparaît cet échange entre Boris et Mathieu :

> – J'aime bien votre rue, dit Boris, mais à la longue on doit en avoir marre. Ça m'étonne toujours que vous habitiez dans un appartement.

26. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 67.

27. Copi, mss « L'International argentine », fond Copi/ IMEC, boîte COP 5.3, cahier 8.

28. « Copi es un sobrenombre que heredé de infancia, no sé por qué pero es una costumbre muy argentina ponerles a los ninos sobrenombres que no tienen nada que ver con nada, nombres inventados, como los nombres de perros. » (Copi, interview « La mujer sentida », *op. cit.*).

29. Copi, *Le Bal des folles*, *op. cit.*, p. 19.

> – Pourquoi ?
>
> – Je ne sais pas. Libre comme vous êtes, vous devriez bazarder vos meubles et vivre à l'hôtel. Vous vous rendez compte ? Vous vous installeriez un mois dans une piaule à Montmartre, un mois faubourg du Temple, un mois rue Mouffetard. . . [30]

On constate que, du texte de Sartre à celui de Copi, le temps s'est considérablement raccourci (d'un mois à trois jours), et surtout le déménagement d'hôtel en hôtel est vidé de son sens philosophique.

Le travestissement burlesque apparaît plus clairement encore dans la suite de cette page, et l'évocation du déjeuner chez Lipp : le « mythe » de Saint-Germain cristallise les fantasmes d'une jeunesse fascinée par Sartre et Beauvoir élevant les âmes dans les cafés [31]. Dans *Le Bal des Folles*, les écrivains de Saint-Germain sont Wolinski et Sempé, « dessinateurs humoristiques d'un style proche du mien » [32], et la conversation du déjeuner, loin de rouler comme dans le roman de Sartre sur l'engagement politique, soit n'est pas rapportée, soit est insignifiante :

> Marielle prétend n'avoir que des frères, moi aussi, la conversation se divise, Wolinski et Sempé parlent de leurs filles, nous de nos frères. Ils mangent du haddock, nous du pot-au-feu. Marielle est plus belle qu'il y a dix ans, elle rit mieux ; elle rit à l'intérieur de sa phrase et elle sourit à l'intérieur de la mienne. Sempé et Wolinski se tordent de rire, puis l'autre dit une phrase. Ils se calmeront avec le cigare, quand ils dessineront sur la nappe [33].

La thématisation du rire dans le roman achève de discréditer tout discours, tout individu qui se prendrait au sérieux.

Chez Copi, le travestissement burlesque n'attaque pas seulement une position, ici la position sartrienne de l'intellectuel engagé, qui fut dominante dans le paysage intellectuel français puis déclinante dans les années 60, mais aussi certaines caractéristiques de la langue littéraire de son temps, par exemple celle de Jean Genet. Ainsi Copi renvoie dans les cordes Jean Genet, après Sartre, dans *Le Frigo* :

> Goliatha (off) – Je te tue, madame ! Tu sais ce que je vais te faire avec ta porcelaine de Limoges ? Je vais te lacérer les fesses et je vais te crever les yeux, ma petite patronne !
>
> L. (off) – Arrêtez !
>
> Ma bonne m'assassine à coups de massue et mon chien afghan me mord les chevilles

30. Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, Paris, Gallimard, 1945, p. 122.
31. Voir Jean-Luc Moreau (textes) et Bruno Barbey (photographies), *Le Paris de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir*, Paris, Editions du Chêne, 2001, p. 103.
32. Copi, *Le Bal des folles*, *op. cit.*, p. 18.
33. Copi, *Le Bal des folles*, *op. cit.*, p. 19.

> Goliatha – Je les ai descendues toutes les deux, Médora et la maîtresse [34].

Ce court échange qui a lieu en coulisse contracte l'intrigue des *Bonnes* de Jean Genet, pièce dans laquelle Copi-acteur a d'ailleurs joué. Solange et Claire, deux sœurs jumelles au service de Madame, fomentent son empoisonnement et répètent la scène ensemble avant son retour. Cet intertexte est clairement désigné dans un avant-texte :

> Goliatha – Tu sais ce que je vais te faire avec ta porcelaine de Limoges ? Je vais te lacérer les fesses et je vais te crever les yeux, ma petite ~~Miss~~ patronne ! ~~Mais c'est les bonnes de Jean Genêt~~ ! [35]

Mais si le monde de Genet, comme celui de Copi, est celui des travestis, des voleurs et des criminels, la langue de Genet reste empreinte d'un lyrisme récusé par Copi. Si on compare la répétition d'assassinat orchestrée par Claire et Solange dans *Les Bonnes* avec l'assassinat de L. par Goliatha (loufoque et raté puisque la patronne se réveille), l'écart entre Genet et Copi apparaît immédiatement :

> SOLANGE – Pour vous servir, encore, Madame ! Je retourne à ma cuisine. J'y retrouve mes gants et l'odeur de mes dents. Le rot silencieux de l'évier. Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier. Je suis la bonne. Vous au moins vous ne pouvez pas me souiller. Mais vous ne l'emporterez pas en paradis. J'aimerais mieux vous y suivre que de lâcher ma haine à la porte. Riez un peu, riez et priez vite, très vite ! Vous êtes au bout du rouleau, ma chère ! (Elle tape sur les mains de Claire qui protège sa gorge.) Bas les pattes et découvrez ce cou fragile. Allez, ne tremblez pas, ne frissonnez pas, j'opère vite et en silence. Oui, je vais retourner à ma cuisine, mais avant je termine ma besogne. (Soudain, un réveil matin sonne) [36].

Le travestissement est donc une manière, pour Copi, de prendre ses distances avec le sublime de la haine, la fascination pour le crime et le « lyrisme » de la violence [37]. Exprimant ainsi la sensibilité gay sur le mode de l'humour et du décalage, l'esthétique Camp de Copi, cette expression de la sensibilité gay sur le mode de l'humour et du décalage, « détrône le sérieux » [38] du style de Genet, tout comme elle détrônait le sérieux du positionnement éthico-politique de Sartre.

La transformation satirique chez Copi fonctionne néanmoins de manière plus complexe que ces exemples pourraient le faire croire : la cible du travestissement est loin d'être toujours aussi simple à identifier, ni aussi univoque. De fait, le lecteur reconnaît dans *Le Bal des folles*, pour reprendre cet exemple, des types de récits, des ambiances et des enjeux, plus que des auteurs – récit dramatique de la mort de l'enfant (chapitre VII) ; puis récit policier, rythmé par les meurtres et la progression de l'enquête (chapitres VIII et IX) ; et enfin récit de conversion religieuse, quand Pierre envisage de devenir

34. Copi, *Le Frigo*, Paris, Persona, 1983, p. 19-20.
35. Copi, mss « Le Frigo », fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.3.
36. Jean Genet, *Les Bonnes. Comment jouer les bonnes*, Paris, L'Arbalète, 1963, p. 26.
37. Voir Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949 ; rééd. Folio, 1982, p. 17.
38. Susan Sontag, note 41, « Notes on Camp », 1964, `http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html` (consulté le 11 août 2017) (je traduis).

carmélite (chapitre XI). Or non seulement le modèle n'est pas toujours clairement identifiable, mais comme le montre cet exemple, les modèles sont multiples, et ne forment pas un tout unifié et cohérent. Isabelle Barbéris résume très bien la singularité de l'intertextualité chez Copi :

> Les jeux intertextuels de l'œuvre de Copi ne produisent pas d'unité de sens à partir des éléments antérieurs. Chez Copi, au contraire, la multiplication allusive et contradictoire des sources, l'affolement des signes sont des gestes d'effacement qui récusent toute causalité. Profusion et vide : l'abondance s'enroule autour d'une absence [39].

Cette imitation généralisée, cette « prolifération des passages » comme a pu l'écrire César Aira [40], ces jeux de miroir infinis dissimulent dans leurs replis un « je », dont l'identité viciée ne se stabilise nulle part. Si la langue et la littérature françaises sont travesties (dénaturée, pour l'une, et transformée, pour l'autre), cela s'explique par la conception de l'identité en jeu dans son écriture. Le travestissement désigne donc, *in fine*, cette opération de métamorphose profonde et continue, sans point d'origine ni terme final, du « je » de l'écriture dans les sexes et dans les langues.

3 La performance de l'identité

Le troisième sens de « travestissement » est celui de « déguisement », notamment lorsqu'il s'agit de prendre l'habit d'un autre sexe ou d'une autre condition. Or les fictions de Copi n'en finissent pas de rejouer cette mutation du moi à travers ses costumes sur le mode léger de l'humour ; toutefois, l'enjeu est d'importance car il s'agit de définir les coordonnées de l'identité.

La première manifestation de ce jeu on ne peut plus sérieux est liée au nom même de Copi : celui-ci se met en scène dans presque chacun de ses récits ou de ses pièces, toujours un peu lui-même et toujours un peu fictionné, sous le même nom, identique et pourtant infiniment différent.s. Il se met en scène en tant qu'auteur dans un jeu de miroir troublant avec la réalité, dans *Le Bal des folles* par exemple, ou encore dans cet avant-texte du même roman où il esquisse une petite planche :

39. Isabelle Barbéris, *Les Mondes de Copi, machines folles et chimères*, Paris, Orizons, 2015, p. 133.
40. César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1991, p. 14 (je traduis).

dites, copi...	je vous ai dit de ne pas bouger !
[DESSIN de femme]	je ne pourrais pas avoir une augmentation ?
ah, non, je vous ai augmenté* de trois francs l'année dernière !	et vous savez combien ça vous me coûtez ? en papier et crayons ?
j'ai besoin d'une nouvelle robe !	je vous en dessinerai une !
c'est pas pareil !	d'ailleurs vous me dessinez trop un nez trop grand !
[...]	
je vais m'employer chez Wolinski qui fait les femmes jolies	bon, d'accord, je vais vous dessiner comme Wolinski,
oh, merci.	allez, ça suffit !
ça m'apprendra à m'employer chez un dessinateur homosexuel ! [41]	

L'auteur-dessinateur Copi se projette dans sa propre bande dessinée face au personnage qu'il a imaginé, la Femme Assise, tout en gardant ses prérogatives d'auteur capable de faire apparaître des robes ou un nez de telle sorte que le monde réel et le monde fictionnel se mêlent et se confondent. Mais cette mention du nom de Copi est surtout l'occasion d'un remodelage identitaire : le récit généalogique qu'il porte est constamment réinventé. Je citais plus haut la manière dont Copi joue avec son nom dans *L'Internationale argentine* et sa prétendue filiation avec les « copistes », mais c'est une tout autre histoire de famille que raconte *La Guerre des Pédés* : « Moi, René Pico, dessinateur humoristique à l'anagramme de Copi, fils pédé d'une Berrichonne un peu excentrique. » [42] Ce retour du nom impose les récits du « je » comme autant de variations identitaires et de destins potentiels, comme autant de manières de jouer avec le sentiment d'imposture de celui qui écrit dans l'autre langue.

Cette conception instable de l'identité « performative », pour reprendre le concept-clé de Judith Butler, explique le fait que les textes de Copi soient centrés sur des êtres en transformation continue, notamment sexuelle. Dans *Trouble dans le genre*,

42. Copi, *La Guerre des pédés*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 94.

Butler définit cette notion en affirmant que le « corps genré », le sentiment intérieur que l'on a de son corps (féminin ou masculin), est le résultat d'une série d'actes successifs, et non d'une substance qui préexisterait : « Il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité. » [43] C'est pourquoi Butler fait du drag queen, du travesti, une figure centrale de son raisonnement, en ce que le drag révèle le caractère artificiel et construit, « parodique » [44], du corps genré : « En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » [45]. Les fictions de Copi, et le théâtre tout particulièrement en ce qu'il suppose un corps en acte, semblent rejouer à l'infini pareille conception de l'identité. Ainsi, dans *Le Frigo* en particulier, Copi-acteur joue tous les personnages. Or ceux-ci présentent des traits sexués soulignés à l'extrême : de longues moustaches bien fournies pour le motard, ou encore des hanches démesurément larges pour Goliatha, la bonne. Mais cette identité genrée est toujours ambivalente : le motard porte des bas résille, et la bonne, d'épais sourcils d'homme. Copi se livre ainsi, à travers ces métamorphoses successives jamais complètement abouties, à une « parodie des genres (et non d'un genre) » [46]. Comme le montre bien Isabelle Barbéris, ce travail parodique entame toute possibilité d'opposition binaire :

> Le travesti n'imite rien d'autre que l'imitation elle-même. Comme Loretta Strong, qui fait entrer le monde dans sa « vagine », le travestissement est un geste d'inclusion [...] et de refonte des signes du monde extérieur (et non son miroir inversé). Cette absorption réduit à néant toute forme rassurante d'extériorité, de telle sorte que l'objet même de l'imitation parodique disparaît, absorbé dans le geste même du travestissement [47].

Copi-acteur prolonge sur scène ce que Copi-auteur crée dans l'écriture, à savoir cette invention continuée de soi et de son identité sociale et sexuelle.

La langue ne pouvait ressortir indemne de ce processus : dans un avant-texte de *l'Internationale argentine*, Copi dit écrire non pas en français ou en espagnol mais en « argentin », une « langue informe, malléable [...], plastique » [48] :

> N'apportai-je pas / [moi aussi] mon grain de
> ~~J'écris en français depuis vingt ans~~
> sable à ce nationalisme argentin que
> ~~mais est-ce que c'est du français ? Ou~~

43. Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 95-96.

44. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261.

45. *Ibid.*

46. Isabelle Barbéris, « Copi : le travestissement entre parodie et vanité (À propos de *Loretta Strong* et du *Frigo*, pièces travesties) », dans Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (dir.), *Poétiques de la parodie et du pastique de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 223.

47. Isabelle Barbéris, « Copi : le travestissement entre parodie et vanité (À propos de *Loretta Strong* et du *Frigo*, pièces travesties) », *op. cit.*, p. 225.

48. Copi, mss « L'Internationale argentine », fond Copi/ IMEC, boîte COP 5.3.

j'ai toujours ~~répugné ? détesté ?~~ rendu coupable de
~~de l'argentin. Mais c'est quoi l'argentin ?~~
nos malheurs
tous ~~les défauts, argentins, ou autres ? du patriotisme~~
~~presque rien. Une langue informe, malléable~~
~~du militarisme~~ aux paroles des tangos
des militaires
~~plastiques~~.

La langue, comme le corps genré, n'est donc pas donnée d'avance : elle s'affirme et se forge à chacune de ses mises en œuvre. Cette langue plastique se coule d'abord dans le corps, tout aussi plastique, des personnages en mutation identitaire. Ainsi, dans *Le Bal des Folles*, Pierre veut devenir femme grâce à des hormones, au premier chapitre, puis grâce à une opération, au dernier chapitre. Le sentiment que Pierre a de son corps ne recouvre aucune évidence biologique, mais se définit bien plutôt par ses actes successifs (sociaux et langagiers) pour devenir femme, sans y parvenir cependant, puisqu'il meurt avant d'être opéré. Cette impossibilité de jamais se confondre totalement avec son genre ou son sexe de naissance manifeste le caractère continûment inachevé de la construction identitaire telle que la décrit Judith Butler. Mais le roman va au-delà quand Pierre exprime l'inadéquation à sa propre identité en italien, langue étrangère dans le texte français : « non sono mai stato me stessa (je n'ai jamais été moi-même au féminin) » [49]. L'inexplicable co-existence du participe passé au masculin et de l'adjectif accordé au féminin redouble l'effet d'écart produit par la présence de l'italien dans le français. Mais surtout, le commentaire qui insiste sur le choix du féminin, intraduisible en français, traduit le sentiment d'inadéquation à soi-même par la non-équivalence linguistique. En un mot, le genre ne se donne comme performatif qu'à travers le rapport du sujet aux langues.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle la réécriture d'un même texte d'une langue à l'autre entraîne celui-ci dans ce même mouvement de transformation continue. Le cas de *La Coupe du monde* pour être unique n'en est pas moins remarquable. Cette courte pièce, écrite en français pour être jouée en 1975 au Théâtre Le Sélénite sans être publiée, a été réécrite en italien en 1980, pour une mise en scène à Rome au théâtre Parnasso. Elle est alors l'objet d'une recréation à quatre mains comme en témoigne le co-auteur Riccardo Reim : les répliques, d'abord échangées à voix haute, sont notées lorsque Copi et Reim s'accordent sur la formulation [50]. Je n'ai pas trouvé trace de ce texte publié, mais seulement de sa traduction en espagnol par Walter Romero, parue en 2012 aux éditions Mansalva. Si le texte recréé en italien cinq ans après sa première version (française) en est extrêmement proche, certaines modifications systématiques sont néanmoins notables. Or, elles ne touchent que les références

49. Copi, *Le Bal des folles*, *op. cit.*, p. 139.

50. « *Tango-charter* nació casi por casualidad : fue una idea que Copi había propuesto para un número cómico de circo, si bien recuerdo. Lo escribimos en seis o siete tardes en Villa Borghese, ensayando las líneas en voz alta, improvisando las réplicas y cuando pensábamos que habíamos encontrado el tono correcto, lo escribíamos. Por la noche yo revisaba las formas italianas, pero casi no cambiaba nada porque Copi hablaba muy bien el italiano. Y al día siguiente continuábamos. » (Riccardo Reim interviewé par Guillermo Bravo en 2012, «Entrevista. El amigo italiano», *Pagina 12*, 16 novembre 2012, `http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2703-2012-11-16.html` (consulté le 17 août 2017)).

culturelles qui s'apparentent toutes à une forme d'adaptation à la nouvelle culture de réception :

La coupe du monde **version française inédite (tapuscrit) fond Copi/ IMEC boîte COP 1.1 (je souligne)**	***Tango-Charter*** **trad. esp. Walter Romero d'après la version italienne, Buenos Aires, Mansalva, 2012 (je souligne)**
PABLO - Mais, par contre, il n'y a pas des* rats. Ici, on les mange. Vous êtes d'où, vous ? Vous *ètes belges ?	PABLO - Pero nada de ratas, se lo aseguro ! Aca a los ratas las servimos al plato. De donde son ? Roma, Napoles ?
MARCIA - Mais non, on est parisiens. Enfin, mon mari est de Saint-Etienne, mais moi je suis parisienne, et j'ai même une grande mère d'*ascendence créole.	ELLA -No, por favor, somos de Milan. Meneghini. *Il Duomo*, sabe, *la madonnina*... En fin, yo soy de Milan...
ALEJANDRO - Je suis un fanatique de l'équipe de France ! Alors, ce match France-Argentine de ce soir, qu'en pensez-vous ?	EL- Pero tu madre, mi amor...
PABLO - Faut faire gaffe au fameux coup de *pie	ELLA - Mi madre era de Milan, està bien, era siciliana, y con eso qué ? YO SOY DE MILAN, està claro ? Le iba diciendo, somos de Milan. Mi marido, non, el est del lago di Como. Yo, incluso, tengo una nona que se vino joven a la Argentina.
	EL (autoritario) Soy hincha de la tricolor ! Y del Italia-Argentina que se juega esta noche, que me dice ?

Comme on le constate dans cet incipit, Paris devient Milan avec le même snobisme de la part de celle qui en est originaire, et l'équipe de France se transforme en équipe italienne. Les références culturelles sont ensuite transposées du contexte français au contexte italien. Tout se passe donc comme si les personnages se trouvaient réinventés dans la langue nouvelle, comme si, de nouvelles limites se dessinant, ils devaient se glisser à l'intérieur de ces limites comme des caméléons ne parvenant jamais tout à fait au terme de leur métamorphose. Isabelle Barbéris qualifie la mimésis théâtrale de Copi de « mimésis du caméléon » ; or ce « caméléon » n'est pas seulement le corps, mais le corps en tant qu'il se dit dans les mots et entre les langues [51].

4 Conclusion

Pour conclure, si Copi adopte le français comme langue d'écriture, c'est un français fautif, brut, idiot, qui mine la langue des maîtres ; c'est pourquoi c'est un français parodique des français littéraires, un français qui, récusant les lois de la grammaire et de l'orthographe, récuse aussi l'héritage d'un patrimoine, de Sartre à Genet. En un mot, c'est un français qui, dans chacune de ses œuvres, cache un Argentin travesti, déguisé, changeant, n'en finissant pas de se métamorphoser, ni complètement personnage ni

51. Isabelle Barbéris, « Copi : le travestissement entre parodie et vanité (À propos de *Loretta Strong* et du *Frigo*, pièces travesties) », *op. cit.*, p. 222.

complètement double de l'auteur, ni entièrement homme ni parfaitement femme, ni totalement hispanophone ni totalement francophone.

Bibliographie

Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1991.

Barbéris, Isabelle, « Copi : le travestissement entre parodie et vanité (À propos de *Loretta Strong* et du *Frigo*, pièces travesties) », dans Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (dir.), *Poétiques de la parodie et du pastique de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 215-226.

Barbéris, Isabelle, *Les Mondes de Copi, machines folles et chimères*, Paris, Orizons, 2015.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion/ Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

Copi, *Le Bal des folles*, Paris, Christian Bourgois, 1977, rééd. UGE, « 10/18 », 1978.

Copi, *La Cité des rats*, Paris, Belfond, 1979.

Copi, *La Guerre des pédés*, Paris, Albin Michel, 1982.

Copi, *Et moi pourquoi j'ai pas une banane*, Paris, Dargaud, 1983.

Copi, *Le Frigo*, Paris, Persona, 1983.

Copi, *L'Internationale argentine*, Paris, Belfond, 1988.

Copi, *Eva Peron*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Copi, *Cachafaz : tragédie barbare en deux actes et en vers*, édition bilingue, trad. René de Ceccatty, Arles, Actes Sud, 1993.

Copi, *L'Uruguayen*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

Copi/ Riccardo Reim, *Tango-Charter*, trad. Walter Romero, Buenos Aires, Mansalva, 2012.

Copi, mss « Le Frigo », fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.3.

Copi, tapuscrit de « La Coupe du monde », fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.1.

Copi, mss « Escaliers du sacré cœur », fond Copi/ IMEC, boîte COP 3.1.

Copi, mss « Rio de la Plata », fond Copi/ IMEC, boîte COP 4.2.

Copi, mss « Virginia Woolf a encore frappé », fond Copi/ IMEC, boîte COP 5.1.

Copi, mss « L'International argentine », fond Copi/ IMEC, boîte COP 5.3.

Copi, tapuscrit de « L'Internationale argentine », fond Copi/ IMEC, boîte COP 6.1.

Copi, mss « Le Bal des folles », fond Copi/ IMEC, boîte COP 7.

Copi, *Apostrophe : « Amériques, Amériques »*, 07 septembre 1979, fond Copi/ IMEC, boîte COP 17.

Copi, «Entrevista inedita. La Mujer sentida», *Pagina 12*, 20 janvier 2012, `https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html`.

Damonte, Jorge (éd.), *Copi*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

Estrade, Christian, « Copi romancier, ou s'auto-traduire en écrivant », dans Olga Anokhina et François Rastier (dir.), *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2015, p. 59-70.

Genet, Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949 ; rééd. « Folio », 1982.

Genet, Jean, *Les Bonnes. Comment jouer les bonnes*, Paris, L'Arbalète, 1963.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

Moreau, Jean-Luc (textes) et Bruno Barbey (photographies), *Le Paris de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions du Chêne, 2001.

Piat, Julien, « Fiction(s) de Genèse, l'exemple de *Molloy* de Samuel Beckett », dans Stéphane Bikialo et Sabine Pétillon (dir.), *Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 125-138.

Reim, Riccardo, «Entrevista. El amigo italiano», *Pagina 12*, 16 novembre 2012, http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2703-2012-11-16.html.

Sartre, Jean-Paul, *L'Âge de raison*, Paris, Gallimard, 1945.

Sontag, Susan, « Notes on Camp », 1964, http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html.