



HAL
open science

Introduction à l'ouvrage collectif “Le personnage du fanfaron”

Elisabeth Gavaille, Cristina Terrile

► **To cite this version:**

Elisabeth Gavaille, Cristina Terrile. Introduction à l'ouvrage collectif “Le personnage du fanfaron”.
Le personnage du fanfaron: théâtre, récits, cinéma, 2020. hal-03134855

HAL Id: hal-03134855

<https://hal.science/hal-03134855>

Submitted on 8 Feb 2021

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

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

INTRODUCTION

Élisabeth Gavaille et Cristina Terrile
ICD – EA 6297

De la comédie antique au cinéma italien, le personnage du fanfaron manifeste une vitalité remarquable. Ce type humain, caractérisé par l'outrance et l'ostentation, par le contraste entre les prétentions et les actes, se trouve déjà défini dans les *Caractères* de Théophraste, avant ceux de La Bruyère. Le but de la présente publication, qui fait suite à un colloque international organisé à l'université de Tours en avril 2018, est de mettre en perspective diverses incarnations du fanfaron, dans la littérature et les arts du spectacle. On doit d'abord s'arrêter sur la figure bruyante du « soldat », aussi bravache que poltron et parfois coquet, dans l'Antiquité gréco-latine, qui se retrouvera chez Shakespeare (Parolles, Pistol ou Falstaff), chez Ruzante (*Retour de guerre*) et dans la Commedia dell'Arte (Scaramouche, le Capitan, Rugantino dont le nom vient de *ruganza*, *arroganza*, « arrogance »), avec des prolongements dans le théâtre européen du XVI^e au XVIII^e siècle (chez Calderón, Cyrano de Bergerac, Corneille, Andreas Gryphius ou Carlo Gozzi). Mais l'on songe aussi, du côté de la narration, à d'autres personnages de « menteurs » gonflés d'eux-mêmes, se flattant de mérites, d'exploits et de succès plus ou moins réels. En effet hors du « type » théâtral, le fanfaron est représenté notablement par le Baron de Münchhausen, à qui ses récits extraordinaires et truculents consignés par l'écrivain Rudolf Erich Raspe en 1785, avant d'être traduits en allemand par G. A. Bürger, vaudront le surnom de « baron de Crac » (d'après l'expression « raconter des craques », des mensonges). Le fanfaron réapparaît aux XIX^e et XX^e siècles comme un personnage désinvolte, vantard, imma-

ture, mais parfois généreux et bon vivant. Du *Capitaine Fracasse* (1863) de Théophile Gautier, qui imagine de faire jouer le personnage éponyme par un jeune noble pauvre, timide et courageux, à l'opposé de ce rôle de scène qu'il endosse par amour, jusqu'au *Vantone* (1963), pièce dans laquelle Pier Paolo Pasolini transpose le modèle latin de Plaute selon ses préoccupations sociales¹, la figure évolue selon les époques et les littératures, et trouvera sa place dans de nombreux films italiens des années 60-70 – parmi lesquels figurent certes *Le fanfaron* de Dino Risi (*Il sorpasso*, 1961, interprété par Vittorio Gassman), mais surtout plusieurs rôles incarnés par le volubile Alberto Sordi.

Personnage ridicule dans son principe, souvent victime de l'illusion même qu'il veut créer, le fanfaron intrigue cependant par sa complexité (acteur d'un rôle, il ouvre une dimension de théâtre dans le théâtre, de récit dans le récit), par son ambivalence et ses failles (égocentrique mais secrètement inquiet du jugement d'autrui, sottement vaniteux ou travaillé par un complexe d'infériorité, conscient de ses mensonges ou dupe de lui-même). Il peut même émouvoir par sa naïveté ou son désir de se faire admirer et aimer, et passer ainsi du burlesque au tragique. Cet être qui veut exister à travers son discours, qui construit sa propre fiction et dont l'inanité même est spectaculaire, excite en tout cas la verve de l'auteur et la performance de l'acteur.

Arrêtons-nous au préalable sur des questions de mots. « Fanfaron » signifie : qui affecte la bravoure, qui cherche à se faire valoir en exagérant ses mérites et vante ses qualités ou ses actions. Le substantif français apparaît au début du xvii^e siècle, avec le sens de « personnage vantard » (1609, chez Mathurin Régnier, *Satire VIII*, in *Œuvres*, éd. J. Plattard, p. 65). C'est un emprunt à l'espagnol *fanfarrón* (attesté depuis le milieu du xvi^e siècle), qui a la même origine onomatopéique que « fanfare » (parade en musique, impliquant démonstration bruyante et manifestation ostentatoire), en remontant probablement au même étymon que l'arabe *farfâr* « bavard, léger, in-

1 Voir la journée d'étude consacrée à cette œuvre : « Modernité de l'Antique : *Il Vantone*, une variation pasolinienne », organisée le 14 mars 2018 à l'Université de Caen Normandie par Marco Borea, Raphaëlle Hérout et Rosana Orihuela.

constant »¹, voire par emprunt même à ce mot arabe (qui dérive de *farfara* « agiter des ailes, papillonner » d'où *farfara(t)* « caractère volage » et *far-fâr(t)* « girouette »²). Signalons aussi que le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611) faisait plutôt dériver le mot espagnol du vieux verbe latin *fari* « parler, raconter » d'où *fabula* « récit, fable » (sur la racine signifiant « parler » qui explique également le verbe grec *phēmi*). Il y a en tout cas dans « fanfaron » un redoublement expressif qui amplifie le bruit de bouche et souligne l'idée qu'il s'agit d'un « être de paroles ».

Le type littéraire du fanfaron a hérité du double modèle antique – de l'*alazôn* grec et du *gloriosus* latin. En grec *alazôn* signifie « charlatan, vantard », et plus largement « imposteur »³. S'il est désormais généralement admis que l'origine du mot serait une antonomase, l'emploi en nom commun du nom d'une tribu thrace, *Alazones* (comme *Vandale* avec un autre sens)⁴, il faut noter que les lexicographes antiques mettaient *alazôn* en rapport avec le verbe *aláomai*, « errer, aller çà et là » (même famille que latin *amb-ulare*, itératif)⁵. Ce n'était pas aberrant car le mot s'est d'abord appliqué au charlatan, au marchand ambulancier qui vante sans scrupules les qualités des produits qu'il veut vendre – de fait, le colporteur est dans la littérature ancienne une figure proverbiale de hâbleur aux airs avantageux⁶ –, avant de s'étendre à d'autres secteurs d'activité où l'exagération peut profiter de l'ignorance ou de la crédulité d'autrui. Aristote, dans l'*Éthique à Nicomaque* (II, 7, 1108 a) définit l'*alazoneia* (la vantardise, ou feinte par exagération) comme l'excès par rapport au milieu représenté par la véracité

1 Cf. *Trésor de la Langue Française*, s.v.

2 Cf. *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, s.v., et Salah Guemriche, *Dictionnaire des mots français d'origine arabe*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 360.

3 Cf. Douglas M. MacDowell, « The Meaning of *Alazôn* », in E. M. Craik, *Owls of Athens. Essays on Classical Subjects presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 1990, p. 289-292.

4 Il s'agit d'une peuplade voisine des Scythes, entre le Boug et le Dniepr (cf. Hérodote, IV, 17 et 52). Cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck (1968), nouveau tirage 1984, et en dernier lieu Robert Beekes (with the assistance of Lucien van Beck), *Etymological Dictionary of Greek*, vol. 1, Leiden/Boston, Brill, 2010, s.v.

5 Avec un suffixe *-zon* qu'on trouve par ex. dans *meízôn* « plus grand » ou *Amazôn*, selon une formation soit analogique, soit comique : cf. D. M. MacDowell, art. cit., p. 290.

6 Voir par exemple Hérodote, mimes 6 et 7 ; Horace, *Épodes*, 17, 20 et *Odes*, 3, 6, 30 ; Properce, *Élégies*, IV, 2, 37 ; Ovide, *Art d'aimer*, 1, 419-426 et *Remèdes* 306 ; Sénèque, fragment 52, p. 429 Haase.

(*alêtheia*) – à l'autre extrême, le défaut correspondant est la dissimulation ou réticence, c'est-à-dire la feinte par atténuation (*eirôneia*). Son disciple Théophraste, dans les *Caractères*, trace le portrait du vantard en commençant ainsi : « La vantardise est [...] une simulation d'avantages qu'on ne possède pas » (*Caractères*, XXIII, trad. Octave Navarre, C.U.F.).

En latin, l'adjectif *gloriosus* apparaît dans ses premières attestations avec le sens péjoratif de « fanfaron, vaniteux » (chez Plaute, III^e-II^e s. av. J.-C.), avant celui positif de « glorieux » (chez Cicéron au I^{er} siècle avant notre ère). Nommant régulièrement les originaux grecs qu'il adapte en latin, Plaute donne *gloriosus* comme équivalent de *alazôn*, dans le prologue du *Soldat fanfaron* : « Le nom de cette comédie est en grec Alazon, et nous en latin disons Fanfaron (*id nos Latine Gloriosum dicimus*) » (*Miles*, v. 86-87). Il n'y a pas lieu pour autant de supposer à l'adjectif latin une valeur fondamentalement péjorative¹. Le suffixe *-ōsus* marque l'abondance et l'inclination, sans que l'idée dépréciative d'excès soit systématiquement associée². Il faut sans doute faire intervenir le contexte et le jeu des actants : la gloire, l'estime, la considération sont décernés par autrui, et s'attribuer à soi-même de la valeur en parole à la place d'un autre contrevient à la règle sociale de modestie : d'où la valeur péjorative de *gloriosus* et du verbe *gloriarī* en emploi pronominal, « se faire gloire », à côté d'un sens objectif de *gloriosus* « plein de gloire, éclatant ». Quant à l'antériorité apparente du sens péjoratif, elle peut s'expliquer par le genre de la comédie et la situation comique, représentés dans ces premiers textes de langue latine que constituent pour nous les comédies de Plaute. Puis en suivant cette tradition littéraire, la *Rhétorique à Herennius*, premier traité d'art oratoire en latin au début du I^{er} siècle av. J.-C., donnera le *gloriosus* comme exemple de peinture de caractère (la *notatio* ou « éthopée ») et l'on voit que c'est le portrait d'un faux riche, qui veut se faire passer pour riche « par gloriole et ostentation » (*gloria atque ostentatione*, IV, 63-65).

Gloriosus passe à *glorieux* en français, qui a lui aussi les deux acceptions, « plein de gloire » et « qui tire vanité de quelque chose ». Ainsi, La Bruyère définit « le glorieux » comme celui « qui a du goût à se faire

1 Cf. Jean-François Thomas, *Gloria et laus. Étude sémantique*, Louvain-Paris, Peeters, 2002, p. 226-229 : la base *glori-* contiendrait primitivement une valeur péjorative.

2 Cf. Alfred Ernout, *Les adjectifs latins en -ōsus et en -ulentus*, Paris, Klincksieck, 1949.

voir » donc enclin à l'ostentation – tandis que le « fanfaron » est celui qui « travaille à ce qu'on dise de lui qu'il a bien fait » (voir respectivement *Caractères* II, 14 et 16). Examinons d'autres termes de sens voisin en français. *Hâbleur* (attesté depuis le ^{xvi}^e s.) vient comme *fanfaron* de l'espagnol : dérivé du verbe *hâbler*, tombé en désuétude, qui était emprunté à l'espagnol *hablar* « parler » (lui-même du latin *fabulari*, « parler, raconter qqch »). *Vantard* (fin ^{xvi}^e s.) est dérivé du verbe « vanter », avec suffixe péjoratif *ard*, et a éclipsé *vanteur* (^{xiii}^e s., encore employé à la fin du ^{xvii}^e s.) ; le verbe pronominal *se vanter* (fin ^{xi}^e s.), signifiant s'attribuer des qualités, des mérites qu'on n'a pas, vient du latin populaire *vanitare* « être vain », seulement relevé sous la forme du participe présent, *vani-tantes* « les bavards, le vain peuple » (de *vanitas*, vaine apparence). *Forfanterie* (^{xvi}^e s.) est dérivé de *forfant* « coquin » puis « fanfaron » (emprunté à l'italien *forfante/furfante* de même sens, du verbe *furfare* « agir hors de la loi », lui-même emprunté à l'ancien français *forfaire* « faire du tort ») et a d'abord signifié « tromperie » ou « acte de violence », avant que ne s'impose le sens moderne, par rapprochement avec *fanfaron* et sans doute « dans le contexte de la comédie italienne, comme pour *matamore* » (*Robert historique*). D'emploi littéraire, *jactance* (^{xiii}^e s.) est emprunté au latin impérial *iactantia*, dérivé du verbe *iactare*, « lancer avec ostentation, se faire valoir en paroles » – comme *iactatio* en latin classique, cf. Cicéron, *Tusculanes* IV, 20 (à propos des différentes espèces du plaisir, *uoluptas*) : « la vantardise est le plaisir délirant et qui exulte de façon inconvenante » (*iactatio est uoluptas gestiens et se effereus insolentius*).

Comme le montre l'amplitude de *alazôn* dans la littérature grecque, le fanfaron s'incarne dans quelques types sociaux et professionnels privilégiés, soupçonnés d'une parole qui outrepassse la réalité, d'un discours de « bonimenteur » pour le profit, le pouvoir ou la renommée : homme politique (démagogue ou homme d'État qui exagère ses services rendus), intellectuel (sophiste ou philosophe), colporteur... Mais depuis la Comédie nouvelle grecque il est étroitement associé au personnage du soldat¹, en

1 Sur la genèse du personnage et son évolution, cf. Walter Hofmann, « Der Bramarbas in der griechisch-römischen Komödie », *Eos*, 59, 1971, p. 271-280 ; W. Thomas McCary, « Menander's Soldiers: Their Names, Roles, and Masks », *The American Journal of Philology*, 93-2, 1972, p. 279-298 ; W. Hofmann & G. Wartenberg (eds.), *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin, 1973 ; Luis Gil, « El 'Alazón' y sus variantes », *Estudios*

remontant au prototype spectaculaire d'Aristophane dans *Les Acharniens*, le général Lamachos – dont le nom signifie, avec préfixe augmentatif *la-* en grec, « Supercombattant », ou « Vatenguerre » comme traduit Victor-Henry Debidour (Livre de poche, rééd. Folio), et qui se présente sur scène affublé d'un plumet « de vantard¹ » avec lequel le protagoniste se fait vomir. Par suite, dans la comédie latine le qualificatif régulier de *gloriosus* pour *miles* signale un rôle fixé (*Captifs* 57-58, *Epidicus* 301, *Miles* 89², prologue de l'*Eunuque* v. 31 et 38) – encore qu'on le trouve aussi appliqué à un cuisinier « bavard, vantard, insipide, incapable » (*Pseudolus* 794) ou aux coureurs de femmes (*Charançon* 471)³. Par la suite, des antonomases témoigneront du succès de ce rôle sous diverses formes : Fierabras, Rodomont, Matamore ou le Capitan⁴...

Clásicos, 25, 1981-1983, p. 39-57; Iannis Konstantakos, « On the Early History of the Braggart Soldier. Part One: Archilochus and Epicharmus », *Logeion*, 5, 2015, p. 41-84, et « On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type », *Logeion*, 6, 2016, p. 112-163.

- 1 Vers 489 : *kompolakuthês*, mot forgé par Aristophane à partir de *kompos*, « bruit retentissant », d'où « emphase, jactance », et de *lakeo*, « claquer » (images sonores, comme dans *fanfaron*), ou bien de *lekuthos*, petite fiole, ampoule, d'où par analogie de forme l'idée d'enflure, de boursoufflure, de discours « ampoulé » (métaphore visuelle).
- 2 Ce peut être le cas aussi en *Pseud.* 674 (l'esclave Pseudolus se réjouit d'avoir subtilisé la lettre du soldat, qui lui permettra, à la place de celui-ci, de se faire remettre par le proxénète Ballion la courtisane désirée par son jeune maître) : *Atque ego nunc me ut gloriosum faciam et copi pectore*, « Comme maintenant je vais faire le fier et le cœur généreux ! » (trad. A. Ernout, C.U.F). Il y a là un jeu sur les termes et la définition des rôles, puisqu'il s'agit de se substituer au soldat (*gloriosus*), en référence au code comique – le verbe *facere* au sens de « jouer le rôle » souligne ce transfert.
- 3 « Un menteur et un fanfaron, aux abords du temple de Cloacine » (*Curc.* 471) : dans ce passage du *Charançon* où le *choragus* surgit sur scène pour faire à l'adresse du public la revue des endroits louches de Rome, on doit comprendre qu'au sanctuaire de Vénus Cloacine (situé près de la *Cloaca Maxima*, le grand égout collecteur), les séducteurs viennent offrir à la déesse des sacrifices pour obtenir les bonnes fortunes dont ils se vantent publiquement. Peut-être y a-t-il aussi, dans cette irruption de la réalité extrathéâtrale, une allusion plaisante au rôle théâtral du *miles* qui se targue de succès galants.
- 4 Pour la comédie italienne et son influence sur le théâtre français, nous nous contentons de renvoyer aux travaux les plus significatifs : R. Tessari, *Commedia dell'Arte : la Maschera e l'Ombra*, Milan, Mursia, 1981 ; C. Bec et I. Mamczarz (éds.), *Le Théâtre italien et l'Europe (xv^e-xvii^e siècle)*, Paris, PUF, 1983 ; R. Gardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697)*, Rome, Bulzoni, 1990 ; F. Marotti et G. Romei (éds.), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991 ; S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque*

C'est donc à cette figure de prédilection du fanfaron et à ses divers avatars que s'attachent les études réunies dans ce volume. Le premier chapitre revient sur les modèles antiques du soldat fanfaron. De Lamachos chez Aristophane à Pyrgopolinice dans le *Miles gloriosus* de Plaute, Nathalie Lhostis analyse les possibilités spectaculaires du type, en resituant ces deux incarnations dans leur contexte culturel propre, et en définissant leurs enjeux socio-politiques respectifs : d'un côté, dépouiller le soldat tragique et le rhabiller en cible comique, pour exprimer le refus de la guerre ; de l'autre, représenter une comédie dans la comédie, et par la caricature du vantard jeter le doute sur les valeurs de l'aristocratie romaine (succès militaires, *uirtus* et *gloria*). Élisabeth Gavaille s'intéresse aux couples que forment Pyrgopolinice et Artotrogus chez Plaute, Thrason et Gnathon chez Térence : dans le deuxième le parasite est mieux encore metteur en scène du soldat, et une sorte de croisement des rôles semble s'opérer, entre l'autosatisfaction écrasante du parasite et l'inquiétude sociale qui pousse le soldat à jouer un piteux plaisantin. Émeline Marquis montre l'exploitation du type théâtral dans les *Dialogues des courtisanes* de Lucien, au II^e siècle de notre ère, à travers les propos moqueurs que ces femmes rouées tiennent sur des mâles bons à duper mais encombrants (portés sur la boisson et violents, ennuyeux par leurs récits guerriers) – le lecteur reste libre de porter un autre regard, amusé et indulgent, sur des êtres plus complexes qu'il n'y paraît, entre conteurs imaginatifs et séducteurs manqués.

Le deuxième chapitre concerne les réélaborations du personnage dans la littérature renaissante et baroque. Patrizia Farinelli se penche sur la facture maniériste du capitaine Tinca dans la *Talanta* de l'Arétin, au XV^e siècle :

e Seicento, Turin, Einaudi, 1993 ; F. Angelini, *Il teatro barocco* [1975], Bari, Laterza, 1993, et *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1999 ; H. Baby, « Le capitain dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », *Littératures classiques*, 2007/2, n° 63, p. 71-84 ; Cl. Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle* [1999], Paris, éd. revue et augmentée, Armand Colin, 2011 ; M. Chiabò et F. Doglio (éds.), *Fortuna Europea della Commedia dell'Arte* (XXXII Convegno Internazionale du Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Rome, 2-5 octobre 2008), Rome, Torre d'Orfeo, 2008 ; Jean-François Lattarico, « Les monstres du langage. Le laboratoire plurilingue de la *commedia dell'arte* à la comédie *ridiculosa* (XVI^e-XVII^e siècles) », *Littératures classiques*, 2015/2, n° 87, p. 33-47.

référence assumée à Plaute et Térence, intrigue compliquée à l'excès et extravagance rhétorique se conjuguent pour illustrer un code esthétique qui l'emporte sur la fonction de satire sociale, et développer magistralement l'exubérante inanité du rôle comique. Alice Vintenon étudie le regain que connaît le personnage à la Renaissance, avec les analyses morales des modèles plautinien et térentien par Mélancthon et Érasme et l'élargissement du profil militaire à d'autres prétentions sociales, mais surtout avec le goût des fantaisies verbales désormais enrichies par les invraisemblances du roman de chevalerie. C'est au langage même comme moyen de ridiculiser le personnage représenté que s'intéresse ensuite Françoise Poulet : dans le théâtre comique de la fin de la Renaissance et de la première moitié de l'âge classique, comme dans la littérature satirique, l'éloquence boursouflée de l'ennemi espagnol et les archaïsmes de son voisin gascon sont opposés à l'élégante simplicité du français, langue de l'honnête homme. Pour le domaine germanique Florent Gabaude se penche sur un autre aspect linguistique, celui qui sert à caractériser de l'extérieur le fanfaron : depuis le Lamachos d'Aristophane comparé à un oiseau couvert de plumes, l'image aviaire fait particulièrement fortune dans la littérature allemande des XVI^e-XVII^e siècles, chez Hans Sachs, Henri-Jules de Brunswick-Wolfenbüttel, Johannes Rist ou Andreas Gryphius, pour fustiger ramage et caquetage des bravaches et autres prétentieux. Enfin Massimo Scandola examine deux réinterprétations féminines du type à la fin du XVII^e siècle, dans les comédies en lombard de Carlo Maria Maggi : Donna Quinzia la fanfaronne, infatigable bavarde qui campe les vanités de la noblesse milanaise, et Baltramina l'« anti-fanfaronne », femme du peuple qui parle un langage vrai.

Dans le troisième chapitre sont réunies des figures de beaux parleurs et autres faiseurs, « discoureurs et narrateurs » imbus de leur force de conviction. Élisabeth Gavaille analyse un cas de « professeur fanfaron », à travers le personnage du *magister amoris* auquel Ovide confie l'exposé de son *Art d'aimer* – impérieux à l'égard du lecteur-disciple, enclin à l'autoglorification et rempli d'un savoir qui en fait provient moins de l'expérience vécue que de la mémoire textuelle. Stéphanie Carrez montre comment Nathaniel Hawthorne, dans la nouvelle intitulée « Mr. Higginbotham's Catastrophy », construit le personnage de Dominicus Pike, colporteur de tabac, mais aussi d'une rumeur qu'il enrichit de détails au fur et à

mesure de ses étapes, par vanité d'annoncer un événement (le « nouveliste » de Théophraste !): dans la tradition américaine des *tall tales* (histoires exagérées relatant d'impossibles exploits de la Conquête de l'Ouest), et aussi dans le contexte historique de l'essor de la presse à sensation autour des années 1830, Hawthorne nous invite ainsi à réfléchir sur le statut de l'information. S'appuyant sur la filiation entre *Jacques le fataliste* de Diderot et *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, Gaëlle Debeaux s'intéresse dans ces deux œuvres à la figure du narrateur bavard, tantôt tyrannique et instaurant une lutte de pouvoir avec le lecteur, tantôt affaibli et soucieux de son interlocuteur, sans autre existence que cette parole qui interfère avec notre réception de la fiction – une parole qui en promettant beaucoup court le risque de décevoir, et qui frôle parfois la manipulation et le mensonge au point d'inspirer la défiance.

Le dernier chapitre envisage la figure du fanfaron en tant que symptôme d'un mal social, au xx^e siècle. Dans de grands textes des années 1920, Florence Godeau examine le lien entre la crise des valeurs héroïques et des conceptions traditionnelles du romanesque, et la représentation de personnages dont la prétention, le snobisme ou la cuistrerie contrastent avec celle du protagoniste: Bloch dans *À la Recherche du temps perdu*, Guido dans *La Conscience de Zeno*, Hugh Withbread dans *Mrs Dalloway*, ou encore Walter dans *L'Homme sans qualités* – alors que la traditionnelle cocasserie de l'affabulateur ne remettait guère en cause les normes culturelles, ces nouvelles baudruches trahissent la caducité des valeurs et la vanité du jeu social. Marco Carmello analyse la manière dont Carlo Emilio Gadda, pour représenter Mussolini dans son *Eros e Priape*, exploite en la recontextualisant l'ostentation et la brutalité pseudo-viriles de Pyrgopolinice: le masque de la *fabula* plautinienne révèle alors la dimension grotesque de l'*historia*, et permet de dénoncer efficacement dans le fascisme italien une pathologie narcissique. Enfin, Luigi Sala se penche sur le cas d'Alberto Sordi, expert à transformer les scénarios pour exalter sa propre performance, ainsi que sur les personnages opportunistes et nihilistes que l'acteur a volontiers incarnés: jeune Italien fasciné par le modèle américain, médecin arriviste et profiteur aux dépens de ses patients, ou encore le marquis del Grillo, cynique oisif aux temps de la Révolution française, et mauvais plaisant qui reflète la mystification du pouvoir.