

Existence et mensonge : l'imposture à l'œuvre dans *Thomas l'imposteur* de Jean Cocteau

Existence and Falsehood: Imposture at Work in *Thomas the Impostor* by Jean Cocteau

Loubna DIRHOUSI

*Docteur ès Lettres et Professeur de français au Secondaire
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, FLDM Fès – Maroc*

Abstract

This article studies the dynamics of imposture in Cocteau's *Thomas the Impostor*, defined not as a cynical deception, but as a candid, childlike game filling a narcissistic flaw. Through a thematic and textual approach combining psychoanalysis and literary criticism, the analysis shows that the usurpation of Fontenoy's name acts as a performative open sesame. This poetic lie unfolds within the theatricality of the Great War, transfigured into an opera-like scenography conducive to make-believe. Finally, death exerts a resolute function by definitively uniting the mask and the face through sacrifice. This passing forces society to engrave the imposture into the gravestone, sealing the triumph of fiction.

*« Je suis plutôt un mensonge. Un mensonge qui dit toujours la vérité »
(Cocteau, 1949, 124)*

« Que l'imposteur trompe, cela veut simplement dire qu'on a bien voulu se tromper sur sa personne au point de se laisser séduire. Il met en scène le mensonge dont chacun se croit exempté »

Beaudet, 1984, p. 117).

L'imposture se définit comme une forme de tromperie consistant à usurper une identité, un nom, une apparence ou une qualité qui n'appartient pas au sujet. Étymologiquement, le mot, issu du bas latin *imponere*, signifie « imposer » et dans son sens vieilli correspond à « action, fait d'en imposer, de tromper par des discours mensongers, de fausses apparences » (Le grand Robert, 2001, 2160). Cette action délibérée de se faire passer pour ce que l'on n'est pas repose sur la supercherie, mais elle ne peut exister sans la complicité, partielle ou totale, de celui qui devient un complice actif du dispositif plutôt qu'une simple victime. L'imposture peut épouser la forme de la mythomanie et de la fabulation. C'est le cas de Guillaume Thomas dans le roman de Cocteau *Thomas l'imposteur* (Cocteau, 1923). En effet, ce personnage finit par adhérer à son propre mensonge au point de ne plus distinguer son univers construit de la réalité. Dans le contexte de la Grande Guerre, il s'approprie le nom de Fontenoy, un général de renom. De ce fait, il se met à vivre dans le songe à telle enseigne qu'il transforme son identité usurpée en un nom-talisman. Pour lui, l'imposture n'est pas une malice, mais un jeu sérieux où la fiction et la réalité fusionnent jusqu'au moment de sa mort.

Dans notre contribution, nous ambitionnons de répondre à la problématique suivante : comment l'imposture de Guillaume Thomas, loin d'être une simple duperie, devient-elle le moteur d'une quête identitaire où la fiction et la mort s'unissent pour hisser l'imposture en une vérité incarnée ?

Pour déplier les strates de cette problématique, nous proposerons d'abord quelques éléments théoriques sur l'imposture afin de cerner ce concept polymorphe au carrefour de la psychanalyse et de la littérature. Ensuite, nous étudierons comment le roman de Cocteau construit une scénographie de l'imposture en contexte de guerre. Puis, nous analyserons la puissance du mensonge poétique, où l'imagination et le nom usurpé confèrent au protagoniste une véritable consistance identitaire. Enfin, nous traiterons de la manière dont la mort scelle cette trajectoire en révélant la vérité ultime du simulacre.

1. Considérations théoriques sur l'imposture

Concept polymorphe, l'imposture se situe au carrefour de la psychanalyse et de la littérature. Le sujet imposteur est « celui qui usurpe une identité, s'invente au point d'y adhérer parfois, une histoire qui n'est pas la sienne, se fait passer pour un autre et ça marche » (Pontalis, 2002, 60). Dans ce sens, Patrick Avrane précise que ce phénomène se présente sous trois masques fondamentaux : « À chacun, hypocrite, usurpateur, ou mystificateur, ses subterfuges, ses dénis, ses jeux de miroir entre idéal du moi et moi, sa tromperie avec soi-même et avec autrui. » (Avrane, 2024, 76). Cliniquement parlant, l'imposture trouverait, entre autres, son origine dans une carence narcissique. Hélène Deutsch éclaire cette fêlure identitaire à travers les personnalités chez qui « l'expression des sentiments ne subsiste plus que dans la forme [...] – un peu comme le jeu d'un acteur doté d'une bonne technique, mais animé d'aucune vie véritable » (Deutsch, 2007, p. 56). Par ailleurs, cette dynamique d'usurpation s'ancre dans une dimension foncièrement héroïque et masculine. Le mythe originel du héros procède d'une « transposition mensongère poétique » (Assoun, 2010, 25), par laquelle un individu s'approprie solitairement un meurtre accompli collectivement.

C'est dans la littérature que l'imposture se déploie davantage. En effet, l'écriture romanesque a pour vocation de : « faire exister ce qui n'existe pas, montrer ce qu'on n'a pas, donner ce qu'on ne possède pas, ne pas être qui on est » (Decout, 2018, 252). À preuve, la littérature est peuplée de figures d'imposteurs qui, par leurs masques et leurs mensonges, donnent à voir les failles de l'identité. Il serait fastidieux d'en faire, ici, le relevé exhaustif. Donnons-en uniquement quelques exemples. L'un des archétypes fondateurs de cette tromperie, qui s'inscrit dans le registre du rêve héroïque et de la mythomanie, est *Don Quichotte* de Cervantès (1969). Alonso Quijano, le protagoniste, se métamorphose en chevalier errant et impose sa vision délirante au monde. Il devient ainsi un personnage littéraire qui agit comme d'autres personnages de fiction issus des romans de chevalerie. C'est un créateur de mondes qui rompt avec les attaches de son milieu social pour se recréer ou se réinventer comme chevalier errant, en faisant usage de sa liberté personnelle.

Par ailleurs, l'imposture est révélatrice de l'hypocrisie des rapports sociaux. Cette mise en scène de soi traverse l'histoire littéraire, en s'affinant à mesure que les codes sociétaux se complexifient. Elle trouve d'abord une expression classique chez Molière avec *Tartuffe ou l'Imposteur* (1999), incarnation du faux dévot qui dissimule ses pulsions sous le masque de la piété. Cependant, là où Tartuffe utilise le masque religieux pour s'infiltrer dans une famille, le XVIII^e siècle pousse la duplicité vers une manipulation plus globale et séculière. Dans *Les*

Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos (1972), l'imposture s'apparente à un véritable outil de pouvoir. La marquise de Merteuil s'y distingue comme une attachante figure d'imposture féminine. Pour préserver sa liberté, elle façonne son propre personnage par un contrôle absolu d'elle-même, en réussissant, selon Émile Lehouck, « à faire de sa propre personne une fiction sociale » (1983, p. 225). Cette théâtralisation trouve son écho masculin chez le vicomte de Valmont. Mais il convient de préciser que tandis que Merteuil feint la vertu pour survivre, Valmont, lui, manie la ruse et la rationalité pour nourrir l'illusion de son invincibilité. C'est à ce titre qu'il devient l'acteur permanent de sa propre comédie. C'est précisément cette dynamique de la fiction de soi que nous retrouvons, sous d'autres dehors, chez Guillaume Thomas.

L'imposture spirituelle est également déclinée par Georges Bernanos dans son roman *L'Imposture* (1985), où l'abbé Cénabre incarne le prêtre ayant perdu la foi, mais persistant à jouer scrupuleusement son rôle professionnel au nom du catholicisme mondain. Outre l'hypocrisie, la littérature exploite la figure de l'usurpateur parvenu, celui qui modifie son identité pour grimper l'échelle sociale. Ainsi Jacob, le protagoniste du *Paysan parvenu* de Marivaux (1992), représente-t-il ce génie usurpateur qui agit de mauvaise foi et s'invente une posture pour s'élever dans la société. Cette dimension de mystification trouve un écho magistral au XX^e siècle avec l'œuvre inachevée de Thomas Mann, *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull* (1995). Félix Krull est un maître de l'illusion qui s'approprie l'identité du jeune marquis de Venosta pour voyager et séduire, en se coulant avec une perfection mimétique dans ses nouveaux habits. Lors d'une partie de tennis, bien qu'il n'ait jamais pratiqué ce sport, il donne brillamment le change, avouant être galvanisé par cette mascarade : « Exalté par ma tenue convaincante et les chaussures ailées à mes pieds, je me préparai à éblouir les gens et à faire bonne figure dans l'exercice d'un jeu dont je m'étais imprégné en qualité de simple spectateur, sans l'avoir jamais pratiqué en réalité » (Mann, 1995, 508). Cet imposteur ne souffre d'aucun sentiment d'illégitimité. Il manipule avec aisance les codes sociaux pour éblouir son auditoire tout en défendant jalousement l'illusion qu'il a créée. Quant à Jean Cocteau, il imagine un personnage dont le discours, l'attitude et le comportement sont nourris d'imposture. Dans ce qui suit, nous en traiterons les spécificités et les modalités.

2. Scénographie de l'imposture en contexte de guerre

L'œuvre littéraire assume la vérité de son propre mensonge, à l'image du héros de Jean Cocteau qui finit par se confondre tragiquement - puisqu'il trouve la mort au moment où il devait remplacer son ami Roy au cours d'une mission périlleuse - avec le rôle qu'il s'est inventé, comme le précise le narrateur dans la clause de l'avant dernier chapitre du roman, « en lui la fiction et la réalité ne formaient qu'un. » (Cocteau, 1923, 150). Le jeune héros, Guillaume Thomas, profite ingénument du chaos de la Première Guerre mondiale pour se présenter sous l'identité du neveu du célèbre général de Fontenoy. Il est la dupe de sa propre mystification, car il joue son rôle avec la candeur d'un enfant jusqu'à se confondre totalement avec lui. Rappelons que dans une lettre à sa mère, Jean Cocteau parle de son personnage, Thomas, en ces termes : « Ce sera un cœur riche et pur mêlé aux bassesses d'une ville et qui marche au bord comme les somnambules au bord d'un toit. Une sensibilité qui désire dans le vague, trouve un jour une réponse courte et se dépense comme s'il s'agissait d'un amour éternel » (Cocteau, 2007, 158). En effet, le roman déploie l'innocence du jeune adolescent à peine âgé de seize ans. Même quand il s'agit de son imposture, celle-ci est apparentée à la sincérité absolue d'un enfant qui s'invente un monde : « De fil en aiguille, il lui arriva ce qui

arrive aux enfants qui jouent. Il crut au jeu. » (Cocteau, 1923, 27). Autrement dit, son imposture ne relève pas d’une stratégie frauduleuse délibérée, mais s’apparente à un jeu puéril qui trouve son acmé dans la croyance qu’il place en la fiction. Dans cet ordre d’idées, il s’agit « d’une sorte de mensonge apuré tant il s’y mêle de sincérité profonde » (Mauriac, 1945, p. 85). Thomas est mû par une irrésistible envie de l’aventure, car « il tenait de son grand-père, capitaine au long cours, le goût des escapades » (Cocteau, 1923, 26). Son entrée dans le mensonge ne relève pas de la fourberie habituelle, mais d’une logique enfantine où la réalité est malléable au gré du désir. Dans ce sens, l’imposture du personnage participe, avant tout, d’un plaisir puéril, sans intentions nuisibles. En atteste le hasard qui préside à la dérive identitaire. Alors qu’il présente un papier mentionnant son lieu de naissance, Fontenoy, un cycliste auxiliaire commet une erreur d’interprétation et « crut qu’il s’appelait réellement Thomas de Fontenoy » (Cocteau, 1923, 27). Guillaume saisit cette occasion pour prolonger son rêve de participer à la Grande Guerre, laquelle lui apparaît d’emblée comme un grand théâtre. Pour lui, ce patronyme prestigieux, érigé en mythe, devient un nom ou un sésame qui lui ouvre les portes du monde des adultes et légitime sa présence au front. Dans ce sens, « l’usurpateur s’appuie sur un mythe ; il lui donne corps » (Avrane, 2009, 127).

En outre, le texte de Cocteau tisse la configuration du jeu, en précisant que l’uniforme d’emprunt et le mince galon de sous-officier qu’il s’attache sur sa vareuse bleue sont des « accessoires de jeu » ou des jouets (Cocteau, 1923, 24). Le personnage se projette dans le monde des grands, « il lui arriva ce qui arrive aux enfants qui jouent. Il crut au jeu » (Cocteau, 1923, 26) au point d’être sa propre dupe et de jouer son rôle avec une naïveté exemplaire qui garantit son immunité. Cela est d’autant plus vrai qu’il ignore la gravité morale ou légale de ses actes. La preuve en est qu’il ne possède jamais le « visage préoccupé, traqué, du fourbe » (Cocteau, 1923, 60). Il est un cœur pur, car « son cœur intact comprenait, lui, à des profondeurs où son esprit enfantin ne pouvait descendre » (Cocteau, 1923, 65). Par conséquent, il traverse les dangers avec la légèreté d’un somnambule, si bien qu’on « l’eût bien surpris en lui démontrant qu’il risquait la prison » (Cocteau, 1923, 28).

Tout compte fait, Guillaume Thomas n’est pas un menteur qui triche, mais un être qui « vit une moitié dans le songe » (Cocteau, 1923, 28). Pour lui, l’imposture constitue le seul moyen de donner une consistance poétique à une existence initialement spectrale et prosaïque. En participant du jeu, l’imposture du personnage correspond à une théâtralisation de soi. Celle-ci dépouille la guerre de sa stricte matérialité historique pour l’ériger en un espace d’illusion, en un espace scénique régi par les règles du jeu et du paraître. Le contexte de la guerre y est transfiguré. Il est le lieu, par excellence, où se déploient les sortilèges du faux et où la tragédie humaine se donne en spectacle. Dans cette optique, la scénographie du champ de bataille est présentée à travers le prisme de l’artifice qui transforme les paysages naturels en de gigantesques trompe-l’œil. Le narrateur coctélien opère une déréalisation radicale de l’environnement militaire, en soulignant, par exemple, que les célèbres dunes du secteur de Nieuport, au lieu d’être de simples formations géographiques, constituent le chef-d’œuvre de cette machinerie illusoire : « ces dunes n’étaient désertes qu’en apparence. En réalité, elles n’étaient que trucs, décors, trompe-l’œil, trappes et artifices » (Cocteau, 1923, 88). De surcroît, l’architecture de la guerre se mue en une architecture d’opéra. La stratégie militaire s’y apparente au travail des machinistes dissimulant la vérité derrière des toiles peintes, de sorte que « les routes ont l’air d’une coulisse d’opéra, on longe des kilomètres de châssis toile côté pile, qui présentent côté face, aux télescopes allemands, une immense tour de cartes, un bonneteur

silencieux » (Cocteau, 1923, 89). L’espace du conflit se transforme ainsi en un terrain délimité, un « monde temporaire au cœur du monde habituel, conçu en vue de l’accomplissement d’une action déterminée » (Huizinga, 1951, 30), à l’instar d’une arène, d’un tribunal ou d’une scène de théâtre fermée sur elle-même. Cette théâtralité s’articule, par ailleurs, autour d’une stricte distribution des espaces entre la salle, les coulisses et la scène. Cela détermine la posture et le champ d’action de chaque protagoniste face au drame collectif. Au commencement du conflit, la guerre apparaît aux civils demeurés à Paris, et particulièrement à la princesse de Bormes, comme le « théâtre de la guerre. Théâtre réservé aux hommes » (Cocteau, 1923, 16), dont elle se sent douloureusement exclue en percevant l’événement depuis les marges de l’Histoire : « cette nature intrépide écoutait le canon comme, au concert, on écoute l’orchestre derrière une porte que les contrôleurs vous empêchent d’ouvrir » (Cocteau, 1923, 17). L’organisation de son convoi d’ambulances volontaires opère alors comme une transgression de cet interdit spatial, permettant aux personnages de pénétrer de force dans les coulisses du drame pour s’approcher au plus près du spectacle de la destruction. Ce basculement de la posture de citoyen inactif à celle de spectateur fasciné culmine dans la contemplation hypnotique du chaos nocturne, où les voyageurs s’assimilent à un public vertigineux pris d’une ivresse esthétique : « Ne ressemblaient-ils pas à ces mélomanes du poulailler, écoutant Stravinsky, penchés sur un gouffre noir ». (Cocteau, 1923, 32).

Force est de constater que la métaphore du théâtre s’applique à la guerre en ce qu’elle révèle la dimension de jeu de rôles, de mascarade et d’imposture inhérente aux individus jetés dans la tourmente meurtrière. Le désordre indescriptible de la guerre favorise le travestissement continu, en autorisant des assemblages vestimentaires hybrides où d’anciens uniformes dépareillés côtoient des vêtements civils au sein de scènes d’un cocasse parfois insoutenable. Ce « vaste mensonge de sable et de feuilles » (Cocteau, 1923, 91), qu’est la Première Guerre mondiale, offre ainsi au héros mythomane le décor idéal pour confondre absolument l’acte d’être et l’acte de jouer. En effet, loin de se réduire à une simple stratégie utilitaire de dissimulation défensive, cette altération topographique transfigure radicalement la nature en une machinerie théâtrale où l’imposture métamorphose l’horreur du champ de bataille en l’illusion vertigineuse où la facticité meurtrière de la guerre légitime l’usurpation d’identité du jeune protagoniste.

Le jeune adolescent ne s’y comporte comme un comédien dont la scène réclame la présence héroïque. En effet, il revêt un costume militaire d’emprunt pour s’incorporer avec candeur à son rôle, jusqu’à ce que la mort biologique vienne sceller l’ultime lever de rideau. Par ce puissant traitement métaphorique, Cocteau démontre que le conflit armé, loin d’incarner le triomphe de la rationalité, est une représentation tragique et absurde où l’illusion est un besoin vital.

Il est vrai que Guillaume Thomas vit pleinement dans le songe et regarde le monde avec tant de fantaisie, mais il n’en demeure pas qu’il est conscient de l’effet de la puissance du verbe. En effet, précise le narrateur, « [n]e sachant ni nager ni patiner, il pouvait dire : Je patine et je nage » (Cocteau, 1923, 60), et, par la seule force de sa persuasion candide, « [c]hacun l’avait vu sur la glace et dans l’eau » (Cocteau, 1923, 60). Guillaume sait pertinemment qu’il apporte à ses discours une touche qui persuade. Cela est d’autant plus vrai qu’il parvient avec une facilité proverbiale à neutraliser le réel. Poète à l’état brut, il rend la réalité malléable, car, précise le texte, il suffisait de dire une chose pour qu’elle devînt vraie. En témoignent ses récits de guerre qui justifient d’une force de synthèse telle qu’ils paraissent plus réels que la réalité pour son entourage.

3. Pouvoir du nom, imagination et poétique du verbe

En suivant la trajectoire de Guillaume, nous constatons que son imposture cherche à s'imposer dans la société. Avant de trouver refuge dans l'imposture, le personnage se présente comme un être sans épaisseur, voire un fantôme : « *Hélas ! Clémence, elle, la voyante aveugle, ne voyait pas que sa fille était amoureuse d'un fantôme* » (Cocteau, 1923, 84). Orphelin de père et de mère, né par inadvertance, le personnage est aux prises avec une origine floue. Celle-ci le condamne à une marginalité sociale où rien ne peut le fixer ni lui donner une quelconque importance. D'ailleurs, son nom réel, Thomas, ne transmet pas une lignée, mais est tout simplement un signe de son existence fantomatique. De plus, avant d'usurper l'identité de Fontenoy, l'illustre général, il rôde autour des casernes, sans place assignée, tel un être de songe qui peine à s'incarner dans la réalité. À cause de ce vide ontologique, Thomas préside à une mue foncière. En effet, en devenant autre, il passe de l'anonymat à une identité glorieuse. Ce « nom magique [qui] le sauva » (Cocteau, 1923, 54) le dote d'une autorité immédiate et certaine sur le monde des adultes. Ainsi l'imposture transforme-t-elle le fantôme en une sorte de fétiche ou en mascotte. Il acquiert une utilité sociale dans la mesure où il est celui par qui le miracle (de l'évacuation des blessés ou de l'enthousiasme guerrier) devient possible. Le narrateur rapporte que sa présence est appréciée comme une présence fétiche :

« *Les marins, comme la princesse, furent un foyer pour Guillaume. Ils en raffolaient, le fêtaient, le consultaient. Ils l'emmenèrent dîner chez leur chef. Ce vieillard délicieux trouva l'adoption aussi drôle que si ses enfants, comme il appelait ses subalternes, lui eussent amené un petit ours. Le fait est que, comme les ours, singes, marmottes, Guillaume devint fétiche* ». (Cocteau, 1923, 106).

Certes, le besoin de fiction chez Guillaume émane de lui-même, mais il n'en reste pas moins que son entourage l'encourage dans son travail de fabulation. La complicité de quelques personnages, comme la princesse de Bormes, les fusiliers marins, est en soi une reconnaissance de son existence, et ce, dans le sens où elle lui donne corps dans une société peu hospitalière à ceux dont le vrai nom ne porte pas de gloire. Toutefois, l'imposture ne semble pas être une solution définitive, car Guillaume ne quitte jamais totalement son état de flottement. En effet, même devenu fétiche, il n'est qu'un fantôme qui rêve. Son identité reste un artifice, un postiche et une construction fragile qu'il doit maintenir par un jeu permanent. Bien que Thomas traverse la guerre avec une immunité proverbiale, son mensonge repose sur des coïncidences et des fils si ténus qu'ils sont plusieurs fois sur le point de rompre. Au demeurant, son imagination et son potentiel fictionnel lui permettent de poursuivre son jeu d'imposteur.

L'imagination créatrice chez le personnage s'érige en une force de transfiguration du réel. En effet, la mythomanie du jeune héros, ancrée dans l'émerveillement enfantin, est une force capable de transfigurer la médiocrité du monde réel. Le terreau de cette imagination repose fondamentalement sur la porosité entre le songe et l'action. Contrairement au mystificateur vulgaire, Thomas s'immerge totalement dans sa propre fabulation, en abolissant la distance critique qui sépare d'ordinaire l'acteur de son rôle. C'est ce qui ressort de cette citation :

« *Vous voyez de quelle race d'imposteur relève notre jeune Guillaume. Il faut leur faire une place à part. Ils vivent une moitié dans le songe. L'imposture ne les décline pas, mais les surclasse plutôt. Guillaume dupait sans malice. La suite montrera qu'il était sa propre dupe. Il se croyait ce qu'il n'était pas, comme n'importe quel enfant, cocher ou cheval.* » (Cocteau, 1923, 28).

L'imagination opère ici à travers le prisme du jeu ludique où l'adhésion à la fiction est si absolue que le sujet finit par s'incorporer littéralement à l'image qu'il s'est inventé. Notons aussi que cette capacité à réinventer le réel relève d'une dynamique où le désir prend corps dans

les interstices et les plis du langage. L’usurpation de l’identité du neveu du général de Fontenoy procède d’une impulsion poétique où le lapsus et le malentendu d’un quidam sont saisis au vol pour féconder la réalité. Cette disposition d’esprit est profondément créatrice, car « [I]a rêvasserie active que Cocteau attribue à Guillaume, ce n’est pas simplement une rêverie diurne, une fantasmagorie, c’est le fantasme en acte » (Avrane, 2009, 260). L’adolescent fait exister dans le monde matériel son propre roman familial, en imposant aux autres une vérité émotionnelle irréfutable. C’est grâce à la performativité de son verbe que son imagination contamine son entourage en agissant comme un révélateur. Thomas parvient à éblouir et à fasciner un monde adulte en quête de sens. Sa démarche s’apparente à une construction esthétique qui réveille la candeur enfouie chez autrui. En créant, de toutes pièces, des images d’Épinal : « sa synthèse frappait et semblait plus réelle que la réalité. Il touchait en ses auditeurs ce qui reste en chacun de nous d’enfantin. [...] Il s’y prenait lui-même. Ses yeux se remplissaient de larmes. On ne pouvait l’entendre sans s’émouvoir. » (Cocteau, 1923, 61). Le génie poétique de Thomas réside précisément dans ce pouvoir de faire exister une illusion qui s’avère paradoxalement plus consistante, plus vraie, que l’absurdité du conflit meurtrier qui l’entoure. Nous estimons, par ailleurs, que l’image d’Épinal, évoquée *supra*, avec ses traits schématiques et ses couleurs vives, en offre une grille de lecture lisible, héroïque et rassurante. La parole fabulatrice de Thomas réussit à anesthésier le sens critique de son entourage, en mettant à contribution une véritable séduction par la régression dans l’état d’enfance. L’imposture triomphe donc non pas en s’efforçant d’imiter laborieusement la complexité du réel, mais précisément en s’en détachant au profit d’une stylisation mythologique qui confère à son mensonge une évidence visuelle.

Il convient d’ajouter que le regard que pose le narrateur sur l’horreur des combats recourt systématiquement à des analogies picturales qui sont destinées à atténuer, ne serait-ce que momentanément, la tragédie de l’Histoire. La réalité sanglante de la guerre est escamotée au profit d’un prisme onirique et distancié. Face aux blessés agonisants dans une tente médicale, la comparaison avec la grande peinture classique s’impose pour transfigurer l’agonie. Ainsi le protagoniste découvre-t-il des hommes dont « les uns avaient le visage gonflé, jaune, couvert de mouches ; d’autres le teint, la maigreur, les gestes de moines du Greco » (Cocteau, 1923, 39). S’il peut paraître outrancier et complaisant de convoquer le maniérisme espagnol devant des scènes morbides, cette transposition poétique démontre de façon incontournable que la littérature est elle-même une mystification capable d’esthétiser et de magnifier l’absurdité du conflit. C’est dans ce sens que le langage poétique substitue au chaos meurtrier l’ordre formel d’une pure représentation artistique. Mais, cette puissance de transfiguration trouve son terme dans l’expérience de la mort. Celle-ci est une instance de vérité qui dissipe les illusions de l’imposture et confronte le sujet à l’inéluctable réalité de son être.

4. La mort comme ultime vérité de l’imposteur

La fin de la trajectoire de Guillaume Thomas ne s’appréhende pas comme le châtiment moral d’un usurpateur finalement démasqué par les faits, mais comme l’accomplissement ontologique où l’esthétique coctélienne trouve sa résolution absolue. Sur le théâtre chaotique de la guerre, le dénouement s’introduit de manière dramatique, comme l’ultime acte d’une tragédie où les frontières entre la vie intérieure et le monde extérieur s’estompent irrémédiablement : « Un dernier rideau se lève. L’enfant et la féerie se confondent. Guillaume connaît enfin l’amour » (Cocteau, 1923, 47). Ce moment paroxystique exige que le protagoniste aille au bout de son jeu,

jusqu'à ce que la mort biologique vienne sceller l'union définitive du masque et du visage, en effaçant l'imposture au profit du mythe.

Confronté au péril imminent lors d'une patrouille nocturne, l'immobilité devient pour l'adolescent une épreuve insoutenable, le poussant à accomplir un acte de bravade instinctif qui sublime son mensonge originel. Au lieu de fuir ou d'avouer sa véritable identité face à la menace de l'ennemi, il choisit d'invoquer le talisman verbal qui a fondé sa fabulation : « - Fontenoy ! cria-t-il à tue-tête, transformant son imposture en cri de guerre » (Cocteau, 1923, 47). Ce patronyme, initialement usurpé, se transmute instantanément en un authentique mot de passe vers le trépas. En hurlant ce nom dans la nuit, Guillaume ne cherche plus à tromper son auditoire, mais revendique pleinement la paternité de son mythe personnel. Par conséquent, il arrache son personnage à la futilité pour le propulser dans la légende héroïque et consent à offrir sa vie comme caution de son propre mensonge.

Notons que l'instant précis de la rencontre avec la mort cristallise le vertige de cette entreprise poétique à travers une ironie dramatique qui superpose l'illusion et la destruction physique. Frappé par une balle, le jeune garçon recourt une toute dernière fois au réflexe ludique qui a régi son existence au milieu du conflit, en formulant mentalement cette pensée vertigineuse : « Une balle, se dit-il. *Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort.* » (Cocteau, 1923, 150). Cette exigence impérieuse du faire semblant révèle la collision fatale et parfaite entre la mécanique de l'imposteur, sans cesse occupé à jouer un rôle, et la facticité irréversible de la mort. Si jouer et être sont habituellement antagonistes, il n'en reste pas moins qu'ils se confondent ici totalement, jusqu'à abolir toute distance critique entre le créateur et sa création.

Cette dissolution de l'identité civile au profit de l'identité fabulée érige le protagoniste au rang de figure archétypale du créateur souverain. L'imposture de Thomas, lavée de toute hypocrisie calculatrice par son innocence intrinsèque et par le sacrifice sanglant de sa propre chair, s'apparente au destin d'Orphée, ce poète qui doit obligatoirement mourir pour accomplir sa destinée et rendre son chant immortel. Il n'y a plus d'imposture vulgaire dès lors que le sujet s'est laissé absorber par son songe ; le jeune homme accomplit jusqu'à son paroxysme la logique d'un enfant candide qui, à force de jouer au cheval sans aucune malice, s'incorpore littéralement à l'animal pour devenir lui-même le cheval.

Le triomphe absolu de la fiction sur le réel se trouve finalement entériné par la société elle-même. Celle-ci grave dans la pierre la vérité de ce mensonge héroïque. Dans le cimetière des marins de Nieuport, un espace pittoresque où « chaque tombe étale un joli décor de coquilles, de cailloux » (Cocteau, 1923, 156), le contraste entre les véritables soldats et le poète s'affiche de manière flagrante. Alors que son camarade Jacques Roy, mort légitimement au combat, possède une croix portant l'identification réglementaire, celle de Guillaume s'en affranchit. L'épithaphe officielle, « G.-T. de Fontenoy. Mort pour nous », valide l'usurpation et adapte la réalité historique à la fable inventée par le jeune homme. Comme le note Dominique Carlat, en décidant de clore son roman sur cette inscription, Jean Cocteau réalise le désir de son personnage qui est parvenu à inscrire son mensonge dans la réalité : « cette fin, loin de lever l'imposture qu'il avait machinée, la redouble puisque c'est sous le nom d'un autre que la postérité le célèbre » (Carlat, 2016, 16).

De surcroît, la formulation de cette épithaphe, réduite aux initiales « G.-T. », offre une polysémie vertigineuse où l'identité de l'imposteur se confond avec l'acte d'écriture lui-même,

comme la signature éternelle d'un « *Je* » souverain. La mention « Mort pour nous » confère, quant à elle, une dimension sacrificielle et christique à cette gloire pseudonyme. En ancrant ce sacrifice dans le contexte de la Première Guerre mondiale et de la mémoire nationale, Cocteau montre que la collectivité a besoin de ce mythe. Le monde adulte, aveuglé et séduit par la pureté de cette illusion, s'approprie le martyre de l'adolescent pour y trouver sa propre consolation. Dès lors, « les faits s'adaptaient enfin à la réalité, prouvant ainsi à chacun qu'il avait eu raison de faire confiance » (Mauriac, 1945, 167). Pour le journaliste Pesquel-Duport, cette fin héroïque mettait « un point final à cette aventure et lui permettait de garder le secret sur le mensonge Fontenoy » (Cocteau, 1923, 151).

En mourant sous le nom et l'uniforme qu'il avait usurpés, la dualité de l'être s'efface définitivement. Guillaume Thomas illustre ainsi magistralement la conception coctélienne de la poésie : l'illusion, lorsqu'elle est vécue avec une candeur absolue et payée de son propre sang, accède au rang de vérité absolue, en érigeant le simulacre en légende immortelle.

Tout bien considéré, nous avons tenté de montrer que Thomas l'imposteur de Jean Cocteau transcende la simple duperie pour donner à voir la puissance créatrice du mensonge poétique. L'imposture ne se définit pas ici comme une fraude cynique, mais comme un jeu d'enfant absolu et candide, où le sujet finit par s'incorporer à sa propre fabulation. Cette métamorphose s'opère par le pouvoir du nom, car en s'appropriant le patronyme de Fontenoy, le héros passe d'une existence spectrale à une présence réelle. Ce nom magique agit comme un verbe performatif qui lui confère une autorité immédiate et légitime son être social. Le terrain de jeu de cette illusion est la théâtralité de la guerre. Cocteau déréalise la Grande Guerre pour la transformer en une gigantesque scénographie d'opéra faite de trompe-l'œil et de faux-semblants. Ce chaos militaire est l'espace scénique où la facticité du conflit favorise le travestissement du protagoniste. La mort, quant à elle, exerce une fonction résolutoire et mythologique. Loin d'être un châtiment, elle scelle l'union définitive du masque et du visage. En hurlant son nom d'emprunt face au trépas et en jouant à faire semblant d'être mort, Guillaume valide son mensonge par le sang. Cette fin tragique force la société à graver l'imposture sur sa pierre tombale, illustrant, de ce fait, le triomphe absolu de la fiction. Ainsi le simulacre devient-il l'unique voie vers la vérité éternelle de l'individu.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSOUN, Paul-Laurent, « L'imposture héroïque », *Cliniques méditerranéennes*, n° 81, 2010/1, p. 11-31.
- AVRANE, Patrick, *Les Imposteurs. Tromper son monde, se tromper soi-même*, Paris, Seuil, 2009.
- BEAUDET, André, *Littérature, L'imposture*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 1984.
- BERNANOS, Georges, *L'Imposture*, Paris, Seuil, 1985.
- CARLAT, Dominique, « Défaillances. Pour une esthétique et une érotique de la compromission chez Jean Cocteau », *Roman 20-50*, n° 61, juin 2016, p.9-20.
- CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Flammarion, coll. « G.F », 1969.
- COCTEAU, Jean, *Lettres à sa mère*, t. II (1919-1938), Paris, Gallimard, 2007.
- « Le menteur », in *Théâtre de poche*, Paris, éditions Paul Morihien, 1949.

——— *Thomas l'imposteur*, Paris, Gallimard, 1923.

CZYBA, Luce, « Thomas l'imposteur ou le jeune homme et la mort », in *Lire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 93-101.

DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018.

DEUTSCH, Helene, « Un type de pseudo-affectivité ("comme si") », in *Les « comme si » et autres textes*, Paris, Seuil, 2007, p. 53-71.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Éditions Gallimard, 1951.

LACLOS, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972.

LEHOUCQ, Émile, « Les Liaisons dangereuses et le masque romantique », in *Laclos et le libertinage, Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 219-231.

MANN, Thomas, *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, in *Romans et nouvelles*, tome 2, Paris, LGF, 1995.

MARIVAUX, *Le Paysan parvenu*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 1992.

MAURIAC, Claude, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Paris, Éditions Odette Lieutier, 1945.

MOLIÈRE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, 2002.

VIVES, Jean-Michel, « Quelques notes sur l'imposture ». *Séminaire de psychanalyse 2006-2007*, 2007, p.115-122.

NOTICE BIO- BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE

Loubna DIRHOUSI est docteure ès Lettres à l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès au Maroc. Elle est enseignante de français au Secondaire depuis 2003. Sa thèse de doctorat, soutenue à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Dhar El Mahraz en 2025 porte sur l'« Esthétique de l'hétérogène dans les romans historiques de Gilbert Sinoué : intertextualité, polyphonie, multilinguisme et fictionnalisation de l'Histoire ». Elle a publié nombre d'articles scientifiques, dont : Étude de l'usage de l'épigraphe dans *Le bec de canard*, de Gilbert Sinoué. *Caligrama: Revista de Estudios Románicos*, 29 (1), 115-125. (Scopus) (2024 ; Analyse de quelques aspects de la tradition orientale dans *Fictions* et *L'aleph* de Jorge Luis Borges. *Voix plurielles*, 2024, vol. 21, no 1, p. 120-131. (Web of science) ; Ambivalence de la mémoire dans les écrits de prison au Maroc: cas de Tazmamart. *Studia Universitatis Babes-Bolyai, Philologia*, 2023, vol. 68, no 4. (Web of Science) ; La distinction sociale et culturelle dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière : Essai de lecture à partir de la théorie de Pierre Bourdieu. *Synergies Turquie*, 2022, no 15, p. 59-70. (Scopus) ; Aspects de l'écriture de la différence dans quelques textes de Abdelkébir khatibi: Identité plurielle, pensée-autre, bi-langue et extranéité. *Romanica Olomucensia*, 2023, no 2, p. 313-324. (Web of Science).