

# Le Parrain : sociologie du don, rhétorique du Don et ethnographie du migrant

*François Provenzano*

La rédaction d'un article sur *Le Parrain*<sup>1</sup> signé du nom de « Provenzano » appelle nécessairement quelques précautions oratoires. La première est que je n'ai évidemment aucun lien de parenté (connu) avec les gangs mafieux dont le chef, Bernardo Provenzano, a été arrêté dans le village de Corleone il y a quelques années. Mon propos n'aura donc rien d'un témoignage « de l'intérieur » et il ne sera question ici à aucun moment de parler de la mafia, organisation criminelle bien réelle et encore très active, en Italie et ailleurs. La mafia n'est pas un mythe ; elle a un fonctionnement (criminel, économique, politique, culturel) particulier et complexe, qui fait des ravages très sensibles aujourd'hui encore. À ce titre, elle est l'affaire de la justice, mais fait aussi l'objet de travaux de sociologues, anthropologues, économistes, politologues, etc. [Santoro, 2007]

Cela dit, cet article n'aura rien non plus d'une analyse cinématographique poussée et spécialisée sur la célèbre trilogie de Coppola. Mon domaine d'activité à l'université n'est pas l'étude du cinéma, ni même des littératures populaires, mais est plutôt centré sur les sciences du langage et la rhétorique. C'est donc à partir de ce point de vue, mais aussi plus généralement en tant qu'amateur avoué et moi-même fasciné par cette figure du Parrain, que je tenterai d'y apporter un éclairage. Je le ferai sans me donner trop de contraintes disciplinaires, et je demande donc par avance aux lecteurs spécialistes (du cinéma, de la mafia, de la littérature de genre) de bien vouloir être indulgents.

La perspective adoptée se voudra ainsi attentive à la représentation fictionnelle du Parrain construite dans l'œuvre littéraire et cinématographique, mais aussi plus généralement au mythe entourant le personnage de Don Corleone, envisagé en tant que figure centrale de l'imaginaire culturel occidental du second XX<sup>e</sup> siècle. Certes, nombre de traits de ce personnage et de l'univers qui l'entoure peuvent avoir un substrat historique bien réel, mais ce n'est pas ce substrat qui m'intéresse ; c'est plutôt la manière dont ce personnage et la fiction qui l'accompagne débordent le microcosme mafieux (qui n'est somme toute qu'un beau prétexte) pour rencontrer et éclairer les obsessions et les contradictions de nos sociétés. Quelles sociétés ? L'action du *Parrain* se déroule essentiellement dans le New York d'après la Seconde Guerre mondiale, mais les représentations qu'il véhicule touchent inmanquablement à des questions (l'immigration, le rapport aux institutions, l'importance des logiques familiales) qui peuvent encore avoir une actualité aujourd'hui, si elles ne sont pas plus largement intemporelles. Il s'agira donc ici de questionner cette dimension mythique du Parrain, d'éclairer les portions d'imaginaire que ce personnage et ce récit activent. Je développerai pour cela mon propos en trois points. Je partirai de l'hypothèse générale qu'un mythe (comme celui du Parrain) peut se laisser décrire comme l'articulation d'une sociologie et d'une rhétorique, c'est-à-dire d'une certaine logique profonde de fonctionnement des rapports sociaux, combinée à une logique de représentation (de mise en discours) de ces rapports. À partir de cet arrière-plan, je dirai un mot de la composante religieuse de l'imaginaire du Parrain, pour enfin conclure par ce qui me paraît distinguer le plus nettement ce personnage (et son univers) dans le paradigme des héros populaires, à savoir son ethnicité et son statut d'immigré.

Avant cela, il n'est peut-être pas inutile de proposer une rapide description de surface de ce qu'est *Le Parrain*.

## LE PARRAIN EN SURFACE

Aujourd'hui, pour le consommateur culturel lambda, *Le Parrain*, c'est d'abord une trilogie cinématographique réalisée par Francis Ford Coppola entre 1972 et 1990, couverte d'Oscars et ayant rencontré un immense succès, à la fois critique et public (un peu moins pour *Le Parrain III*, plus tardif).

Ce succès est dû en grande partie au casting légendaire de la trilogie, qui rassemble trois monstres sacrés du cinéma du XX<sup>e</sup> siècle : Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro (en plus de James Caan, Diane Keaton, Robert Duvall, notamment), dans des rôles qui vont marquer à jamais la filmographie et la carrière de ces acteurs

---

<sup>1</sup> J'utiliserai les italiques pour renvoyer à l'œuvre (littéraire ou cinématographique), tandis que la mention du « Parrain » sans italiques renverra au personnage ou au mythe qui l'entoure.

(surtout pour Brando et Pacino). À ce casting s'ajoutent une bande-son particulièrement soignée (composée notamment par le célèbre Nino Rota) et une écriture fondée notamment sur l'art de la réplique-culte<sup>2</sup>.

Tous ces ingrédients ont contribué à faire du *Parrain* une œuvre cinématographique fonctionnant comme l'intertexte de bien d'autres productions ; parmi les plus célèbres : les deux *Mafia Blues* (avec Robert De Niro et Billy Crystal) et la fameuse série des *Soprano's* (avec le regretté James Gandolfini). Dans l'un et l'autre cas, *Le Parrain* sert de référence d'arrière-fond, tantôt pour une sorte de désacralisation comique de la figure du chef de gang, tantôt pour une humanisation tragique de cette même figure. Cette capacité à circuler ainsi d'un bout à l'autre du spectre des genres est sans doute un bon indice de la puissance fantasmagorique du Parrain, réceptacle potentiel de fragments d'imaginaire parfois très différents. Il faut noter toutefois que, dans les deux cas, le Parrain est placé face à un psychanalyste, ce qui révèle sans doute le noyau dur des représentations attachées à cette figure, à savoir sa très grande fragilité émotionnelle – nous y reviendrons.

Le rôle d'intertexte du Parrain déborde largement le seul cadre des œuvres de fiction : on s'avise du statut mythique d'un personnage ou d'un film lorsque ceux-ci font l'objet de produits dérivés (jeux vidéo, objets divers, qui fétichisent complètement les représentations), ou encore de détournements, c'est-à-dire lorsqu'ils sont utilisés comme une référence commune, comme un fragment de *doxa*, pour produire un discours sur tout autre chose (qui vise généralement à pointer le caractère manipulateur d'un homme politique ou d'un homme d'affaires).

## LES ROMANS DU PARRAIN

Avant d'être tout cela, *Le Parrain* est d'abord un livre, best-seller mondial publié en 1969 par Mario Puzo (1920-1999), traduit dans toutes les langues et vendu depuis 1969 à plusieurs dizaines de millions d'exemplaires [Bloom, 2008 (2002), p. 251-252]. Puzo a ensuite coécrit le scénario du film avec Coppola, qui a voulu souligner fortement la dépendance du film au livre (par la reprise de l'illustration de couverture, mais aussi par le titre original, qui est *Mario Puzo's The Godfather*). Le premier volet de la trilogie de Coppola suit assez fidèlement le livre, et c'est surtout de ce livre dont je voudrais parler ici<sup>3</sup>. Il me semble en effet utile de tenir compte de l'épaisseur proprement littéraire du personnage du Parrain, qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec la trajectoire de l'auteur du roman, Mario Puzo.

Puzo est en effet lui-même un fils d'immigrés, napolitains et analphabètes, qui débarquent aux États-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle. Abandonné par son père à 12 ans, c'est semble-t-il sa mère et le rôle hyper-protecteur qu'elle a joué auprès de sa famille de douze enfants qui lui a inspiré le personnage de Don Corleone. Illustration parfaite de l'ascension sociale à l'américaine, il sert l'armée durant la Seconde Guerre mondiale (comme le personnage de Michael dans *Le Parrain*) et poursuit des études universitaires [Bloom, *op. cit.*]. Outre ses collaborations avec Coppola, il donnera plusieurs suites littéraires au *Parrain*, sans reproduire jamais le succès du premier. À Hollywood, il est aussi connu comme scénariste des *Superman* (I et II), ce qui témoigne de l'obsession que semble entretenir Puzo autour du motif de la justice et du justicier.

Car que raconte son livre, sinon, avant tout, le combat d'un homme contre les injustices (sociales, économiques, ethniques), en somme la vengeance des humbles contre les puissants ? Contrairement au film, le roman s'ouvre sur une scène se déroulant dans une salle d'audience : on assiste à une parodie de procès, dans laquelle les deux agresseurs d'une jeune fille sont graciés par un juge corrompu. Le père de la jeune fille, un immigré italien nommé Amerigo Bonasera – littéralement « Américain bonne soirée », un nom tout à fait programmatique –, avait mis toute sa foi dans les institutions judiciaires américaines ; au prononcé du verdict qui innocente les agresseurs de sa fille, il décide de s'en remettre à Don Corleone, ce qui situe d'emblée ce personnage au rang d'institution judiciaire alternative.

La difficulté avec *Le Parrain* – mais aussi sa force et sa richesse –, c'est notamment qu'on ne peut pas donner un résumé clair et linéaire de l'intrigue qui suit cet incipit très suggestif. Ça n'est pas qu'une histoire de justice et de vengeances à la chaîne, évidemment ; je dirais même que la composante strictement criminelle de l'intrigue est en réalité secondaire (ou en tout cas sert d'arrière-plan) par rapport aux autres lignes narratives développées. On peut en distinguer au moins quatre, qui ne prétendent pas épuiser encore la totalité des matériaux déployés dans le roman.

---

<sup>2</sup> Celle qui passera définitivement à la postérité étant : « I'm gonna make him an offer he won't refuse. » On peut y lire un condensé de l'art de la négociation du Parrain, qui consiste à placer l'adversaire dans une position contrainte de non-refus possible, tout en donnant l'impression qu'il fait preuve d'une très grande générosité à son égard ; nous y reviendrons.

<sup>3</sup> *Le Parrain II* reprend des épisodes du livre encore non exploités dans le premier volet, tandis que *Le Parrain III*, toujours co-écrit avec Puzo plus de quinze ans plus tard, se détache cette fois complètement du roman original.

On peut d'abord considérer *Le Parrain* comme un roman historique (plutôt sociohistorique), portant témoignage de certaines des plus grandes mutations qu'a connues la société américaine au fil du XX<sup>e</sup> siècle : l'immigration, la montée du commerce de la drogue, le fonctionnement de l'usine à rêve hollywoodienne.

Sur ce récit historique, sur cette grande Histoire, s'articule la petite histoire de la famille Corleone : *Le Parrain* offre en cela une grande saga familiale, centrée notamment sur la problématique de la filiation. Avant d'être le Parrain, Don Corleone s'appelle Vito Andolini et vit avec sa famille dans un petit village de Sicile. Alors qu'il est encore jeune enfant, son père est tué par un mafieux local et le petit Vito est mis sur un bateau pour les États-Unis (où il prend le nom de Corleone, son village natal). Cet orphelin ne va cesser de construire une famille autour de lui, d'accumuler « de la famille » serait-on tenté de dire, puisqu'il va faire des relations familiales le ciment de son empire. Car que désigne « le parrain », sinon l'extension du principe de paternité au-delà de la seule relation père-fils ? L'un des personnages du roman l'explique clairement en ces termes :

« Les Italiens, poursuit Hagen, ont coutume de dire en plaisantant que l'existence en ce monde est si rude que tout homme a besoin de deux pères pour veiller sur lui. C'est pour ça qu'on a inventé les parrains » [Puzo, 2011 (1969), p. 118-119]<sup>4</sup>.

Outre qu'il est le parrain de beaucoup de monde, Don Corleone est aussi lui-même le père adoptif de Tom Hagen, un jeune orphelin qu'il recueille, élève comme ses fils et qui deviendra son conseiller personnel dans la suite de ses affaires (c'est le personnage joué à l'écran par Robert Duvall). Parrain, père adoptif, Don Corleone est aussi, et avant tout, le *vrai* père de Santino (Sonny), Federico (Freddo), Michael et Costanza (Connie), et le roman est aussi la saga des vicissitudes de cette famille au sens restreint. C'est ainsi en particulier le motif de la succession qui structure une bonne part du roman : Sonny (joué par James Caan) est normalement celui qui doit succéder à son père, mais il n'en a pas la patience et la lucidité. Personnage très sanguin, impulsif, coureur de jupons et va-t-en-guerre, il n'est pas taillé pour le rôle de Parrain, et son père le sait intimement.

C'est là que vient se greffer une troisième couche narrative, puisque *Le Parrain* est aussi un récit d'initiation : celle de Michael (Al Pacino), le plus jeune des fils Corleone, le posé, le discret, le sensible, l'intellectuel, que son père destinait à de hautes études universitaires, et qui va devoir assumer les responsabilités d'un chef et maintenir sauf l'honneur de sa famille. Cette tâche ne va cesser de faire peser d'importantes contradictions morales sur ce personnage, pétri de culpabilité judéo-chrétienne<sup>5</sup>.

Enfin, cette initiation individuelle donne elle-même prise à une intrigue amoureuse, entre Michael et Kay Adams, la jeune fiancée américaine, faisant aussi de *Parrain* une sorte de reprise du mythe de Romeo et Juliette. La belle idylle entre les deux jeunes gens du début du roman devient très vite un amour impossible, destiné nécessairement à la tragédie, à mesure que Michael assume les responsabilités que lui impose la succession du Don et que Kay découvre tout ce qui, dans son être le plus profond, la sépare de la famille Corleone.

Ces quatre lignes narratives principales – histoire sociale, histoire familiale, récit d'initiation, tragédie amoureuse – se déploient sur plus de 800 pages, produisent une galerie de personnages absolument proliférante, se ramifient en une foule d'intrigues secondaires, recourent à toutes les ficelles narratives classiques, comme les ellipses, les flash-backs, les scènes alternées, bref rendent ce roman impossible à résumer. C'est au fond, comme sans doute la plupart des best-sellers, un roman très balzacien<sup>6</sup> : on y trouve des localisations spatio-temporelles précises et décrites avec minutie, une galerie de portraits physiques et psychologiques hauts en couleur, du déterminisme ethno-social, des interventions du narrateur. À ces ingrédients balzaciens s'ajoutent les traits typiques d'une littérature de genre : du sexe et de la violence, tous deux très explicites, bien plus que dans les films.

Certains des éléments présentés ci-dessus vont maintenant retenir plus particulièrement mon attention dans la lecture qui va suivre, et qui envisagera le mythe du Parrain par ses soubassements sociologiques et rhétoriques.

## UNE SOCIOLOGIE DU DON

*Le Parrain* offre une remarquable illustration d'une des logiques du fonctionnement social les plus fondamentales, que le sociologue Marcel Mauss a bien décrite et théorisée dans son célèbre « Essai sur le don<sup>7</sup> » [2007 (1924)].

---

<sup>4</sup> Nous renverrons dorénavant à cette édition, traduite par Jean Perrier.

<sup>5</sup> *Le Parrain III* exploite cette veine très moralisatrice et très centrée sur le personnage Michael, qui cherche à racheter son âme et en devient presque bigot – c'est ce que dénoncent notamment ceux qui détestent *Le Parrain III*.

<sup>6</sup> Balzac est d'ailleurs cité en épigraphe du roman.

<sup>7</sup> Nous renverrons dorénavant à cette réédition, introduite par Florence Weber.

Mauss s'y intéresse d'abord à des sociétés dites « primitives » – c'est-à-dire, notamment, sans monnaie, sans marché économique fondé sur des contrats ou sur des documents signés – ; il met en évidence l'existence d'une institution très sophistiquée, qui régule de très nombreux aspects de la vie sociale : le *potlatch*, qui désigne un type particulier de don, d'offre de service, d'offre de biens matériels, qui maintient et même renforce les liens sociaux entre les individus qui le contractent. Quelles sont ses principales caractéristiques ?

D'abord, le *potlatch* doit présenter l'apparence de la pure bonne volonté, du pur désintéressement, de l'action entreprise librement et gratuitement, alors qu'il est *en réalité* fermement contraint et animé par l'intérêt du prestataire.

Il s'agit, dit ensuite Mauss, d'une « prestation totale de type agonistique » :

« Il y a une prestation totale en ce sens que c'est bien tout le clan qui contracte pour tous, pour tout ce qu'il possède et pour tout ce qu'il fait, par l'intermédiaire de son chef [...]. Mais cette prestation revêt de la part du chef une allure agonistique très marquée. Elle est essentiellement usuraire et somptuaire et l'on assiste avant tout à une lutte des nobles pour assurer entre eux une hiérarchie dont ultérieurement profite leur clan » [*ibid.*, p. 73].

Il s'agit donc, par le *potlatch*, de s'engager non pas personnellement, mais d'engager tous ceux qui dépendent de soi, et de le faire *contre* des clans rivaux, en vue d'établir une hiérarchie. Celui qui donne (en fait, tout son clan) établit envers celui qui reçoit une relation de domination dont l'importance est proportionnelle à l'importance de la prestation effectuée.

Troisièmement, si ce type de don est si contraignant, c'est qu'il présente une dimension presque religieuse et magique : « Ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui » [*ibid.*, p. 84]. Le *potlatch* suppose ainsi une sorte de transsubstantiation du donateur, dont l'être se multiplie au gré de ses dons successifs.

Dès lors, dit encore Mauss, le *potlatch*, libre et gratuit en apparence, a comme contrainte impérieuse l'obligation pour celui qui reçoit de rendre les cadeaux ou les services reçus, mais aussi l'obligation d'en faire soi-même à d'autres, et surtout l'obligation de continuer à en recevoir.

Ce système d'échanges fonde ainsi toute une économie de la créance et du crédit, qui, contrairement au troc (auquel on a souvent voulu réduire l'économie de ces sociétés primitives, à tort selon Mauss), suppose la nécessité d'un terme : le don ne peut être rendu ni réclamé, immédiatement, sous peine de s'attirer le mépris et surtout de rompre le lien social.

Le sociologue montre ensuite que, loin d'être un stade archaïque du fonctionnement social, limité aux sociétés « primitives », cette économie du don est au fondement de très nombreuses juridictions (droit hindou, droit germanique, droit chinois, droit romain, etc.), et est surtout encore présente dans le quotidien de nos propres sociétés, à des moments particuliers comme les mariages ou les naissances par exemple, ou plus simplement lorsqu'on offre une tournée. Mauss va même plus loin :

« Toute notre législation d'assurance sociale, ce socialisme d'État déjà réalisé, s'inspire du principe suivant : le travailleur a donné sa vie et son labeur à la collectivité d'une part, à ses patrons d'autre part, et, s'il doit collaborer à l'œuvre d'assurance, ceux qui ont bénéficié de ses services ne sont pas quittes envers lui avec le paiement du salaire, et l'État lui-même, représentant la communauté, lui doit, avec ses patrons et avec son concours à lui, une certaine sécurité dans la vie, contre le chômage, contre la maladie, contre la vieillesse, la mort » [*ibid.*, p. 223].

Le sociologue voit ainsi dans l'économie du don une résistance à la dilution de la solidarité au sens large. Il s'agit moins d'opposer un don vertueux à l'immoralisme des logiques capitalistes, que de défendre les relations de don comme condition de toute forme de socialité, pour le pire comme pour le meilleur – nous y reviendrons.

Le *Parrain* exploite ce type d'économie sociale, mais en l'inscrivant explicitement en contrepoint au développement d'un capitalisme de marché ultralibéral sur le continent américain. L'empire de Don Corleone trouve en effet sa source dans une affaire d'importation d'huile d'olive, qu'il démarre en pleine crise économique de 1929. Au modèle de la libre-concurrence, qu'il considère comme un « gâchis » [Puzo, p. 406], il préfère celui du monopole. À la course effrénée pour le profit, il préfère la saine gestion des placements sûrs. C'est notamment au nom de ces principes qu'il refuse la proposition qui lui est faite de se lancer dans le commerce de la drogue<sup>8</sup> ; et c'est précisément cela qui le place aux antipodes du personnage de Scarface dans le film de Brian de Palma. L'arrière-plan du contexte économique confère ainsi au *Parrain* une dimension vertueuse absente des considérations maussiennes sur le don ; nous verrons cependant que la conception anti-axiologique de Mauss (le don n'est ni bon ni mauvais en soi) permet d'éclairer plus finement le type de don mafieux par rapport à la variété des formes de socialité rendues possibles par le don en général.

---

<sup>8</sup> « [...] l'affaire que vous me proposez comporte pour moi trop de risques. Depuis dix ans, les membres de ma Famille vivent d'une façon très satisfaisante, à l'abri du danger et des vicissitudes. Je ne puis compromettre leur sécurité ou leurs moyens d'existence par une cupidité inconsidérée, pour le plaisir d'amasser des trésors, par amour de l'argent » [*ibid.*, p. 146].

Ce modèle de développement économique est, cette fois comme dans le *potlatch* décrit par Mauss, étroitement lié à une économie des affects : ceux avec qui l'on contracte des relations d'affaires sont inséparablement des amis de la famille. Un passage éclaire particulièrement bien cette dimension affective, précisément parce que le lien établi semble *a priori* purement contractuel (un « crédit » au sens moderne du terme), et montre aussi tout le caractère existentiel que le Don attribue à ce type de relations : Don Corleone possède des actions dans un établissement de crédit, mais enregistrées au nom du P.-D.G., et le financier en question :

« Se rappelait toujours avec émotion l'instant où il avait offert à Don Corleone un document indiquant à qui appartenaient les actions et qui auraient rendu toute fraude impossible entre eux. Le Don en avait été horrifié. "Mais mon cher, je vous confierais ma fortune tout entière ! avait-il dit. Je m'en remettrais à vous pour mon existence et le bien-être de mes enfants. Il me semble inconcevable que vous ne puissiez jamais tricher ou me trahir. Ma conception du monde, ma confiance en moi-même, dans la manière dont je juge le caractère humain, tout s'effondrerait" » [*ibid.*, p. 522].

C'est donc bien toute une vision du monde qui organise ce type de rapports sociaux basés sur le don/contre-don, la confiance réciproque entretenue entre donateur et donataire, mais aussi dès lors l'intrication profonde entre les liens contractuels et les liens familiaux.

C'est pour cela que les moments les plus familiaux de l'intrigue, comme le mariage de sa fille, sont pour le Don des moments à haute densité de *potlatch*, où se donne à voir le plus nettement le modèle socio-économique qu'il entretient.

Ainsi, dans l'une des premières scènes du livre et la première (célèbre) scène du film, on voit Don Corleone recevoir ses amis lors du mariage de sa fille Connie. Parmi ceux qu'il reçoit figure Amerigo Bonasera, déçu par la justice américaine. Il explique sa détresse au Don, qui l'écoute patiemment, puis lui demande de faire justice en tuant les agresseurs de sa fille.

La réponse du Don concentre tous les fondamentaux du *potlatch*, mais dans une interprétation qui en révèle une forme plus « diabolique<sup>9</sup> » que celle des sociétés traditionnelles étudiées par Mauss.

S'affirme avant tout le caractère non monétarisé et non monétarisable de cette économie : alors que Bonasera, l'Italien américanisé, propose de *payer* le service demandé, Don prend cela comme une insulte ; le service doit être *offert*. Cette offre doit s'inscrire dans un échange de dons et de contre-dons *entretenu sur le long terme* : l'autre motif de l'irritation du Don au début de la séquence est que Bonasera vient lui demander ce service sans s'être manifesté avant, sans avoir fait don *préalable* de son affection ou de son hospitalité. La circonstance du mariage permet au Don de donner à l'offre de service toutes les apparences de la pure générosité, alors même qu'elle scelle une relation forte d'allégeance et de subordination entre le donateur et le bénéficiaire, qui en acceptant le service (et comment pourrait-il refuser ?) se rend automatiquement débiteur sur le long terme, et surtout sait qu'il ne pourra jamais lui rendre autant que ce que le Don lui donne, donc qu'il est son débiteur à vie. On voit clairement ici en quoi le don mafieux illustre la « part d'ombre » [Chaniel, p. 69] du don maussien : tout en tissant des liens de socialité entre les individus, il produit des effets de domination et de réification, qui renforce la vulnérabilité de l'une des parties, plutôt qu'elle ne la compense. En l'occurrence, comme l'explique bien Philippe Chaniel,

« [D]omine celui qui donne, alors que le dominé se voit rabaisé, écrasé au rang de pur receveur. La domination se définit alors comme l'établissement par les dominants d'une dette dont les dominés ne peuvent s'acquitter. Cet impératif en résume l'esprit : "donner pour que l'autre ne puisse rendre" » [*ibid.*, p. 86].

Ce « régime diabolique » du don, qui entretient à *propos* la confusion entre l'affectif et le contractuel, intervient à tous les niveaux. La relation entre Don et son conseiller personnel Tom Hagen, par exemple, en est en quelque sorte l'hyperbole : Tom est recueilli par Don Corleone alors qu'il n'a plus ni père ni mère et qu'il erre dans les rues ; cette démonstration de pure générosité est repayée par l'éternelle fidélité qu'Hagen voue à son Parrain. Michael Corleone lui-même, au moment où il prend conscience du destin qui l'attend au sein de la Famille, dira qu'« il est temps que je paie ce que je dois » [Puzo, p. 86].

De même que tout don appelle un contre-don, le *potlatch* contient aussi l'obligation d'*accepter* les offres témoignant en l'apparence d'une grande générosité (mais présentant dans les faits un aspect hautement contraignant) ; c'est le sens de la fameuse réplique « make him an offer he won't refuse » (« faire une offre qu'il ne pourra pas refuser ») : il s'agit toujours pour le Don de placer ses adversaires dans une position telle que l'offre qu'il leur fait apparaisse comme la seule issue possible, et son acceptation comme un témoignage d'allégeance.

On voit bien que cette conception des rapports sociaux implique le respect de certains codes de représentation, en somme s'accompagne d'une rhétorique.

<sup>9</sup> Nous reprenons ici la tension exposée par Philippe Chaniel entre les « formes symboliques et diaboliques » du don : voir [Chaniel, 2022, p. 53 et suivantes].

## LA RHÉTORIQUE DU DON

On peut dire que, plutôt qu'un violent chef de guerre (la violence physique n'est jamais qu'un dernier recours pour Don Corleone), le Parrain est un maître de l'art du discours ; tout son personnage est travaillé par cette dimension, qui le rend spectaculaire, au sens propre du terme, c'est-à-dire destiné à être vu et entendu. Marlon Brando a bien saisi cette dimension du personnage dans son incarnation du rôle : son phrasé tellement particulier, le masque permanent qu'il porte sur le visage, sont ses attributs premiers, le costume de son personnage dans le grand jeu social auquel il prend part. De même que certains héros populaires sont dotés de super-pouvoirs ou d'un costume particulier, Don Corleone a comme arme fatale sa rhétorique, c'est-à-dire sa capacité à se représenter de manière efficace aux yeux des autres, par le discours et par le corps. Il possède ce qu'on appelle un *ethos*, c'est-à-dire une image de soi par le discours<sup>10</sup>, qui est souvent ce qui lui assure sa supériorité sur ses adversaires.

Nombre d'autres personnages, chefs de gangs ou petits truands, sont réduits à des types<sup>11</sup>, alors que Don Corleone échappe à toute typification. On peut dire globalement que sa rhétorique est faite de minimalisme et de travestissement. Minimalisme, car on ne voit jamais le Don s'emporter, aucun excès de joie ni de colère ni de tristesse ne peut lui être attribué ; travestissement, car l'essentiel pour lui est de ne jamais laisser percevoir à son adversaire le fond de ses pensées. Cet art de la négociation s'apprend comme on apprendrait les arts martiaux. Alors que le fils Sonny mise tout sur la force de frappe physique, c'est Tom Hagen, le fils adoptif, qui :

« Avait appris l'art de la négociation auprès de Don Corleone lui-même. « Ne te mets jamais en colère, lui avait dit le Don. Ne profère jamais une menace. Raisonne les gens. » Accepter l'injure, dédaigner le défi, tendre la joue droite à qui vous frappe la joue gauche, Hagen avait compris la leçon. Il avait vu Don Corleone négociant pendant huit heures d'affilée assis devant une table, insensible à l'insulte, s'efforçant de convaincre un puissant rival, mégalomane invétéré, d'en user plus raisonnablement avec lui. À la fin de la huitième heure, Don Corleone avait levé les bras au ciel dans un geste d'impuissance et de résignation et s'était écrié : « Allons, il n'y a pas moyen de raisonner avec ce monsieur ! » Au milieu du silence général, il était sorti d'un air très digne. Le mégalomane invétéré était devenu blanc de peur. Il avait envoyé ses amis aux trousses de Don Corleone pour le presser de revenir. L'impossible accord avait été conclu » [*ibid.*, p. 111].

On voit bien dans ce passage toute la théâtralité qui soutient la rhétorique de Don Corleone. Si cet art de la mise en scène de soi est crucial dans le fonctionnement du personnage, c'est un thème qui traverse plus largement tout le roman : le monde décrit dans *Le Parrain* n'est fait que de miroirs déformants, de faux-semblants et d'illusions que l'on renvoie dos à dos. L'Amérique, de manière générale, est dépeinte comme un faux paradis, comme la grande tromperie universelle, comme une accumulation de parodies : parodie de justice (on l'a vu avec le cas de Bonasera), parodie de politique (les politiciens sont à la solde des criminels), parodie de police (le seul personnage de policier individualisé dans *Le Parrain* est un ripou de la pire espèce), parodie de show-biz également (il y a un tout un chapitre du livre, non repris dans le film, qui dépeint avec une grande cruauté la dépravation totale du milieu des stars hollywoodiennes), parodie de morale enfin, lorsque le roman laisse entendre que tel personnage incarnant à l'extrême la *success-story* et la bonne conscience à l'américaine est un pédophile (cet élément non plus n'est pas repris dans le film), ou lorsque les parents de Kay Adams, représentants par excellence de l'Amérique bon teint, les WASP de province, ouvrent le courrier de leur fille pour savoir exactement qui elle fréquente.

Dans ce jeu de faux-semblants, la rhétorique minimaliste du Don apparaît finalement comme un ultime refuge. Car la rhétorique du Don est bien portée par ce qu'on pourrait appeler une politique extérieure hyper-pacifiste : chacune des étapes de l'extension de l'Empire Corleone s'est faite, non par des annexions violentes, mais plutôt en mettant fin à des conflits antérieurs. L'obsession constante du Don est de maintenir la paix entre les grandes familles mafieuses qui se partagent le territoire américain. Cette exceptionnalité, cette ambition profondément pacificatrice, liée au fait que Don Corleone est le réceptacle unique de toute l'économie d'échanges qu'il a mise en place, donne à ce personnage une dimension christique évidente. On peut dire que la sociologie et la rhétorique que je viens de décrire débouchent inmanquablement sur une *religion*, que le nom même de *Godfather* rendait par ailleurs tout à fait transparente en anglais.

Les références religieuses sont innombrables dans *Le Parrain* et pourraient certainement faire l'objet d'une analyse approfondie, que je ne pourrai pas mener ici. Je préfère terminer par un autre aspect du Parrain, à mes yeux le plus essentiel parce qu'il donne à ce personnage et à ce récit une place tout à fait spécifique parmi l'ensemble de la littérature populaire : le Parrain est Sicilien.

<sup>10</sup> Sur ce concept et son actualité dans les études rhétoriques, voir notamment [Amossy, 2010].

<sup>11</sup> Voir par exemple la longue galerie de portraits proposés lors de la fameuse conférence de tous les chefs mafieux des États-Unis, [Puzo, p. 524 et suivantes].

## POURQUOI LE PARRAIN EST SICILIEN ?

La question semble *a priori* déplacée, tant la sicilianité fait partie intégrante des stéréotypes associés à l'univers mafieux. Mais comme je l'ai dit au début, ce n'est pas la mafia qui m'intéresse ici ; je pense qu'elle n'est qu'un arrière-plan pour dire bien d'autres choses, pour lesquelles la sicilianité joue un rôle important. En effet, être Sicilien, cela n'est pas anodin dans une Amérique dans laquelle le racisme fait encore partie du sens commun. Pour le dire d'une formule sans doute excessive, je dirai que le Parrain est sans doute le premier héros populaire ethnicisé, le premier héros populaire qui place l'Amérique face à ses minorités ethniques issues de l'immigration.

L'appartenance à cette minorité ethnique est rappelée continuellement dans le livre, et structure tous les rapports des personnages avec l'univers social et historique qui les entoure.

Aussitôt qu'il débarque aux États-Unis, le petit Vito Andolini est rebaptisé Vito Corleone, du nom du village dont il est originaire : manière on ne peut plus nette de faire de l'Amérique une terre qui vous transforme en produit ethnique, qui vous attache socialement au lieu géographique dont vous provenez. Plus tard, lorsqu'il commence à travailler comme manœuvre, Vito est victime des affronts racistes des chefs d'équipe irlandais et américains ; de même, lorsqu'un membre du clan Corleone s'introduit dans les sphères hollywoodiennes, il apparaît comme « un pauvre Rital de la cambrousse » [*ibid.*, p. 359] ; de même encore, dans la salle d'audience où se déroule la parodie de procès contre les agresseurs de sa fille, Bonasera est considéré par le juge comme un « métèque » [*ibid.*, p. 16].

Autrement dit, le fait d'être étranger est à l'origine d'un puissant sentiment de frustration sociale chez bien des personnages, et toute l'entreprise de Corleone est de racheter cette frustration, d'abord pour sa propre famille : son objectif n'est pas tant de faire prospérer un empire du crime, mais bien de permettre à ses enfants et petits-enfants de gravir les échelons de l'ascension sociale, de déjouer le déterminisme socio-ethnique qui pèse sur les immigrés en Amérique. Son rêve est de voir Michael mener de brillantes études universitaires et devenir un grand homme politique américain.

À défaut d'intégration sociale, les immigrés renforcent dès lors l'importance des liens ethniques qui les unissent. On rappelle à toutes les pages que Tom Hagen, l'orphelin recueilli par Don Corleone et érigé au rang de conseiller, n'a pas du sang sicilien, ce qui est presque un outrage dans le milieu. De son côté, Kay Adams, la fiancée de Michael, est toujours elle aussi perçue comme une intruse, amusée (puis effrayée) par l'exotisme de la famille sicilienne de Michael. On touche ici à la part prise par ce que Philippe Chanial appelle « l'ancrage institutionnel des relations interhumaines » [p. 91], en l'occurrence la part de l'institution familiale sicilienne dans les formes relationnelles spécifiques prises par le don mafieux. À cet égard, si l'engagement symbolique impliqué par le don concerne bien l'ensemble de la communauté familiale, qui s'expose collectivement dans l'échange, les rapports très verticaux qui structurent cette collectivité confèrent au Don le statut d'un patriarche qui décide seul du périmètre auquel sont susceptibles de s'étendre les bénéfices accordés à sa famille.

Sur le plan linguistique également, le dialecte sicilien joue un rôle majeur de ferment communautaire, identitaire, et apparaît comme la langue du « parler-vrai ». Dans la fameuse scène où Michael négocie avec un autre chef de gang (Virgil Sollozzo), en présence du policier corrompu censé protéger Sollozzo (McCluskey), il parle en sicilien pour ne pas être compris de McCluskey. De même, lors de la grande conférence des chefs de mafia, Don Corleone s'adresse là aussi à ses pairs en dialecte sicilien.

Ces renforcements identitaires sont, paradoxalement, ce qui a pu contribuer à faire exister la culture italienne au sein de la culture américaine : des allusions à la cuisine, mais aussi aux chansons ou encore à l'habillement, sont là pour en témoigner dans le roman.

Bref, l'appartenance ethnique joue un rôle clé dans le roman et a pu être la source de ce que Tom Santopietro a appelé « The Godfather effect » [Santopietro, 2012]. Le récit du Parrain a en effet favorisé une prise de conscience culturelle en Amérique : la reconnaissance par les minorités ethniques des possibilités et des limitations liées à leur appartenance identitaire, la formation d'un type ethnique italo-américain qui, parce qu'objectivé et décrit dans une œuvre de fiction, parce qu'incarné par des personnages qui semblaient transcender la condition humaine, devenait un modèle possible d'identification, dépassait les effets de stigmatisation liés aux minorités ethniques. *Le Parrain* est en effet d'abord le récit d'une illusion et d'une désillusion collectives – celles liées à l'émigration aux États-Unis –, rachetées par la puissance d'un mythe individuel.

On pourra dire que d'autres grands héros populaires sont aussi marqués par leur appartenance ethnique – que l'on pense à la « franchouillardise » d'OSS 117 ou au flegme britannique de James Bond –, mais aucun n'est en réalité un *migrant*. C'est bien cette réalité qu'incarnent les Corleone, et ils l'incarnent non seulement par rapport aux États-Unis, mais aussi par rapport à la Sicile elle-même. Le statut d'émigré n'est en effet jamais aussi sensible que lorsqu'il est confronté à sa véritable culture d'origine.

*Le Parrain* offre à cet égard une très belle scène, sur laquelle je voudrais conclure cette contribution.

Après avoir perpétré un double meurtre particulièrement retentissant, le jeune Michael Corleone, qui a passé ainsi son épreuve initiatique, part se réfugier en Sicile. Il y tombe amoureux d'une jeune paysanne, dont il demande aussitôt la main à son père. Alors qu'il avait commencé en sicilien, le dialogue entre les deux personnages, dès qu'il porte sur la demande en mariage, est médié par un traducteur – Michael étant passé à l'anglais. Cette scène illustre particulièrement bien le pouvoir symbolique lié à la pratique des langues. Le passage du sicilien à l'anglais signale en effet le renversement de l'asymétrie entre les deux personnages : le père fâché qu'on drague sa fille devient flatté qu'un Américain lui demande sa main. Mais ce renversement se fait, pour Michael, au prix d'une assomption et d'une reconnaissance de son statut d'étranger en Sicile ; c'est bien là aussi tout le paradoxe de la situation de migrant, dont rend compte cette scène : il devient très vite étranger par rapport à ceux qui sont restés sur leur terre d'origine. Dans ce cas précis, *faire une proposition qu'il ne peut refuser* consiste à s'afficher comme Américain face à un Sicilien, à lui demander sa fille en mariage, et à le faire par le biais d'un dispositif de discours très particulier (la traduction), qui place l'autre dans une position où, effectivement, verbalement, il ne peut refuser tout simplement parce qu'il n'a pas les ressources linguistiques pour le faire. En somme, ce passage permet de nouer le lien entre l'altérité du migrant, ici retournée en position d'étranger par rapport à sa terre d'origine, l'économie du don/contre-don et l'élaboration rhétorique par laquelle elle passe. C'est notamment cette profonde unité entre les thèmes et les problématiques traitées qui fait de *Parrain* une œuvre si puissante, à la fois profondément cohérente et pourtant très complexe.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMOSSY Ruth, 2010, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, « L'interrogation philosophique », PUF, Paris.

BLOOM Clive, 2008 (2002), *Bestsellers : Popular Fiction Since 1900*, Palgrave Macmillan, Londres.

CHANIAL Philippe, 2022, *Nos généreuses réciprocités. Tisser le monde commun*, « Questions de société », Actes Sud, Arles.

MAUSS Marcel, 1924, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique* ; rééd. : 2007, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Introduction de Florence Weber, « Quadrige Grands textes », PUF, Paris.

PUZO Mario, 2011 (1969), *Le Parrain*, traduit par Jean Perrier, « Pavillons poche », Robert Laffont, Paris.

SANTOPIETRO Tom, 2012, *The Godfather Effect. Changing Hollywood, America and Me*, Thomas Dunne Books, St. Martin's Press, New York.

SANTORO Marco, 2007, *La voce del padrino. Mafia, cultura e politica*, Ombrecorte, Vérone.