

Référence vague et hypertextualité

Jean-François Jeandillou

“*Confabuler* sera d’autant mieux un marotisme qu’il sera moins la citation d’un mot réellement employé par Marot”
[Genette, 1982, p. 84].

Contrairement à une idée trop communément reçue chez les plus fins lettrés, le célèbre alexandrin

“Le dessein en est pris : je pars, cher Théràmène,”

ne fait pas seulement couple avec cet autre, que Racine a placé dans la bouche d’Hippolyte à l’incipit de sa *Phèdre* :

“Et quitte le séjour de l’aimable Trézène.”

Une version restaurée, par les soins de Pierre Dac dans les années 1930, donne en effet la leçon suivante :

“Car Phèdre me poursuit de ses amours malsaines” [1996 (1934)].

À la criante trivialité du propos s’ajoute ici la licence d’une rime rien moins que classique. Nombreuses sont par ailleurs les entorses, plus graves, aux règles de la dramaturgie : ni la prosodie ni la bienséance ne sortent indemnes — “Ton récit je l’connais, tu peux te l’foutre au cul !” — là où la réécriture n’a pour objectif que de transgresser un modèle hiératique censément connu de chacun. Mais, par-delà une profusion délibérément outrancière de paronymies ludiques — “La retraite d’Arécie”, “Arécie la sortie”, “Théràmène ta fraise” — et d’allusions plus ou moins salaces — *Pet-de-nonne* en lieu et place de la confidente *Enone* —, cette courte saynète se caractérise précisément par les relations, étroites et ponctuelles, qu’elle entretient avec son hypotexte : outre le vers initial, chacun se doit de reconnaître le non moins fameux “C’est Vénus tout entière à sa proie attachée”, repris tel quel dans un contexte différent, ou encore, plus bousculé, cet hémistiche du *Cid* : “Ô rage ! Ô désespoir ! Ô détestable race !”

Comme toute parodie, celle-ci ne se lit qu'en rapport avec l'œuvre qui lui sert de cible en même temps que d'origine. Implicites, les quelques citations n'en sont pas moins littérales, et c'est bien d'une confrontation terme à terme que procèdent la conception et la réception du texte second. Indépendamment de l'univers sémantique qu'elle construit, la parodie constitue à ce titre un dispositif référentiel. En quoi elle se distingue de l'écriture mimétique propre au pastiche, comme l'a signalé Genette :

“On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) — (...) parce qu'*imiter, c'est généraliser*” [1982, p. 92].

Se pose alors le problème de déterminer quel type de lecture, spécifique et optimale, impose le pastiche, et notamment s'il réfère ou non aux *textes singuliers* qui lui servent de modèle. À défaut de passer par l'impossible imitation d'un texte, l'imitation de style ne se prive pas de toute reprise littérale, ce qui rend d'autant plus prégnante la relation intertextuelle ; mais comment établit-elle cette référence *généralisée* (ou globale, ou plurielle, ou synthétique) au corpus premier, qui semble être sa condition de possibilité ?

La lecture d'une parodie reste, de ce point de vue, cumulative dans la mesure où elle se donne pour tâche, entre autres, de déceler les divers points d'articulation qui fondent la transformation dépréciative. L'analyse d'un pastiche ne saurait se limiter à ce fastidieux jeu de piste¹. Il lui faut, d'abord, identifier des *faits de style* caractéristiques, en en retrouvant de multiples manifestations préalables ; ensuite, faire abstraction de ces mêmes indices sporadiques pour les considérer comme ce qu'ils sont désormais : des modèles virtuels, génériques². Le pastiche participerait alors d'une référence que l'on peut qualifier de *vague*, comme est dit vague, par les logiciens, un prédicat dont la tolérance vis-à-vis du concept exprimé est telle que la variabilité, ou le degré de changement, ne permet plus de faire la différence entre les cas où il s'applique et ceux où il ne s'applique pas [cf. Engel, 1989, p. 258].

Pour apprécier ce mode de fonctionnement original, où chaque similitude attestée subsume une quantité indéfinie d'autres similitudes, et où chaque reconnaissance, nécessairement oublieuse d'elle-même, implique une appréhension diffuse de l'ensemble du corpus sous-jacent, nous retiendrons le seul exemple du pastiche de “l'affaire Lemoine” intitulé *Dans un roman de Balzac*, que Proust publia d'abord en 1908 dans *le Figaro*, puis, sous une forme enrichie, dans le recueil des *Pastiches et Mélanges* paru en 1919³. On sait qu'il s'insère dans une série d'autres “morceaux” où l'auteur s'essayait à “imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains” — dont Flaubert, Sainte-Beuve, Saint-Simon, Michelet ou Renan — en conservant pour “thème unique” une “insignifiante affaire de police correctionnelle” qui concernait, au début du siècle, la prétendue fabrication du diamant par l'escroc Lemoine.

¹Pour une étude comparative de ces deux pratiques, voir [Sangsue, 1994] et [Jeandillou, 1991, 1994, 1995].

²Proust en tient ainsi pour la brièveté du pastiche, à condition qu'il présente “des traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner” (Lettre citée par [Genette, 1982, p. 90]).

³Nous utiliserons ici l'édition critique, faisant autorité, procurée par [Milly, 1970, p. 57-81].

La procédure éditoriale est en l'occurrence des plus explicites du fait que Proust, d'une part, signe le texte imitatif de son propre nom, d'autre part indique à la fois le genre ("un roman") et l'auteur (Balzac) choisis. Le masque qu'il porte pour la circonstance, le scripteur le désigne du doigt en fixant avec précision une référence littéraire, en signalant de plus le processus mis en œuvre. Se trouve ainsi respectée la clause que Genette postule au principe de tout pastiche, à savoir qu'il ne peut pleinement s'accomplir que si est "conclu à son propos, entre l'auteur et son public, le «contrat de pastiche» que scelle la co-présence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et de celui du pastiché : *ici, X imite Y*" [1982, p. 141].

Notons en effet que le non-respect de cette contrainte suffirait à annuler le contrat en question, sans que soit pour autant modifiée la lettre du texte. On aurait alors affaire à un écrit de type apocryphe, indûment attribué par un imitateur qui, ne se faisant pas connaître, ne souhaite pas non plus être reconnu. Tel fut notamment le cas, en 1949, de la rimbaldienne *Chasse spirituelle* conçue par Akakia-Viala et Nicolas Bataille [1954]. La contribution de ces derniers resta secrète aussi longtemps que l'imputation ne fut pas levée ; leur texte, jusqu'alors, faisait d'autant moins référence à la *manière* de Rimbaud qu'il était produit comme authentique.

Il est une autre forme de reprise qui évite soigneusement tout pacte de cet ordre : le plagiat (ou la contrefaçon) repose précisément sur une somme, parfois considérable, d'emprunts non référencés. C'est l'absence d'indication sur ses "sources" qui permet au plagiaire de passer, provisoirement au moins, pour un auteur de plein droit. Hormis cette mention explicite du pré-texte, l'opposition entre pastiche et plagiat perd de son évidence, car tout pastiche repose apparemment sur des emprunts lexicaux, rhétoriques ou thématiques. Ainsi Reboux et Müller [1908] pour concevoir leurs *À la manière de...*, soulignaient-ils chez l'auteur à imiter "les mots typiques, les membres de phrases caractéristiques, les sujets de développement familiers, les noms propres ou de lieu, les modalités de syntaxe" (cité par [Deffoux, 1932, p. 9]). Mais, alors qu'une citation sans guillemets reste un prélèvement restreint et contingent, alors qu'un plagiat suppose la récupération tacite et massive d'extraits à peine retouchés, les éléments étaient ici sélectionnés en fonction de leur taux de fréquence, donc de leur valeur exemplaire ou stéréotypée. Un pastiche n'a rien d'un centon, qui redistribuerait des segments singuliers pour former un tout composite.

De fait, l'imitation littéraire se différencie encore de la copie d'école, effectuée dans les académies de peinture ou de sculpture, en ce qu'elle ne peut se limiter à une reproduction mécanique. Elle ne devient significative qu'à partir du moment où elle débouche sur "une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code" [Genette, *ibid.*, p. 91]. Cette littérature de confection — ou,

pour mieux dire, *sur mesure* — présuppose un examen méthodique dudit code, et l'élaboration de normes auxquelles devra se plier le pastiche. C'est pourquoi le matériel lexical, les structures syntaxiques et les thèmes privilégiés constituent autant d'ingrédients qu'il s'agit non seulement d'isoler mais surtout d'analyser, pour en assortir d'équivalents selon une recette préétablie.

Si l'on a bien affaire, en ce cas, à un *hypertexte* (ou texte greffé sur un autre "d'une manière qui n'est pas celle du commentaire", selon Genette), il faut noter que la relation abstraite qui l'unit à son support n'est ni fortuite, ni ponctuelle, ni simplement allusive. Une fois repérées, les spécificités de l'hypotexte déterminent, de façon à la fois nécessaire et suffisante, l'intégralité de l'hypertexte. Autrement dit, le passage de T_1 à T_2 ne s'effectue pas selon une dérivation spontanée ; il implique la reconstitution intermédiaire d'un modèle commun T_0 , laquelle peut être, au besoin, plus ou moins formalisée. En toute rigueur, l'examen stylistique du pastiche de Balzac réalisé par Proust devrait être également apte à décrire, *mutatis mutandis*, le style de Balzac lui-même. Par un phénomène de transitivité et de récursivité paradoxal, le pastiche équivaut à un compte rendu de lecture qui se lit lui-même comme le texte dont il rend compte : l'hypertexte n'est jamais, ici, que le résultat d'une transformation métatextuelle. On sait d'ailleurs que Proust avait envisagé de publier ses pastiches "avec des études critiques parallèles sur les mêmes écrivains, les études énonçant d'une façon analytique ce que les pastiches figuraient instinctivement, et vice versa"⁴. Il est en outre remarquable que cette synthèse stylistique, comprise comme "recréation vivante", se situe régulièrement du côté de l'"amusement", du divertissement indolent — "paresse de faire de la critique littéraire, amusement de faire de la critique littéraire *en action*"⁵ —, par contraste avec un métadiscours qui serait à la fois pénible et ennuyeux.

L'adoption d'un hétérostylo ne laisse en conséquence qu'une part restreinte à l'innovation : parce qu'il doit avant tout pouvoir s'intégrer dans un cadre formel, le pastiche se réduit à un exercice d'application analogique, à l'articulation d'un *sujet* nouveau avec une *manière* typique. Sans être un simple redoublement mécanique, le travail d'adaptation se laisse décrire à l'aide de représentations mécanistes, comme le prouvent les métaphores de l'"automate" et du "gaufrier" employées par Sainte-Beuve [1953 (1842), p. 563-564], ou celle, proustienne, du métronome : "J'avais réglé mon métronome intérieur à son rythme [de Renan], et j'aurais pu écrire dix volumes comme cela" [*loc. cit.*, p. 67]. Issue d'une programmation rigoureuse, l'écriture mimétique pourrait en somme se développer indéfiniment, sinon à l'infini ; mais sa fidélité reste proportionnelle au nombre des variables tolérées. La référence, pour être vague, n'en doit pas moins *coller* à son modèle, faute de quoi elle court risque de perdre toute efficacité.

⁴Lettre citée in
Pastiches et mélanges
[Proust, 1971 (1919),
p. 690].

⁵[Correspondance,
1981 (1908), p. 61].
Voir aussi les
disqualifications du
pastiche considéré
comme "genre assez
secondaire", "exercice
facile et vulgaire" ou
comme "exercice
imbécile" [*ibid.*, p. 46,
56 et 67].

Pour pouvoir être lu comme si l'auteur imité l'avait réellement rédigé, un texte doit en somme respecter des contraintes que l'on peut à bon droit estimer contradictoires : les formulations doivent à la fois être largement attestées et aussi totalement inouïes, faute de quoi elles annuleraient l'effet de *similitude* soit par leur trop grande distance, soit par leur identité même. C'est pourquoi le pastiche échappe en principe à la référence littérale (intertextuelle *stricto sensu*), que celle-ci soit ou non explicite (cas de la citation avec ou sans guillemets). Il n'est pas non plus allusif — si l'on fait de l'allusion une mention ni littérale ni explicite — puisque le contrat liminaire établit un renvoi patent au modèle. Ce type de texte demeure incontestablement référentiel — dans la mesure où il délimite rigoureusement son champ d'application —, mais il l'est de façon vague, rien ne faisant l'objet d'une sélection distinctive au sein du domaine visé. Loin d'être saisi comme un objet singulier, le *terminus a quo* est comme filtré, soumis à dilution ; la référence en perspective qu'instaure le pastiche rend du coup inopérante, sinon inadéquate, toute tentative de reconnaissance ponctuelle.

Là où le *dictum* est vain, seul importe le *modus dicendi*. Et Proust s'en est bien avisé, qui prend soin de préciser : "C'est l'écrivain pastiché qui est censé parler, non seulement selon son esprit, mais dans le langage de son temps" [Milly, 1970, p. 71]. Bien plus que de *matérialité* textuelle ou même de *relation* intertextuelle, tout est affaire d'énonciation : l'idiolecte imité ne constitue jamais un donné, qu'il suffirait de reproduire, il fonctionne comme module de production. D'où la possibilité, pour le locuteur/scripteur qu'est Proust, de *faire parler* le narrateur balzacien et ses personnages suivant leur propre manière : la référence vague qui nous occupe serait en cela référence aux énonciateurs, non à leurs propos. Les énoncés y sont comme pris en mention, ils tendent à s'auto-représenter en même temps qu'ils représentent (ou connotent) globalement un idiolecte choisi⁶. Chaque phrase est assortie d'un *comme dirait Balzac* sous-entendu, ce qui en fait l'équivalent d'une citation fictive.

La participation, nécessairement active, du lecteur ne s'en trouve pas facilitée. Tandis que la grosse pochade d'un Pierre Dac multiplie les signes de connivence en faisant appel à la *culture littéraire* du public, le pastiche proustien condense des faits de style qui, reconnaissables, déjouent par nature tout repérage. Que faut-il au juste reconnaître ? Où commence et où s'arrête la prospection ? À ces questions, qu'il ne pose pas directement, Milly [1970] apporte une longue liste de réponses en établissant, dans son appareil critique, force correspondances entre tel passage du texte proustien et tel extrait du corpus balzacien, auquel il est censé renvoyer parce qu'il en est prétendument démarqué. L'éditeur postule que le "schéma" de la phrase initiale :

"Dans un des derniers mois de l'année 1907, à un de ces «trouts» de la marquise d'Espard où se pressait alors l'élite de l'aristocratie parisienne (...),

⁶Cette propriété, à la fois réflexive et métasémiotique, autorise [Bouillaguet, 1996, p. 48] à faire du pastiche "un texte performatif, en ce sens qu'il est un acte". S'il révèle bien "par l'acte d'écrire les traits distinctifs d'une écriture préexistante", son assimilation au performatif paraît cependant outrancière : on n'a pas affaire à un "acte qui s'identifie avec l'énonciation de l'acte", précisément parce que celle-ci est dissociée (dans le péritexte métatextuel) de l'acte mimétique que constitue le texte lui-même. En d'autres termes, il y a d'un côté une manière de dire, de l'autre, un dire concernant cette manière...

de Marsay et Rastignac [suit une énumération d'autres personnages] faisaient cercle autour de Mme la princesse de Cadignan, sans exciter la jalousie de la marquise"

est "emprunté" aux *Secrets de la Princesse de Cadignan* :

"Dans un des premiers beaux jours du mois de mai 1833, la marquise d'Espard et la princesse (...) se promenaient dans l'unique allée qui entourait le gazon du jardin".

Si tel était le cas, l'exercice se limiterait à une simple réécriture fondée en particulier sur des substitutions paradigmatiques (de date, de noms, de lieux) et sur des permutations syntagmatiques. Or ce procédé, typique de la parodie, n'a rien d'imitatif en soi. L'amorce, unique, du texte prooustien se doit d'être représentative non d'une phrase mais des amorces balzaciennes dans leur ensemble, quelque diverses qu'elles soient en réalité. Le jeu des repérages en devient du coup parfaitement déceptif⁷, susceptible d'être sans cesse prolongé mais aussi annulé. Rien n'interdit en effet de reconnaître un patron stylistique dans les incipits des *Chouans* :

⁷Sur le rôle clé de la déceptivité dans l'analyse sémiotique des textes, cf. [Wirtz, 1996] et [Jeandillou, 1997].

"Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine (...)"

de *l'Interdiction* :

"En 1828, vers une heure du matin, deux personnes sortaient d'un hôtel situé dans la rue du Faubourg-Saint-Honoré (...)"

ou du *Cousins Pons* :

"Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme âgé d'une soixantaine d'années (...) allait le long du boulevard des Italiens".

Seule une synthèse de cas de figure variés — qui ont notamment en commun des mentions précises de date et de lieu, des imparfaits saisissant dans sa durée un procès déjà commencé, ou encore une extraction de personnages immédiatement saillants — peut conférer sa valeur emblématique à la phrase finalement élaborée, même si bien d'autres incipits balzaciens ne lui correspondent nullement. Privilégier, et de façon exclusive, le seul exemple des *Secrets*, c'est considérer le pastiche comme une rudimentaire marqueterie, un patchwork de pièces modifiées juste assez pour former un nouveau texte cohérent et congruent par rapport au "thème" traité ; c'est donc en faire un discours à références multiples, alors qu'il réfère constamment, et tout uniment, à un modèle absolu.

Plus que l'érudition du lecteur il sollicite sa *compétence*, autrement dit sa capacité à apprécier la distance (en même temps que la ressemblance) entre le produit unique d'une imitation et la pluralité des segments dont il émane. La logique de l'emprunt, dont Milly [1970] se réclame sans cesse, a donc une pertinence contestable : que la liste des invités soit "largement empruntée aux *Secrets*" est, à ce titre, aussi vrai qu'inadéquat puisque seul compte le critère de l'énumération, saisi *in abstracto* ; pour les mêmes raisons, on ne saurait admettre que Proust ait "voulu reproduire la scène du dîner chez la marquise d'Espard", ni que son pastiche "se présente comme un condensé" de ce roman, auquel cas il n'en serait que la grimace parodique.

Il n'est certes pas de notre propos d'examiner par le menu l'ensemble des paramètres qui font de ce court texte un échantillon représentatif de l'entière *Comédie humaine*. Les principaux d'entre eux ont été, du reste, bien mis au jour par la critique : composantes thématiques (aristocratie et bourgeoisie parisiennes, rivalités féminines, affaires politico-financières), dramatisation de la scène, alternance de dialogues et de commentaires explicatifs, descriptions non focalisées (par un narrateur *omniscient* s'il en fut), structures syntaxiques enchevêtrées (avec gloses et digressions en incise ou en apposition), etc., autant de traits constitutifs qui, incontournables dans une analyse sémio-stylistique, ne nous retiendrons pas ici. Plus central, quant à la question de la référence vague, est le statut des éléments inévitablement présents, à l'identique, dans le mimotexte et dans le texte imité. Quoiqu'ils ne fonctionnent pas comme des liens intertextuels, encore moins comme des ligatures entre segments cibles et segments sources, ils n'en sont pas moins repris, et transplantés dans un nouveau cadre d'accueil. Or la légitimité des mots de Balzac lui-même, dans un écrit à la manière de Balzac, ne va pas de soi car le discours imitatif se dénature à se farcir de scories authentiques.

Le matériel concerné ? Il comprend, au premier chef, les noms propres des personnages (et, par voie de conséquence, leur référents) : les Rastignac, Félix de Vandenesse, Rubempré, Nucingen et autres d'Arthez pullulent comme sous la plume de Balzac. Mais le transfert onomastique n'est pas en soi imitatif (tout au plus peut-il se lire comme *allusif* à un univers romanesque bien connu), il ne le devient qu'à travers la déclinaison exacerbée des noms : ce qui fait style c'est la profusion (et la figuration des personnages qu'elle autorise⁸), non la pure incrustation d'objets patronymiques. L'appellation "le petit d'Esgrignon" qu'utilise la marquise pour désigner (comme fait la princesse de Cadignan dans les *Secrets*) Victurnien d'Esgrignon, reste un remploi contingent qui n'a de raison d'être que sa forme hypocoristique.

Plus subtil est le recours intempestif au prénom, que le narrateur s'autorise pour établir une familiarité immédiate avec les hautes personnalités mises en scène. Proust, qui s'étonne de les "voir appeler tout d'un coup, et quand on a encore peu parlé d'eux, par leurs prénoms" [1954, p. 239], exploite ce trait de "vulgarité" à trois reprises :

⁸Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust dénonce cette gratuité de la figuration : "Presque tous les personnages de Balzac sont rangés là autour du narrateur comme des «à-propos», ces «cérémonies» que la Comédie-Française donne à l'occasion d'un anniversaire (...). Chacun y va de sa réplique comme aussi dans les dialogues des morts, où on veut faire figurer toute une époque. À tout instant un autre paraît" [1954, p. 251].

“Athénaïs [*i. e.* la Marquise d’Espard] ne se sentait pas de joie en voyant revenir chez elle l’amant (...).

— Il croyait sans doute y rencontrer M. de Rubempré dont il admire le talent, répondit Diane [la Comtesse de Cadignan] (...).

— Mais j’aurais cru qu’on en avait toujours fabriqué, répondit naïvement Léontine [de Sérizy].”

On voit comment se met en place le processus de généralisation, qui consiste non pas à remployer, une ou plusieurs fois, un ou plusieurs éléments précis, mais à faire de tout remploi l’indice de *n* emplois préalables. Ainsi l’unique occurrence des capitales chez Proust — “ce regard à double entente, véritable privilège de ceux qui avaient longtemps vécu dans l’intimité de MADAME” — peut-elle représenter (en même temps que la Duchesse de Berry) et les quatre occurrences analogues qui émaillent *les Secrets*, et d’autres encore, dispersées ici où là dans le corpus d’origine. La reprise, fût-elle littérale, demeure toujours référentiellement vague parce qu’elle se veut évocatoire *en puissance*. Les propos prêtés au baron de Nucingen — “*Fous esde le frai brodecdir tes baufres, à la Jambre*” — fonctionnent de semblable façon. Pour vague qu’elle soit, la référence n’a rien de flou, eu égard à la netteté du procédé d’altération phonético-graphique, et à la claire identification de la parlure alsacienne.

Ce mouvement généralisant ne peut que gagner en efficace (donc en extension) quand il concerne, mieux qu’un terme isolé, une formulation typique. Comme l’a signalé Genette [1982, p. 85], l’expression “M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale” est forgée, par Proust, à partir d’une “classe de locutions idiomatiques” qui, chez Balzac, sont à la fois différentes (par les noms qu’elles rapprochent) et similaires (en vertu de leur fondement métaphorique). C’est le moule sémantico-syntaxique qui est réutilisé pour produire un *balzacisme*. Or quoi de plus vague, et de plus rigoureusement ciblé néanmoins, que cette formule : *x, le y de z ?* Tout nouvel hapax qu’elle engendre — “la maîtresse de maison, cette carmélite de la réussite mondaine”⁹, dans le mimotexte proustien — constituera, textuellement, *du* Balzac sans être jamais, *sui generis*, *de* Balzac.

Mais, si la littéralité cède le pas, en pareil cas, à la structure, elle n’est cependant pas exclue de l’exercice :

“Un bref énoncé peut passer littéralement du texte-modèle à son pastiche, à condition d’être déjà, dans son texte d’origine, passé à l’état itératif de stéréotype, ou, comme on dit couramment et non sans raison, de *tic stylistique*” [Genette, *loc. cit.*].

Entreraient dans cette catégorie les références qui, dans la prose balzacienne, concernent les romans déjà publiés par l’auteur. Proust multiplie ainsi les titres d’œuvres entre parenthèses, toujours assortis d’un même infinitif d’injonction : “(Voir le *Cabinet des Antiques*)”, “(Voir une

⁹Dans le pastiche — par ailleurs sans commune mesure avec celui de Proust — qu’il a publié sous le titre “*La seconde carrière de Rastignac*”, [Curtis, 1984, p. 75] recourt au même schéma à propos d’un habile chauffeur qualifié de “*Mozart du volant*”.

Fille d'Ève”, “(Voir les *Illusions perdues*)”. Rigide, la référence l'est ici dans la mesure où le titre, équivalent d'un nom propre, vise directement l'ouvrage en question ; mais, au niveau même du pastiche (compris comme discours second), elle redevient vague puisqu'elle a pour terminus non point telle identique mention chez Balzac, mais le procédé même de la référence intertextuelle. Ce double fonctionnement vaut également pour les protocoles explicatifs qui font de cette prose narrative un discours lourdement didactique. Aux innombrables *voici pourquoi* de son prédécesseur, Proust préfère une longue phrase justificative — “Pour comprendre le drame qui va suivre, et auquel la scène que nous venons de raconter peut servir d'introduction, quelques mots d'explication sont nécessaires” — qui lui permet d'insérer ensuite trois paragraphes rétrospectifs. Et l'on notera que le pastiche est bien, sous ce rapport encore, le pendant des essais critiques réunis, en particulier, dans *Contre Sainte-Beuve*. Les reproches, explicitement formulés là, “le style ne suggère pas, ne reflète pas : il explique. (...) Quand il y a une explication à donner, Balzac n'y met pas de façons ; il écrit *voici pourquoi* : suit un chapitre. De même, il a des résumés où il affirme tout ce que nous devons savoir, sans donner d'air, de place. (...) Il ne cache rien, il dit tout” [1954, p. 244 et 248], se retrouvent implicitement dans *l'Affaire Lemoine*, qui n'en est jamais que l'exemplification *a posteriori*.

Au nombre des pseudo-emprunts il faut encore compter, évidemment, les items typiques du vocabulaire balzacien. Mais le pastiche n'est pas une mosaïque, habilement redessinée, de mots choisis pour leur taux de fréquence élevé : sa représentativité n'est pas qu'affaire de statistique. Le paradigme retenu — *rout, élite, aristocratie parisienne, jalousie, grandeurs, réussite mondaine, coquetterie, illustre, élégant, profond, supérieur, sublime génie, comédie, belles âmes, chef-d'œuvre...* — doit servir à représenter un monde fictif (celui de l'anecdote relatée) et, conjointement, un matériel lexical caractéristique (celui de l'auteur Balzac). À la dénotation s'ajoute donc une connotation autonymique qui, indispensable, ne constitue pas encore le dernier niveau de signification auquel souhaite atteindre Proust. Loin d'homogénéiser la sélection, l'essentiel est d'y créer des effets de disparate propres à montrer, mieux qu'un idéal *style Balzac*, “la vulgarité de son langage. Elle était si profonde qu'elle va jusqu'à corrompre son vocabulaire, à lui faire employer des expressions qui feraient tache dans la conversation la plus négligée”. Et l'on ne s'étonnera pas que les illustrations fournies à l'appui de cette thèse dans *Contre Sainte-Beuve* [Proust, 1954, p. 230] fassent ici retour : le “Il avait froid dans le dos”, concernant d'Arthez chez Balzac, s'applique désormais au baron de Nucingen ; quant au trivial “Mme Firmiani suait dans ses pantoufles”, il constitue le mixte syncrétique de deux passages des *Secrets* — “cette femme souffrait dans son cœur et suait dans sa robe” — et d'*Une Fille d'Ève* — “elles auraient volontiers donné leurs plus jolies pantoufles pour qu'il lui arrive malheur”.

On aura compris que le pastiche se signale moins par une "organisation nouvelle des emprunts", comme le veut Milly [1970], que par l'annulation même des emprunts qu'il effectue. La double opération d'extraction/recomposition, dans le domaine lexical, ne *détourne* pas le texte initial ; elle cherche au contraire à le contourner, voire à en détourner le lecteur, qui n'a pas à aller quérir ailleurs (là où ce fut) ce qui advient sous ces yeux. L'artifice de simulation est en fait double : il consiste d'une part à faire comme si Balzac avait pu dire cela, d'autre part à faire comme s'il ne l'avait en réalité jamais dit. Les emprunts que l'on peut collecter ne valent ni par leur authenticité, ni même par leur concentration ; la nécessaire invention inhérente au pastiche est bien "recréation", dans la mesure où elle permet d'opérer, non le contrecalque, mais comme la négation d'un texte antérieur qui ne subsiste qu'à l'état de spectre, de grille générative. En théorie, le brouillage des sources devrait être tel qu'il les laisse toutes *reconnaître* sans permettre de les *retrouver* jamais. La référence vague se distingue par là de l'allusion car, à travers ce prisme ou ce kaléidoscope stylistique, chaque élément singulier en évoque quantité d'autres, analogues mais toujours différents. Les faire rejouer dans un contexte nouveau, et pour les doter des mêmes effets, c'est les convertir en signaux typiques, donc les annihiler en tant que collages ponctuels.

Ainsi la reformulation mimétique en vient-elle à occulter cela même qui la fonde, à savoir qu'il y a bien *un* texte originel — court ou long, simple ou complexe, unifié ou non, cela n'importe guère — dont elle est foncièrement tributaire. Troublé par l'acte même de l'itération énonciative, ce rapport de dépendance et de présupposition s'en trouve virtuellement anéanti : il n'y a plus un texte déduit d'un autre par l'intermédiaire d'un cadre commun, mais seulement *du* texte, sans avant ni après. Et sans doute entrevoit-on là l'exacte finalité du pastiche, qui est pour l'imitateur de se rendre maître et possesseur de son modèle, et pour le lecteur de croire — fût-ce par convention temporaire — à un faux-semblant. C'est d'ailleurs pourquoi le pastiche a si aisément partie liée avec la mystification : dès que le fameux contrat d'imitation n'est plus stipulé, l'illusion devient leurre et l'exercice de style supercherie (avec imputation apocryphe ou supposition d'auteur). Foin de référence vague désormais, tout sera mis en œuvre pour garantir l'intégrité d'un prétendu document holographe.

Mais l'admirateur de Ruskin n'a pas de si mesquines ambitions. Vers l'imitation absolue, pure de récupération directe, il tend assurément bien mieux que les amuseurs qui se sont essayés à cette pratique (de Reboux et Müller à Curtis ou Rambaud [1977]). Il ne se prive cependant pas des facilités que lui offrent et l'ampleur phénoménale du corpus et le mode de diffusion, journalistique *in principio*, de son *Affaire Lemoine*. Quelque vertu¹⁰ qu'il concède à cette "affaire d'hygiène", l'auteur lui dénie aussi importance et sérieux. Ainsi se justifient notamment les anachronismes — les dates de 1905 et 1907 sont incompatibles avec la vraisemblance

¹⁰Une vertu cathartique en particulier, qui permet de "se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation" [Proust, 1971 (1919), p. 690].

balzacienne — et surtout la référence, abrupte et incongrue (mais rien moins que vague), à "Paul Morand, un de nos plus impertinents secrétaires d'ambassade". Tardivement ajoutée, lors de la réédition en volume, cette mention ludique¹¹ révèle la plasticité du pastiche, et son extrême tolérance à l'hétérogène. Parce qu'elle tient du divertissement, et qu'elle n'a pas pour objectif de *faire vrai*, la fantaisie peut n'être pas crédible sans perdre sa dimension mimétique.

Pis, elle peut aussi perdre de son mimétisme — en sombrant dans la réécriture substitutive — sans compromettre la dynamique générale qui préside à sa fabrication comme à son interprétation. Voici un bel exemple de cette capacité à brocher des "morceaux" (le terme est de Proust lui-même, on l'a vu) parfaitement disparates, pour les amalgamer à ce *pâté* qu'est, étymologiquement du moins, le pastiche :

"Napoléon, Montcornet, n'y a-t-il pas entre ces deux noms comme une sorte de ressemblance mystérieuse ? Je me garderais bien d'affirmer qu'ils ne sont pas rattachés l'un à l'autre par une sorte de lien occulte. Peut-être notre temps, après avoir douté de toutes les grandes choses sans essayer de les comprendre, sera-t-il forcé de revenir à l'harmonie préétablie de Leibniz. Bien plus, l'homme qui était alors à la tête de la plus colossale affaire de diamants de l'Angleterre s'appelait Werner, Julius Werner, Werner ! ce nom ne vous semble-t-il pas évoquer bizarrement le moyen âge ? Rien qu'à l'entendre, ne voyez-vous pas déjà le docteur Faust, penché sur ses creusets, avec ou sans Marguerite ? N'implique-t-il pas l'idée de la pierre philosophale ? Werner ! Julius ! Werner ! Changez deux lettres et vous avez Werther. *Werther* est de Goethe."

Cette spéculation sur le nom propre du personnage, où le narrateur parle à la première personne et s'adresse à un *vous* anonyme, est largement démarquée de celle qui figure au début du *Z. Marcas* de Balzac :

"MARCAS ! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signification ? Ne vous semble-t-il pas que celui qui le porte doit être martyrisé ? (...) Je ne voudrais pas prendre sur moi d'affirmer que les noms n'exercent aucune influence sur la destinée. Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et inexplicables concordances (...). Examinez encore ce nom : Z. Marcas ! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage de ces sept lettres. Sept ! le plus significatif des nombres cabalistiques".

Extérieur à la narration, qu'il interrompt sans bousculer (comme ailleurs par une analepse) la linéarité chronologique, le commentaire use de longues interro-négations et d'exclamatives jaculatoires, de tournures jussives et de termes aussi bien alchimiques que métalinguistiques. On constate que l'hypotexte, nettement circonscrit, donne lieu à une transposition méthodique qui n'entrave pas cependant son identification. Peut-être atteint-on ici la limite de ce que nous avons cru pouvoir appeler référence vague, étant donné que trop de similitudes consécutives rendent

11 De cette connivence rigoureusement extratextuelle, on trouve une autre manifestation, qui confine au private joke, dans le pastiche consacré à Flaubert : "Laissant le luxe aux vaniteux, ils (...) auraient dans leur chambre un capitonnage de liège qui amortit le bruit des voisins".

difficilement neutralisable le parallélisme entre les deux passages. Une fois mise au jour, l'articulation apparaît trop étroite pour que le texte second soit potentiellement *rapportable* à d'autres patrons séquentiels.

¹²Les exégètes, au vrai, semblent n'avoir pas relevé ce défi. À l'instar de Milly, pourtant grand découvreur d' "emprunts", ils font silence sur le problème.

Mais cette transgression de la règle du jeu ne ruine pas l'édifice ; lançant comme un défi au lecteur, amateur ou spécialiste¹², la référence tacite sollicite fugitivement sa compétence sans la contraindre. Une déceptivité chasse l'autre, en quoi elle fait encore partie du jeu puisque tout est affaire de déplacement, fût-ce au prix de simples remplacements.

Condensant en un court espace une somme de caractéristiques initialement disséminées, le pastiche se donne à lire en relation métonymique avec son modèle, dans la mesure où il en constitue, fictivement, un supplément miniaturisé, une expansion contiguë. Du point de vue de sa facture comme de son mode de référence, il en propose au contraire une représentation métaphorique. Utile en pratique, le repérage des sources et des récurrences n'a donc rien d'indispensable en théorie, car le régime de la lecture se fonde ici sur une convention d'imitation globale : dans cette espèce d'image de synthèse verbale, la similitude des énoncés est tout entière subordonnée à une simulation énonciative. Le pastiche fait référence vaguement à son modèle parce qu'il *le parle* sans cesse. Ce que Pierre Dac [1996 (1934)], en son jargon, résumait de la sorte :

"Elle est partout en moi, j'en ai le cerveau las,
J'ai l'Aricie ici et j'ai l'Aricie là !"

(Paris X-Nanterre,
Institut universitaire de France)

Bibliographie

BATAILLE (N.), AKAKIA-VIALA

1954, *La Chasse spirituelle, pastiche rimbaldien*, précédé de "Comment on fait du Rimbaud", Paris, s. e.

BOUILLAGUET (A.)

1996, *L'Écriture imitative*, Paris, Nathan.

CURTIS (J.-L.)

1984, *La France m'épuise* (1982), Paris, Flammarion, rééd. Seuil (Points).

DAC (P.)

1996, *Phèdre* (1934), repr. in *Dico franco-loufoque*, Paris, Libro.

DEFFOUX (L.)

1932, *Le Pastiche littéraire, des origines à nos jours*, Paris, Delagrave.

ENGEL (P.)

1989, *La Norme du vrai*, Paris, Seuil.

GENETTE (G.)

1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

JEANDILLOU (J.-F.)

1991, "L'Inimitable : Nodier et la typologie des textes", *Quai Voltaire, revue littéraire*, n° 3, «Le Fait littéraire», p. 52-60.1994, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit.1995, "Relire sans avoir relu : l'expérience du plagiat", p. 32-43, in *La Lecture*, Univ. de Reims, CIRLEP.1997, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin.

MILLY (J.)

1970, *Les Pastiches de Proust*, Paris, Armand Colin.

PROUST (M.)

1971, *Pastiches et Mélanges* (1919), Paris, Gallimard (La Pléiade).1954, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Idées).1981, *Correspondance de Marcel Proust* (1908), t. VIII, Paris, Plon.

RAMBAUD (P.), BURNIER (M.-A.)

1977, *Parodies*, Paris, Balland.

REBOUX (P.), MÜLLER (C.)

1908-1920-1925, *À la manière de...*, Paris, Grasset.

SAINTE-BEUVE (C.-A.)

1953, *Port-Royal* (1842), t. 1, Paris, Gallimard (La Pléiade).

SANGSUE (D.)

1994, *La Parodie*, Paris, Hachette.

WIRTZ (J.)

1996, *Métadiscours et déceptivité*, Paris-Berne, Peter Lang.

