

Anamorphoses mimétiques du temps proustien

Amandine Cyprès



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/191>

DOI : 10.4000/ml.191

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Pagination : 67-89

Référence électronique

Amandine Cyprès, « Anamorphoses mimétiques du temps proustien », *Modèles linguistiques* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 02 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.191>

Anamorphoses mimétiques du temps proustien

Amandine Cyprès

Choisir d'imiter une œuvre comme *À la recherche du temps perdu*, c'est, d'une certaine manière, façonner avant tout un Temps. Non pas seulement élaborer un temps grammatical, encore moins se contenter de retracer une époque, ni même uniquement explorer un thème (particulièrement riche et producteur dans la mythologie proustienne) ou une structure profonde et signifiante du récit, mais, davantage, c'est s'interroger sur les conditions de l'inscription du temps au cœur du processus même de l'écriture imitative et créer une temporalité propre aux spécificités de l'imitation proustienne.

Le Temps de *La Recherche* est un riche entrecroisement d'aspects grammaticaux, thématiques, culturels, philosophiques, structuraux, etc., et il semble qu'à côté de certains traits de style reproductibles, comme au travers d'un calque, par l'imitateur (ainsi de certaines formules d'anticipation du récit, par exemple, ou de l'emploi de tels temps grammaticaux récurrents chez Proust), d'autres aspects du temps proustien demandent une transformation plus profonde et une innovation particulière. Le meilleur exemple, parmi ces diverses métamorphoses, concerne probablement la longueur du texte à produire (autrement dit, le temps de sa lecture) : comment rendre l'extrême longueur, l'ampleur essentielle et caractéristique du roman proustien dans un écrit au second degré ?

Démontrant dans plusieurs articles comment le régime imitatif s'accommode d'une certaine réduction de la longueur du texte par rapport à celle de l'œuvre modèle, Daniel Bilous a mis à jour ce conflit avec l'écriture de Proust elle-même : longueur et réduction apparaissent comme deux impératifs contradictoires inhérents à la réécriture de toute œuvre « longue », mais peut-être plus encore à *La Recherche*, qui, en tant que « roman du temps écrit, pose au pasticheur, d'une façon paroxystique et spectaculaire, le problème de sa mise à l'échelle »¹. Dans la perspective de

1. Daniel Bilous, « Longueur, longueurs : la chronorhétorique des pastiches-Proust », dans *Temps et récit romanesque*, Cahiers de Narratologie n°3, Nice, 1990, p. 68 (je souligne).

ces travaux², qui ont amplement souligné la nécessité, dans l'écriture d'un pastiche, de « s'inventer une chronorhétorique particulière », l'on étudiera ici les procédés d'imitation du temps proustien, en étendant toutefois l'analyse à d'autres formes hypertextuelles (on abordera ainsi le domaine de la réécriture par transformation, à travers le cas de la parodie) et à d'autres performances, parfois inédites.

Avec toute réécriture, quel qu'en soit le régime, c'est à chaque fois une nouvelle image du temps proustien qu'il s'agit de créer, et la métaphore visuelle ne s'entend pas seulement comme représentation abstraite, mais également dans un sens concret : avec la longueur c'est bien d'une certaine manière l'image du texte qui varie dans sa forme, donc sous l'aspect matériel de sa manifestation visuelle. Plus précisément, la métaphore de l'*anamorphose* (du nom de ces images irrégulières, difformes, qui offrent une représentation correcte une fois reflétées par un miroir courbe), convient parfaitement, me semble-t-il, pour évoquer le type de métamorphoses subies par l'hypotexte : le temps proustien, vu et illustré par les écrivains au second degré, est souvent un miroir de sorcières où, comme dans la caricature, certains traits sont exagérés, d'autres atténués. Comme dans la caricature visuelle encore, c'est par la réduction de ce qui est le moins typique, et l'accentuation, le grossissement de ce qui l'est plus, que se construisent la majorité des imitations suscitées par la littérature (pastiche ou charges, bien plus fréquents que les apocryphes³). Miniaturisation, raccourcissement, accentuation, grossissement... : autant de transformations, de *déformations* même, et de pratiques hypertextuelles diverses qui produisent, à chaque fois, de nouvelles anamorphoses du Temps proustien.

Peu ou Prou(st) ? : le Temps proustien au second degré.

Bien plus qu'une simple « reprise à l'identique » du stylème du Temps, l'écriture au second degré d'une œuvre comme *À la recherche du temps perdu* suppose d'abord une sorte d'amplification exponentielle : tout se passe comme si l'extrême richesse du Temps proustien était démultipliée, dans le pastiche et la parodie, puisque le temps ne se pose plus seulement comme une donnée proustienne à reproduire, mais aussi comme une donnée de l'hypertexte lui-même. Ainsi, le régime hypertextuel ajoute à la

-
2. Du même auteur, on se référera également à : « Du côté de chez Watermann, la miniaturisation du récit proustien en régime d'imitation », dans *Cahiers de Narratologie* n°2, 1988 et « Du fragment pastiche », dans *Modèles linguistiques*, Tome XXII, 2001.
 3. Ou, plus largement, que les forgeries, les imitations sérieuses dans la typologie que l'on adoptera ici : nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

série déjà nombreuse des interprétations ou des questions posées par le Temps chez Proust, une autre série de questions concernant le Temps dans le /du pastiche : va-t-on, par exemple, inscrire son texte dans l'univers du début de l'œuvre, l'enfance du narrateur, ou au contraire vers la fin du livre (ce qui bien sûr modifiera en profondeur l'horizon d'attente du lecteur) ? Choisira-t-on un univers temporel qui, même sans être anachronique, n'a pas été décrit par Proust⁴ ? S'agira-t-il de greffer de nouveaux épisodes à ceux déjà présents dans l'univers proustien, ou d'en reprendre un en récurrence, sur le mode du retour ou du souvenir ? La liste de ces options est considérable, d'autant que chaque aspect du Temps proustien pose son lot d'interrogations à l'hyperscripteur : la grande diversité d'acceptions du mot « temps » invite en fait à décliner autant de problématiques d'adaptation possibles⁵ (hormis peut-être l'acception météorologique, et encore pourrait-on imaginer une parodie de la « Recherche du (beau) temps perdu » !). Le temps proustien, et plus généralement le temps dans tout hypertexte, c'est aussi le « temps de la lecture », à la fois en ce qu'il permet au texte-cible de s'inscrire dans la mémoire du lecteur (mécanisme indispensable à la reconnaissance de toute réécriture comme telle), de se créer un horizon d'attente et une « mémoire du texte », et aussi en ce qu'il désigne, au sein de l'écrit, une ampleur mesurable en nombre de pages.

Le traitement hypertextuel du temps proustien implique donc une *amplification* (en plus de reproduire le Temps tel qu'on le conçoit dans *La Recherche*, on doit *produire* un Temps propre à l'œuvre imitative, avec ses caractéristiques et questionnements internes). Mais il implique simultanément une *réduction*, ou du moins une modification du stylème proustien, car on ne saurait reprendre entièrement le « temps proustien », dans la totalité de ses aspects. Le Temps chez Proust n'étant jamais qu'un stylème parmi d'autres, certains hyperscripteurs peuvent choisir de ne pas

-
4. Par exemple en comblant les ellipses ou les paralipses du récit (sur ces diverses « lacunes » du récit, voir Gérard Genette, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007 (1972), p 42-44 et 103-106).
 5. De multiples pistes de recherche s'ouvrent à partir du « temps proustien » entendu comme, successivement, « représentation d'une époque » (c'est alors la question de l'anachronisme qui se pose principalement, et l'on pourrait analyser un mécanisme paradoxal lié à l'infidélité dans laquelle s'inscrit tout hypertexte anachronique : la recherche fréquente d'un « écart » maximal avec l'univers typique du modèle), « temps grammatical » (la transformation semble dans ce cas impossible, ce qui pose la question plus large du traitement hypertextuel des stylèmes formels : l'innovation est-elle proscrite en ce domaine ?), mais aussi « thème du temps » (comment articuler un nouvel épisode à la « leçon » de l'œuvre ? Quelle est la place de la réminiscence dans le domaine hypertextuel ?), « catégorie narratologique » (la fréquence dans l'hypertexte peut-elle être répétitive ? La durée peut-elle être celle du ralentissement par rapport au modèle ? Etc), et enfin « temps de la lecture ».

le traiter⁶, ou plutôt (car, en réalité, aucun hypertexte ne saurait totalement omettre le traitement de ce stylème, lié de façon essentielle au style même de Proust⁷) peuvent ne pas insister sur ce trait proustien, en en privilégiant d'autres. A l'inverse, sans doute serait-il naïf d'imaginer un hyperscripteur capable de retranscrire *toutes* les acceptions ou dimensions de ce stylème. Cette réduction quantitative se double d'une réduction qualitative, tant il est délicat d'articuler en profondeur, comme le fait Proust, les divers aspects du Temps, qui s'avèrent à la fois thématiques et formels, et de donner un sens global à toutes les occurrences, comme celui, par exemple, de la révélation finale que vit le narrateur de *La Recherche*.

Double réduction donc, dont la cause la plus évidente est peut-être que l'écrivain au second degré ne dispose pas lui-même d'assez de... temps (c'est-à-dire pas assez de place) pour écrire une version de *La Recherche* aussi complète que *La Recherche* elle-même⁸ ! Or, les spécialistes de la question, praticiens comme théoriciens (qui sont souvent les mêmes), s'accordent sur la souhaitable brièveté du texte imitatif.

Dans son livre consacré à l'ensemble des pratiques hypertextuelles, Gérard Genette affirme que « chacune de ces pratiques [parodie, travestissement, pastiche, charge, forgerie] ne peut donner lieu qu'à des textes brefs, sous peine d'excéder fâcheusement la capacité d'adhésion de son public »⁹. Bien plus, c'est un principe d'économie que Proust lui-même retient pour justifier cette brièveté, dans une lettre à Jules Lemaitre : « Il importe peu qu'un pastiche soit prolongé s'il contient des traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner ». Cependant, comme le note Genette, « le

6. Ainsi de quelques pastiches qui préfèrent s'attacher — voire s'attaquer — aux thèmes de l'homosexualité ou de la mondanité — en les appliquant d'ailleurs bien souvent à la personnalité de l'auteur —, et qui n'approfondissent pas les questions de la mémoire, de la réminiscence involontaire, les analepses ou autres bouleversements de la temporalité du récit. Témoin ce « Du côté de chez Charlus », où Robert Courtine décrit un restaurant tenu et fréquenté par des « invertis » (*Au cochon Bleu, Petit traité de pasticherie*, Le pré aux Clercs, Paris, 1984).

7. Par exemple, la longueur des phrases, les comparaisons et métaphores qui mettent en concurrence deux espaces/temps, jusqu'aux télescopages de cellules textuelles tels que les a décrits Jean Ricardou (*Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Paris, 1978).

8. « Le substitut idéal d'*À la recherche du temps perdu* serait un récit en sept volumes, qui, en reproduisant l'ensemble des structures du roman proustien, ne manquerait pas de produire sur son lecteur les mêmes effets que lui », écrit Daniel Bilous, « Longueur, longueurs : la chronorhétorique des pastiches-Proust », p. 67.

9. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 292.

pastiche, une fois constitué son modèle de compétence, peut être prolongé indéfiniment, et Proust s'est parfois laissé aller selon cette capacité : le Renan de *l'Affaire Lemoine* fait sept pages, le Goncourt du *Temps retrouvé* en fait huit, et le Saint-Simon, où la prolixité appartient évidemment au modèle, en fait vingt, « à suivre »¹⁰. Reboux, lui aussi convaincu de la nécessaire concision du genre, critiqua d'ailleurs la longueur des pastiches de Proust¹¹. C'est que, plus qu'un gain d'économie, la concision du genre lui confère un gain d'efficacité. Sur cette question, les travaux de Daniel Bilous ont amplement défriché le champ de la temporalité spécifique des œuvres imitatives, et ont montré que l'on pouvait ramener cette recherche de l'efficace mimétique à une équation : « plus un pastiche fidèle est court, plus grande est son efficacité »¹², équation qui répond à la contradiction inhérente à tout pastiche, pris entre une exigence qualitative (la fidélité au modèle), et une exigence quantitative (la concentration prégnante des traits). Ceci, qui s'applique au pastiche, n'est pas vrai de toute pratique imitative : Genette avait distingué sur ce point entre d'un côté le pastiche et la charge, où, par saturation des traits, l'imitation doit être perceptible comme telle et de l'autre, la forgerie, qui doit « contenir les mêmes traits stylistiques que l'original (mais à nouveaux frais de performance et en principe sans emprunts littéraires), *ni plus ni moins, et dans la même proportion* »¹³.

Ce qu'effectivement rien n'empêche en théorie est, en revanche, difficilement atteignable en pratique, et l'auteur de *Palimpsestes* ajoute aussitôt : « Je ne pense pas qu'aucune forgerie satisfasse à cette règle, mais aucune, sans doute, ne cherche délibérément à l'enfreindre. ». Dans le pastiche, il n'y a plus seulement réduction ou mise à l'échelle du texte modèle, ni même seulement concentration, saturation, mais finalement « partie pour le tout »¹⁴ : l'hypertexte tend souvent à vouloir « résumer » l'intégralité de l'œuvre, à en imiter le « tout ». Que ce soit donc en termes

10. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 138.

11. Sur ce point, voir Paul Aron, *Histoire du pastiche*, PUF, Paris, 2008, p. 226-232. L'auteur souligne dans ces pages la rivalité et les positions antagonistes des deux contemporains, Proust et Reboux, dans leurs conceptions de l'écriture imitative.

12. Daniel Bilous, « Du côté de chez Watermann, la miniaturisation du récit proustien en régime d'imitation », p.7.

13. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 114 (je souligne).

14. D. Bilous l'a montré dans diverses analyses : « Le pastiche, dans sa logique métaphorique même, tend à s'offrir comme une impossible synecdoque : non plus seulement la partie d'un tout, mais la partie pour le tout. C'est la dimension du modèle réduit. » (« Du fragment pastiche », p.133).

de réception, d'économie structurelle, ou de rentabilité, l'efficacité semble supposer la brièveté du texte imitatif.

Dans ces conditions, imiter *À la recherche du temps perdu*, revient, à chaque fois, à résoudre le *paradoxe de l'imitation proustienne* : parvenir à conjuguer *longueur inhérente au modèle proustien*, et *réduction* de l'écriture imitative. Comment livrer en quelques pages l'impression de longueur du texte d'origine sans reproduire cette longueur ? Est-il possible de styliser, de concentrer, voire d'accentuer ce trait proustien ? Dans le domaine de la longueur du texte, de la longueur des phrases, est-il possible d'être « plus proustien que Proust » ? Certains le tenant pour un écrivain de la digression¹⁵, il s'agit aussi de voir comment les « hors-sujets » sont finalement récupérés par la tendancielle contention du pastiche, et plus généralement, d'observer comment se gère le conflit entre tendance digressive, qui serait une marque du style de Proust, et réduction pastichielle. Bref, la question qui surgit pourrait se formuler en ces termes : *dans le domaine de l'écriture mimétique, peut-on réduire Proust sans le trahir ?*

Chaque pasticheur tente à sa façon de résoudre ce paradoxe, qui n'est pas exclusif à l'écriture proustienne mais se pose peut-être avec plus d'acuité qu'avec d'autres œuvres longues. La forme narrative, et particulièrement l'écriture par « paperolles » de Proust, est bien sûr propice à accueillir cette problématique, qui ne saurait intéresser les cas de réécritures de formes fixes par exemple¹⁶. Il est maintenant temps d'examiner concrètement de quelle(s) façon(s) peut se traiter un tel problème, à travers diverses performances, lues comme autant de « solutions » adoptées par les hyperscripteurs.

Solutions hypertextuelles

« Proust est trop long ». C'est par ce jugement, qui rappelle le mot fameux d'Anatole France, que Pierre Bayard ouvre son livre sur la digression chez Proust. Trop long à lire, trop long en termes de volumes, de phrases, mais aussi en termes d'évènements peut-être (c'est-à-dire trop lent, puisque souvent la diégèse paraît ne point avancer, alors que le texte, lui, progresse, ou digresse). C'est sur ce « trop » que s'appuie souvent la charge des imitateurs satiriques.

15. Voir par exemple Randa Sabry, *Stratégies discursives - digression, transition, suspens*, EHESS, Paris, 1992, et Pierre Bayard, *Le hors-sujet, Proust et la digression*, coll. Paradoxe, Editions de minuit, Paris, 1996.

16. Ainsi, pour l'imitateur de sonnets, la question de la longueur hypertextuelle, en tout cas matérielle — puisque la réduction, elle, peut intervenir dans la « déformation » de certains traits — est, pourrait-on dire, nulle et non avenue.

Bluff et simulation

Une des solutions adoptées pour impliquer cette longueur sans pour autant la reproduire consiste précisément à s'en moquer. La saturation des traits, impossible dans l'exagération de la longueur du texte lui-même (il faudrait écrire bien plus de sept tomes à la manière de *La Recherche*), tant au niveau de sa réalisation matérielle, que de son efficacité ou de l'adhésion du public, passe alors par la *mention* de ce qui est perçu comme une exagération. Ce peut être la longueur du livre qui est visée, avec une précision arithmétique, comme dans ce pastiche de Sylvain Monod¹⁷, où l'on lit « Au surplus, le lecteur trouvera dans le tome XIX l'explication de ce mystère », ou encore chez Reboux ce finale : « P.S. - Pour assister au moment où Swan (sic) achève sa lettre, lire le roman suivant : A L'OMBRE DU FRUIT DES JEUNES GENS, chapitre : DOUZE ANS APRES »¹⁸. Notons que ce deuxième exemple pointe autant la longueur estimée du roman (en plusieurs livres) que celle de la lettre de « Swan ». En effet, dans tout le pastiche-charge de Reboux et Müller, c'est l'extrême prolixité du personnage (et bien sûr, symboliquement, à travers lui, de Proust¹⁹) qui est mise en scène de façon outrancière, notamment par l'ironique décalage entre, d'un côté, le titre « Un mot à la hâte » (et la situation initiale qui le motive), et de l'autre, l'explicit du texte, que l'on vient de lire (Swan écrivait ainsi, de façon ininterrompue, pendant douze ans, dans le « petit salon assez retiré » de Mme Verdurin !).

Qu'elle soit, comme ici, fortement satirique ou non, cette mention de la longueur (véritable « bluff » qui permet de s'éviter de la reproduire tout en signalant qu'elle existe), est d'usage courant dans les pastiches

17. « A la recherche de Clémentine », *Pastiches*, éd. Henri Lefebvre, Paris, 1963.

18. « Un mot à la hâte », *A la manière de...*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1998 (1925), p. 277. Ces deux pastiches travaillent également la temporalité sous un aspect autre que l'ampleur du modèle : le bouleversement chronologique et les prolepses souvent présentes dans l'hypotexte sous une forme typisée (un proustisme, donc), avec le renvoi à un moment ultérieur de la narration (ainsi, à la suite du passage d'« À la recherche de Clémentine » précédemment cité, lit-on « et je n'en dirai pas davantage, pour l'instant, au risque de tomber dans une concision excessive », ironie du mimoscripteur s'il en est).

19. D'autant que dans *La Recherche*, Swann, bien loin d'une telle incontinence verbale, se révélait incapable d'écrire l'œuvre à laquelle il se destinait. Ce pastiche, ainsi que l'onomastique satirique visant également cette longueur, sont étudiés par D. Bilous, dans « Du fragment pastiche », p.70. Un peu plus loin dans le même article, on lit (au sujet de l'ordre narratif chez Proust, mais cela est bien sûr aussi vrai pour la longueur) que « en écriture mimétique, désigner tel phénomène (...) est un bon moyen pour s'éviter la peine de le (re)produire ».

d'auteurs considérés comme prolixes : virtualisée à son maximum, elle peut être signalée par des signes typographiques ou, moins économiquement, par un « etc » ou un « A suivre ». Ce procédé est astucieusement exploité dans un texte intitulé « Extrait d'une phrase »²⁰, où des points de suspension, non seulement à la fin, mais aussi au début du pastiche, ont pour fonction de souligner une longueur indéfinie... et infinie du texte-cible. Ce n'est plus seulement la longueur du roman proustien qui est visée ici, mais celle de sa phrase. On remarque alors que la saturation peut difficilement s'exercer au niveau des stylèmes morphologiques proustiens : certes, les pasticheurs tentent à maintes reprises d'exagérer la longueur de leurs phrases, de les ramifier au maximum, mais dans quelle mesure peut-on affirmer qu'il s'agit d'une saturation, puisque le modèle est déjà lui-même « saturé » ? Certains textes, composés seulement d'une ou deux très longues phrases, affichent cette volonté de « dépasser » le texte proustien mais n'y parviennent pas forcément²¹ : la seule solution pour exagérer (charger?) ce stylème hyperproustien est donc peut-être celle adoptée dans cet « Extrait d'une phrase », qui consiste, comme son titre l'indique, en une seule phrase proustienne dont le début et la fin sont « à suivre », les points de suspension mimant ainsi une longueur hyperbolique. C'est davantage par cet ingénieux artifice que par la supériorité numérique des vocables de l'hypertexte (pourtant bien réelle, avec ses 1130 mots) que s'opère la mise en valeur d'une phrase démesurée, virtuellement infinie.

Une autre solution, tant pour signaler la longueur du texte que celle de la phrase, est la thématization de cette longueur, variante plus subtile de la mention. Là aussi, désigner (même métaphoriquement) équivaut à simuler, donc à « bluffer » (le lecteur). Ainsi, lorsqu'Étienne Bruhl conte la version « Marcel Proust » d'une course en montagne, la piste que suivent les encordés, comme la longue phrase qui s'étire, est perdue... pour finalement être retrouvée à la fin du texte, au moment où s'achève enfin la

20. Anonyme, *Faux en écriture*, Julliard, Paris, 1947. Ce texte serait en réalité dû à Maurice Toesca.

21. Par exemple « Du côté de Guermantes » de Georges Griffé, *Pastiches, Ressemblance garantie*, Editions de Paris, 1957 : une seule phrase, 508 mots, ou « Le Temps dépassé » d'Henri-Mathieu Durand, *Pastiches*, Seguil, Lyon, 1947 : deux phrases, dont une de 858 mots. La phrase la plus longue de *La Recherche* compte, elle, 933 mots (il s'agit d'une longue énumération des caractéristiques des invertis dans *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p 17-19). Dans ces deux pastiches, c'est sur le rapport phrase/texte que repose l'impression de longueur, puisque le texte, tout en gardant une certaine autonomie, n'est composé que d'une ou deux phrases.

dernière période²². C'est ce qui se produit également avec « Sous le regard en fleur d'un portrait » de Marcel Castay²³ : le dédale évoqué (« Atteindre (...) la dernière de ces rues-là dont le nom se perd si on ne l'écrit pas aussitôt, eût été (...) une entreprise aussi difficile que (...) de découvrir dans un coron de mineurs par exemple, la porte, entre mille autre pareilles, que l'on cherche... ») correspond à celui de la phrase que l'on est en train de lire, et les points de suspension, à la toute fin, semblent indiquer que la phrase, elle aussi, se cherchait. Dans ses *Études de style*²⁴, Leo Spitzer a démontré que, souvent, la composition syntaxique de la phrase proustienne illustre la thématique, et cet aspect de l'écriture proustienne, nos pasticheurs ici l'adaptent pour commenter (« en action ») la longueur du modèle. Spitzer souligne aussi que, dans ces phrases ramifiées, les éléments matériels, les actions qui constituent la diégèse sont relégués à l'intérieur de la parenthèse tandis que les éléments habituellement secondaires comme les analyses, les impressions et autres notations psychologiques, passent au premier plan. Ce qu'il nomme d'ailleurs « éléments retardants » (les parenthèses et la ramification syntaxique) peut nous orienter vers un autre aspect de la longueur de *La Recherche* : ses « longueurs ».

Dispositifs directs

C'est l'évaluation par le lecteur, donc par le pasticheur, de l'ordre d'importance des événements qui confère au texte de Proust cet aspect particulier : on rejoint ici la digression, dont Pierre Bayard a d'ailleurs souligné la relativité en fonction de chaque lecture, et de chaque lecteur du texte proustien (allant jusqu'à proposer une « rhétorique mouvante », seule capable selon lui de prendre en charge cette figure qui se transforme au cours même de la lecture). Ainsi la tendance du narrateur à privilégier les données psychologiques, les impressions et les réflexions théoriques au détriment de la « pure diégèse », peut être ressentie comme un aspect digressif de l'écriture proustienne. Dans « A la recherche de Clémentine », cité plus haut, Sylvain Monod exagère la tendance du narrateur (auteur ?) à donner de l'importance à des événements qui en ont peu : il en fait le thème principal de son texte avec le « petit battement de cils presque imperceptible » de Clémentine qui inquiète et bouleverse totalement

22. Etienne Bruhl, « Un récit de course », *Variantes, Nouvelles et Pastiches*, Arthaud, Grenoble-Paris, 1951. Pour une analyse de ce pastiche et des problèmes qu'il soulève, voir Daniel Bilous, « "Proust" pas à pas, un pastiche à (g)ravir » (à paraître dans la revue *Babel* de l'Université du Sud Toulon-Var).

23. Marcel Castay, *Entretiens exemplaires*, Librairie Les Lettres, Paris, 1950.

24. Leo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970.

Marcel²⁵. Cette tendance est finalement outrée, jusqu'à la tautologie ; à force de précisions, même le raisonnement ne progresse plus, il tourne en rond, comme en cette parenthèse attribuée au narrateur : « (car ce ne sont pas toujours, contrairement à ce qu'on croit souvent, les événements les plus imprévus qui nous permettent de faire les découvertes les plus importantes, bien que ce soit cependant le cas quelquefois) ». Paru dans un journal satirique en 1919, un pastiche anonyme intitulé « A l'ombre d'un jeune homme en boutons »²⁶ fonctionne sur le même principe d'exagération. Le narrateur doit-il ou non se rendre chez son ami Gilbert ? Cette dérisoire incertitude est poussée à l'extrême, et se matérialise à la fin dans la position grotesque du héros, debout, un pied en l'air, et n'osant plus bouger (« J'étais dans un embarras extrême, mon pied demeurait en l'air et je tâchais de ne point commettre de bévue »)²⁷. Finalement, après de longues pages de doutes et de tensions contradictoires dans l'esprit du héros, le texte s'achève quand, par hasard, un mouvement instinctif lui rappelle que son cor au pied — jusque là oublié — l'empêche d'aller chez son ami ! L'on a ici affaire à ce que l'on pourrait appeler un dispositif « direct » puisque le trait proustien n'est plus nommé, simulé, mais reproduit ; le stylème est conforme au modèle, même si le pasticheur choisit de l'outrer pour en faire la satire.

25. Cette amplification excessive et satirique caractérise également un passage où le pasticheur reprend le stylème d'anticipation qui, chez Proust, se manifeste souvent par des phrases du type « on verra que... » ou « comme je devais l'apprendre par la suite » et l'applique non plus seulement à la longueur de l'œuvre, mais aussi à sa précision jugée inutile (« Mais il faut que je note ici un petit fait dont l'importance apparaîtra plus loin. Legratin, qui portait autrefois des cravates de couleur claire, arborait, ce soir-là, une cravate brun foncé.... »).

26. « Le Crapouillot », *Numéro Spécial Pastiche*, 1^{er} octobre 1919.

27. Cette scène semble rappeler, pour mieux la détourner, celle des pavés de l'hôtel de Guermantes dans *Le temps retrouvé* (« je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé le plus bas »). Or, quand est publié ce pastiche, en 1919, les deux derniers volumes de *La Recherche* sont encore à paraître ! On trouve donc ici une sorte de « reprise par anticipation » (pour parodier à son tour une formule oulipienne) de ce passage décisif de l'œuvre modèle. Même mouvement du héros, même « résolution » de la quête (essentielle chez Proust, satirique chez le pasticheur), et même importance capitale du hasard, du geste involontaire dans cette résolution : de quoi s'agit-il, sinon du véritable détournement d'un texte... à venir ? Une telle aberration chronologique révèle en tout cas combien tous les passages basés sur les impressions et les révélations du héros, qui composent le tissu de *La Recherche*, ont pu être ressenties comme autant de digressions chez les (premiers) lecteurs de Proust.

Il est, semble-t-il, primordial (autant que paradoxal) de reproduire cet aspect digressif du texte cible, d'introduire du « hors-sujet », afin de mieux résumer l'œuvre, le style proustien dans un écrit imitatif. Un mimotexte qui négligerait cet aspect, qui s'obstinerait dans une certaine forme de linéarité diégétique passerait probablement à côté d'une donnée essentielle à la fidélité à *La Recherche*. La digression s'impose, même dans un texte court. L'on pourrait citer quelques exemples, semblables aux divers cas décrits par Pierre Bayard, mais force est de constater que cette « économie de moyens » un peu paradoxale n'est que rarement exploitée dans les hypertextes, face à une posture qui semble souvent être « voici ce que Proust aurait écrit sur tel sujet » (et qui limite alors l'ajout de « hors-sujets »). Difficile, par exemple, de trouver dans la vingtaine de textes que nous avons pu consulter un cas de digression explicite, seule vraie digression selon Randa Sabry²⁸. (Ré-)écrivain sur le thème de la pêche, Emilien Carassus propose, lui, dans l'inédit « Du côté de Valbray »²⁹, une comparaison entre les usages de Valbray et les protocoles d'une cour royale :

Le jour précédant l'ouverture, à Valbray, une soudaine effervescence s'emparait du village, modifiait les habitudes d'ordinaire réglées selon un protocole aussi impératif que celui d'une cour royale, où le moindre manquement au déroulement exact et minutieux des cérémonies rituelles apparaît comme une scandaleuse et stupéfiante aberration que peuvent seuls expliquer des événements aussi graves, aussi terrifiants que l'annonce de la fin du monde, le passage dans le ciel d'une comète sanglante, les atrocités d'une émeute ou l'approche d'une armée barbare, toute prête à incendier indifféremment fermes et châteaux, et à massacrer hommes et femmes au hasard, sans aucune considération qui fasse épargner, en vertu du respect dû aux privilèges hiérarchiques, les dignitaires les plus éminents ou les possesseurs des plus brillants quartiers de noblesse. Heureusement Valbray n'était pas menacé de semblables dangers et les pigeons nichés dans le clocher de l'église Saint-André roucoulaient sans crainte, et ne voletaient point éperdus, comme c'eût été le cas si le tocsin avait signalé soit l'invasion des champs avoisinants par des troupes barbares ou des nuées de sauterelles, soit la trajectoire menaçante d'un météore, comme c'eût été aussi le cas si la famine

28. Randa Sabry, *Stratégies discursives - digression, transition, suspens*, p. 93. Certes ce type de digression, où le narrateur annonce clairement qu'il s'apprête à quitter momentanément son sujet, est peut-être moins présent que les digressions implicites dans *La Recherche*, ce qui expliquerait cette sous-représentation du trait dans les textes au second degré. Mais, plus généralement pour tout type de digression, la logique de « réduction » à l'œuvre en régime imitatif explique probablement aussi la relative absence de ce trait proustien.

29. « Entre les lignes », tapuscrit s.l.n.d. que m'a obligeamment communiqué Daniel Bilous : il s'agit d'un recueil de pastiches fondés sur l'invariant thématique de la pêche.

avait contraint les habitants à une chasse aussi meurtrière qu'exceptionnelle, car les édiles municipaux, même au plus fort de leur irritation contre ces oiseaux coupables d'avoir souillé les épaules marmoréennes de Paul Lhéritier (...) n'avaient jamais songé à immoler les volatiles fautifs.

Cette façon de sortir de son « sujet » pour mieux y revenir, ou plus exactement de développer une description en faisant le tour de ... l'objet, mais aussi de *ce qu'il n'est pas*, s'avère typiquement proustienne. Comme chez Proust, la comparaison s'étend et le comparant se développe jusqu'à prendre le pas sur le comparé lui-même. L'on pourrait d'ailleurs se demander si ce phénomène relève bien de la digression, ou si la figure ici présente n'est pas simplement une comparaison circonstanciée. Néanmoins, comme l'avance Pierre Bayard, c'est la question de la nécessité qui se pose devant de tels passages (dont la longueur paraît au lecteur excessive par rapport à ce qui était le « sujet initial »). Bayard a plutôt étudié des macro-phénomènes, mais à la suite de Randa Sabry, il a aussi montré que la forme ramifiée de la phrase proustienne favorisait le développement de digressions de degrés multiples. Cette tendance, qu'il analyse en particulier au travers de celles qu'il nomme « digressions par ressemblance », repose sur le primat de la métaphore chez Proust, et induit une certaine difficulté à distinguer ce qui relève de la métaphore et ce qui relève de la digression. Mais l'important, conclut-il, est de souligner que le processus de métaphorisation, essentiel à l'esthétique proustienne, est intrinsèquement producteur de digressions, et c'est cet aspect qui, semble-t-il, a été visé, voire « saturé » dans le texte de Carassus.

En effet, après avoir longuement décrit le comparant (les protocoles de la cour, ou plutôt, puisque la description « s'inverse », les manquements à ces règles), le narrateur conclut que le comparé (les habitudes du village, ou plutôt le bouleversement de ces habitudes) n'était finalement pas ... comparable ! Puis, alors qu'il semble reprendre le fil de son récit en décrivant le calme des pigeons nichés dans le clocher, le narrateur s'en éloigne à nouveau : « et qui ne voletaient point éperdus, comme c'eût été le cas si le tocsin avait signalé soit l'invasion des champs avoisinants par des troupes barbares ou des nuées de sauterelles, soit la trajectoire menaçante d'un météore... ». L'essentiel de l'entreprise de « saturation » me paraît résider dans cette phrase : en réalité, non seulement le récit n'avance pas (les deux éventualités longuement décrites — une agitation de fin du monde, puis le retentissement du tocsin — sont d'emblée présentées comme inenvisageables), mais surtout il se répète ! L'étrange répétition des images, traduite en des termes fort similaires, dévoile le caractère « outré » de ce paragraphe : l'improbable « approche d'une armée barbare » dans un royaume imaginé par le narrateur serait l'équivalent de « l'invasion des champs avoisinants par une troupe barbare » si le tocsin venait à retentir à Valbray, et le « passage dans le ciel

d'une comète sanglante » aurait les mêmes effets, tout aussi improbables à Valbray, que « la trajectoire menaçante d'un météore ».

Cette manière d'enclencher du texte, d'ajouter du non-nécessaire au récit premier, s'avère finalement d'un haut rendement pour le pasticheur : si la phrase et le récit s'allongent ainsi sur un paragraphe, cela permet en fait de « résumer » le trait proustien de la longueur avec un texte qui sera entièrement perçu comme digressif ! Certes, le procédé nécessite un savant calcul, un dosage habile des passages à allonger sans que ceux-ci aient une nécessité narrative, tout en veillant à donner l'impression que cette tendance caractérise le texte entier, même si celui-ci reste bref. L'on pourrait donc affirmer que, touchant l'écriture d'une imitation d'*A la recherche du temps perdu*, ce qui est *non-nécessaire à la narration* devient *nécessaire au texte*.

Pierre Bayard souligne également combien, paradoxalement, Proust est aussi un auteur qui résume. Reprenant les conclusions de Genette sur le pseudo-itératif, il place au cœur de la réflexion sur la digression un nouvel éclairage intéressant pour nous, concernant la réécriture mimétique de *La Recherche* : le pseudo-itératif serait un bon moyen pour éviter, comme le fait Proust, la longueur diégétique. Rares sont les pasticheurs qui se sont saisis de ce stylème, dont la manifestation est souvent rendue sensible par l'intrusion de discours direct au sein d'un passage itératif ; à la limite pourrait-on citer cet extrait du « Côté de la Madeleine » de Stéphane Tufféry³⁰ :

Il me rappelait les promenades matinales qui, bien des années auparavant, étaient l'objet de mes inquiétudes, depuis la veille qui les précédait, lorsque maman, montant me dire bonsoir dans ma petite chambre à la lanterne magique, me disait : « Demain, tu iras voir ta tante Léonie, ta visite lui fera plaisir, et tu t'assureras qu'elle n'a besoin de rien ; en revenant, tu ramèneras à Françoise des asperges du marché, qu'elle préparera à merveille ».

Ici, la phrase de la mère est certes relativement courte, mais les recommandations au jeune garçon sont si précises que l'on peut difficilement penser qu'elles ont eu lieu, à chaque fois, dans les mêmes termes, sans aucune variation. L'hyperscripteur rend ici en quelque sorte « l'ivresse de l'itération »³¹ notée par Gérard Genette à propos du roman proustien. Pour autant, si ce procédé de synthèse des événements permet de ne pas développer chaque scène singulative dans *La Recherche*, et donc de « réduire » le texte, l'on peut s'interroger sur sa pertinence au sein de l'hypertexte (non comme stylème proustien reproduit, car de ce côté-là le

30. *Le style mode d'emploi*, Cylibris, Paris, 2000.

31. *Discours du récit*, p. 122.

pseudo-itératif est bel et bien un trait hypotextuel, mais comme moyen de contenir la longueur de l'hypertexte, par rapport à celle du modèle), c'est-à-dire ici son aptitude à devenir une possible solution au problème de la longueur mimétique.

Dispositifs indirects

Evoquer la longueur de l'hypotexte (de la charge à la thématization de l'idée même), en copier certains traits majeurs, comme la digression, ou encore user du pseudo-itératif ne sont pas les seules voies pour éviter de la reconduire. Un pastiche signé Lauranne³² parvient à faire sentir indirectement la longueur du texte proustien, en installant un dispositif qui permet une comparaison très efficace. Imaginant la traduction qu'aurait donnée dans son style l'auteur de *La Recherche* d'un bref poème de Pessoa, l'auteur livre un récit beaucoup plus long. En voici un extrait, avec la « traduction » proustienne des deux premiers vers du poème (« Je n'ai jamais gardé de troupeaux, / Mais c'est vraiment tout comme ») :

Jamais, autant que mes sens se souviennent, je n'ai gardé de troupeaux, si malhabile que soit ma mémoire.

Quand se présentent à mes yeux ces pans de lumière tout droit sortis de ces images compassées mais illuminées par le souvenir, et de ce rose tirant vers le mauve qui s'étire en bandes lisses et pâles sur le ciel, par la réverbération de l'air contre le crépuscule, comme ces diaporamas aux couleurs fanées dont on pourrait croire que leur auteur, pris par quelque enthousiasme malsain pour les taches que le vin nouveau imprime sur la blancheur des nappes, en avait laissé traîner une toile imbibée sur toute la surface ; alors je me sens comme si j'en avais déjà gardé, tant l'image de ces blocs compacts d'êtres laineux, taches, eux aussi, sur les parois bleuies des montagnes, me semble faire partie intégrante des fragments recomposés par la lanterne magique de mes réminiscences.

Certes, un certain allongement est peut-être inhérent à la traduction du vers en prose, mais la multiplication du nombre de mots (environ par sept pour l'ensemble du texte) tient aussi pour beaucoup à la prolixité du style modèle qui est ici habilement mi-reproduite, mi-signalée.

Enfin, l'on citera deux pastiches qui font usage du paratexte pour accentuer l'impression de longueur et surtout d'homogénéité de l'hypotexte et de l'hypertexte : *Le côté de Chelsea*, d'André Maurois³³, et « Sous le regard en fleur d'un portrait » évoqué plus haut, offrent tous deux en amont du récit, une sorte de « résumé proustien » (ou plus précisément de compendium dans la manière de l'édition Pléiade). Alors

32. Lauranne, *Mes Oulipettes, A la manière de...*, « Diverses traductions du Berger de Pessoa », disponible sur internet : <http://lauranne.net/Textes/>.

33. André Maurois, *Le côté de Chelsea*, Gallimard, Paris, 1932.

que chez Castay, le résumé exalte l'importance des réflexions et impressions du narrateur (« Une invitation dans le monde. Les noms évocateurs. Mon entretien avec un portrait. Pouvoir du style. Le génie, la souffrance et la mort. Madame de Senlis. »), il semble que cet aspect soit un peu négligé chez Maurois qui privilégie, mise à part l'évocation de « La campagne anglaise et l'accoutumance », la relation d'événements (« Dîner au pré Catelan avec M. de Norpois. Je pars pour l'Angleterre avec Andrée. Première rencontre avec Turner. Lunch chez Desmond Farnham. La campagne anglaise et l'accoutumance. Week-end chez Lord Shalford avec la duchesse de Surrey »)³⁴. Cela dit, ici comme là, le résumé donne la mesure de l'ensemble, et par comparaison avec la longueur des résumés dans l'hypotexte, permet de signaler (ou de figurer) une certaine homogénéité par rapport au modèle. Le pastiche serait dans ces deux cas à prendre comme « une partie » de *La Recherche*, ou plutôt une partie de ce qu'un équivalent en sept tomes de *La Recherche* pourrait être.

L'opus de Maurois mérite une attention approfondie, d'abord en ce qu'il fait figure d'exception parmi les pastiches : les pastiches-Proust (il est l'un des seuls à tenter de « reproduire » une certaine longueur proustienne), mais aussi les pastiches « tout court », tant il est rare de rencontrer un livre de pastiches entièrement consacré à un seul auteur³⁵. En ce qu'ensuite, il est, dans notre corpus, le meilleur représentant d'un cas « extrême », sous l'angle qui nous retient.

Entre deux extrêmes...

Nous n'avions pas encore évoqué l'option choisie par André Maurois pour répondre au paradoxe de la longueur de l'hypertexte proustien : couvrir la totalité d'un livre avec son livre *Côté de Chelsea*. Comme pour les pastiches d'une seule phrase, c'est surtout le rapport quantitatif longueur/unité qui détermine la conformité avec le modèle (ou qui s'en approche : il est clair que le nombre de pages du livre de Maurois réduit la distance qui sépare généralement les pastiches-Proust de leur modèle, mais surtout résonne comme une annonce de la volonté de représenter une longueur en la recréant, sinon absolument, au moins de façon relative).

34. L'on pourrait regretter que le pasticheur n'ait point fait apparaître dans ce résumé une digression (ou en tout cas une généralisation) du type de celle qu'on trouve par exemple, au début de son livre-pastiche, sur la musique (p.11) en intercalant un titre comme « Qu'il n'y a pas de mauvaise musique », qui « sonnerait » davantage comme « du Proust ».

35. Genette (*Palimpsestes*, p. 124) le cite aux côtés du Roland Barthes sans peine de Burnier et Rambaud, comme un cas exceptionnel de livre sur un seul auteur-cible.

A l'opposé, d'autres performances se distinguent par leur extrême brièveté. On en proposera ici des exemples, dont une brève analyse et la comparaison avec le procédé utilisé par Maurois appelleront une série de réflexions théoriques.

En effet, en seulement quelques mots, certains hyperscripteurs parviennent à suggérer la longueur proustienne. C'est un peu ce qui se passe avec une phrase du type « Longtemps je me suis douché de bonne heure », ou autres variations oulipiennes (bouché/mouché/touché)³⁶. Ici, certes, le modèle est une phrase courte qui ne défère pas aux caractéristiques attendues d'un texte proustien mais qui paradoxalement est facilement reconnaissable comme l'ultra célèbre incipit. D'une certaine manière, c'est un peu comme si l'on parodiait, *La Recherche* entière en s'attaquant à cette fameuse phrase, puisque de tout le roman, c'est la plus connue. Cette performance peut se penser, comme l'a suggéré Daniel Bilous pour d'autres textes³⁷, à l'enseigne de la synecdoque : le début très connu de *La Recherche*, cette brève première phrase fonctionne en quelque sorte comme une « partie pour le tout » du roman. Énoncer simplement ces huit mots, emblèmes de l'œuvre entière, c'est faire s'engager le lecteur dans la totalité de l'œuvre, et avec la variation, le lecteur construit donc tout un autre roman, parodique et concurrent de l'original. En écrivant « douché/bouché/mouché/touché », l'hyperscripteur nous laisse imaginer, créer même de façon virtuelle, ce que Proust aurait écrit s'il n'avait pas inscrit « couché ». Se met en place, alors, une véritable « *illusion mimétique* » : même sans avoir la suite, le lecteur pressent ce qui pourrait s'écrire (mémoires d'un hygiéniste/d'un constipé/d'un enrhumé/d'un onaniste), et cette suite, il « l'écrit » virtuellement ou l'imagine un instant possible.

La démarche à l'œuvre dans l'exemple forgé par Gérard Genette « Longtemps je me suis couché dans le Temps »³⁸ s'avère, dans l'ordre des oulipismes, encore plus efficace : l'ambition de renvoyer à l'ensemble du livre y est proclamée clairement par l'écrit lui-même. Analysant la parodie, telle que redéfinie à l'aide des critères qu'il a établis, voici, en substance, ce qu'en dit Genette : tout d'abord, elle s'applique de préférence sur des textes brefs, fables, proverbes, publicités, titres (car celui-ci « fait index »), etc. Ensuite, la forme la plus voyante et efficace de l'allusion, la déformation parodique, a un effet de contagion vers le métatexte critique,

36. Voir la variation 19 des 35 *variations* de Georges Perec, Harry Mathews, Oskar Pastior, Brunella Eruli, et Guillermo Lopez Gallego (Le Castor Astral, Paris, 2000), p 35.

37. Voir « Du fragment pastiche », p.132-137.

38. Dans *Palimpsestes*, p. 64.

et « l'effet peut même déborder le champ du titre pour s'appliquer à l'incipit ». C'est bien ce qui se passe avec les variations oulipiennes. L'on soulignera qu'en fait l'incipit proustien, par la brièveté et (donc ?) la notoriété de la première phrase fonctionne, de ce point de vue, comme l'équivalent d'un titre, qui renverrait à l'ensemble du roman, mais qui, *d'avantage que le titre*, renverrait également à l'écriture de Proust, à son style, bref à « l'intérieur » du roman.

L'on pourrait ajouter à cet inventaire dressé par le théoricien que la *fin* de l'œuvre, particulièrement chez Proust, est tout aussi importante et digne d'intérêt pour les hyperscripteurs. Dans *La Recherche*, ce sont les tout derniers mots du roman qui ont pu retenir l'attention des parodistes, en tant qu'ils répondent parfaitement au début du livre, comme l'a montré par exemple Jean Ricardou³⁹. Reprendre, par allusion parodique, le début et la fin du texte, revient à affirmer clairement que c'est la totalité de l'hypotexte que l'on vise, et que l'on entend remplacer. Genette lui-même est probablement celui qui a le mieux synthétisé ces recherches sur *La Recherche*, avec cette micro-performance glissée dans *Palimpsestes* : alors qu'il ne notait pas l'importance de la fin du texte modèle dans le régime parodique, insistant plutôt sur la force de la position initiale, le théoricien propose, sur le modèle de certains oulipismes qu'il vient d'évoquer, « cette haikaisation forcée de *La Recherche* ». Genette ne commente pas lui-même l'aspect totalisant de cette transformation parodique, pourtant cette seule phrase, « Longtemps je me suis couché dans le Temps », parvient, avec une économie de moyens étonnante, à réduire toute l'œuvre maîtresse de Proust. Notons que l'auteur de la formule n'en est bien sûr pas à son coup d'essai puisqu'on lui devait déjà un fameux résumé drastique de *La Recherche* : « Marcel devient écrivain ». Ici nous est donné à lire plus qu'un résumé de la diégèse du roman : en parodiant ainsi les *portions les plus littéralement connues* du livre, il en donne une nouvelle image, comme si c'était bien le même roman, mais raccourci ! Et c'est bien d'un raccourcissement qu'il s'agit en effet, au sens où l'entend l'auteur de *Palimpsestes* au chapitre de la Translongation (la transformation d'un texte qui consiste à le rallonger ou à le raccourcir)⁴⁰. Bien plus, pareil résumé non seulement retranscrit la teneur du récit mais, en même temps, le commente : le narrateur proustien se couche effectivement dans le Temps, comme si c'était son univers, et les mouvements du dormeur qui se tourne

39. Voir *Nouveaux Problèmes du roman*, p.134.

40. Et il semble cumuler deux des formes possibles pour la translongation : à la fois une amputation (forme massive de l'excision), et une condensation. L'on peut même se demander s'il n'y a pas aussi concision (la troisième et dernière forme : réécrire dans un style plus concis).

et se retourne au lit dans les premières pages peuvent donner corps à cette métaphore.

Le rendu de la cyclicité du texte proustien (début et fin) peut donc s'envisager comme une solution, la plus économique qui soit, non plus pour seulement signaler la longueur du modèle, mais, davantage, pour *la contenir*⁴¹.

Les anamorphoses hypertextuelles du temps proustien proposées par Maurois et par Genette sont assez remarquables pour ouvrir quelques pistes de réflexion.

Tout d'abord, ces performances reposent des visées fondamentalement différentes, qui sont aussi le résultat du rapport à la longueur qu'elles inaugurent.

D'un bord, avec l'ampleur exceptionnelle du texte de Maurois, ce qui est visé, c'est une certaine conformité au modèle. Rappelons une nouvelle fois l'idéal de la forgerie : contenir les traits de l'original, et « dans la même proportion ». C'est à quoi tend le « Côté de Chelsea », avec ses 120 pages de l'édition Gallimard (un peu plus en d'autres éditions). Reproduire cette longueur permet de maintenir *un équilibre*, et l'on imagine que le nombre de pages de l'hypertexte se veut parfaitement égal à une « tranche équivalente » de l'hypotexte : 120 pages de Maurois pour 120 de Proust (c'est-à-dire, sur l'ensemble du roman, relativement peu, mais beaucoup pour un pastiche)⁴². Cette *longueur extrême* du pastiche ne veut en réalité représenter qu'une *longueur restreinte* du modèle (environ 32 pages dans les normes de la Pléiade).

À l'inverse, de l'autre bord, la démarche qui consiste à ne reprendre qu'une seule phrase, signifie que celle-ci (car ce n'est pas n'importe

41. Signalons certains hypertextes qui, moins extrêmes que l'exemple genettien, choisissent de « résumer » l'ensemble du roman en ajoutant cette reprise parodique du début et de la fin à des allusions plus ou moins directes au texte-source. Ainsi, dans « A la recherche du grain perdu » (François Mougenot, *La Fourmi et la Cigale, variations sur un air connu*, Edite, Paris, 2006), et surtout dans le savoureux « Du côté de la Madeleine » (Stéphane Tufféry, *Le style mode d'emploi*, Cylibris, Paris, 2000), trouve-t-on à la fois des parodies minimales et des allusions moins directes aux principaux événements de *La Recherche*. L'on reviendra brièvement sur ces deux textes à la fin du présent article, et on lira, en annexe, « Du côté de la Madeleine » in extenso.

42. Sur ce point, voir Daniel Bilous, « Longueur, longueurs : la chororhétorique des pastiches-Proust », p. 67 : ces pages « ramenées, après conversion, à 32 dans l'édition Pléiade, n'en représentent pas moins un bon centième de *La Recherche*. Mais l'essentiel est que la vitesse narrative soit conservée.

laquelle) va représenter l'ensemble de l'œuvre : une *longueur restreinte* se donne pour but de représenter une *longueur extrême* du modèle.

Force est donc de constater que l'on est bien face à deux extrêmes ici, entre la centaine de pages du roman de Maurois et les huit mots de l'occurrence genettienne⁴³. Mais un constat s'impose immédiatement : si l'on est entre deux extrêmes, c'est aussi que l'on est *entre deux pratiques* hypertextuelles fort différentes, l'une procédant par imitation (le pastiche de Maurois), l'autre par transformation (la phrase parodique de Genette). De ces exemples paroxystiques se dégage l'idée que la longueur de l'hypertexte est fortement déterminée par le choix de la pratique dans laquelle il s'inscrit, et que des principes fondamentalement différents sous-tendent la réalisation de ces performances :

D'un côté, avec le pastiche, ce sont des *effets d'écriture* qui sont à l'œuvre. La création d'un nouvel épisode formant tout un livre, une phrase de quatre ou cinq pages ressentie comme démesurément longue sont d'emblée identifiables comme telles. Ce sont des « coups d'écriture », ce qui se donne à lire étant ce qui est effectivement inscrit, dans le noir sur blanc du texte : les effets sont actuels.

De l'autre côté, en revanche, avec la parodie ou, plus largement, l'allusion, l'identification des passages convoqués suppose la connaissance par le lecteur des originaux : cette reconnaissance du texte en filigrane repose donc sur des *effets de lecture*. L'hypotexte convoqué se trouve (re)construit virtuellement par le lecteur. Qu'une parodie ou une mention quelconque fasse allusion aux passages du roman qu'elle reconduit par son occurrence — ce que Daniel Bilous a pu nommer « synecdoque intertextuelle » — repose sur une pure illusion, et le mimoscripteur compte sur ce mécanisme tropologique pour que les autres mentions incluses dans le roman viennent hanter l'occurrence hypertextuelle : les effets sont virtuels.

Et derrière cette opposition de deux pratiques, peut-être pourrait-on voir se profiler une autre opposition, entre deux esthétiques : alors que le pastiche produit un objet opposable à l'objet modèle, une œuvre, la parodie, elle, avec son économie allusive, se suffit de produire une allusion d'œuvre, bien plus proche d'un art conceptuel, où l'idée de l'œuvre prime sur sa réalisation effective et concrète.

43. Dans une autre perspective, c'est aussi à la performance de Toesca dans son « Extrait d'une phrase » que s'oppose la phrase de Genette : chez Toesca, les bords de la phrase sont virtuellement infinis et je peux les imaginer/reconstruire, tandis que chez Genette, le centre « manquant », entre les deux bords que je connais, est virtuellement contenu, avec toute sa longueur.

Ainsi, la parodie peut se passer de l'ampleur : avec elle, le texte n'a pas besoin d'être long puisque son modèle est immédiatement identifiable, et s'y trouve virtuellement réinscrit. Tout se passe comme si, à chaque fois, *la mention* (qu'elle soit directe, ou allusive, ou encore, comme chez Genette, parodique — puisque la parodie est une sorte de « mention en filigrane » —) avait la capacité de compenser un déficit de longueur dans l'hypertexte. En définitive, si toute citation est parodique, comme a pu l'affirmer Michel Butor, à l'inverse, toute parodie est une citation, au moins virtuelle. Cela est bien connu, quand je prononce les mots « Longtemps je me suis douché de bonne heure », j'entends à la fois « douché » et « couché », et j'entrevois simultanément l'univers de Proust, son texte, et un nouvel opus qui serait les mémoires d'un homme qui, je ne sais — mais imagine aussitôt — pour quelles raisons, se douchait de bonne heure. Bien sûr, par « j'entrevois son texte », j'entends « ce que j'en connais » mais cela n'empêche le mécanisme synecdochique de fonctionner entièrement : même si je n'ai pas lu le roman dans sa totalité, cette phrase me plonge dans l'ensemble de l'œuvre et me donne l'impression d'y accéder jusqu'au bout. De là ce paradoxe que, même pour quelqu'un qui n'aurait même pas lu *La Recherche*, mais saurait qu'il s'agit d'une œuvre longue, composée de longues phrases, et qui commence par « Longtemps je me suis couché de bonne heure », la seule évocation de cette courtissime phrase renvoie à l'idée de ... longueur (du texte, mais aussi des phrases censées le constituer⁴⁴) !

Cependant, bien sûr, si le comblement virtuel permet de résoudre de la façon la plus économique et la plus efficace qui soit le problème de la longueur proustienne, la fidélité au modèle pâtit du procédé. A la question « peut-on réduire Proust sans le trahir ? », la solution parodique (plus largement allusive, ou encore virtuelle) apporte une réponse négative. « Longtemps je me suis couché dans le Temps » a beau résonner comme du Proust, cette performance ne pourrait en aucun cas entrer en concurrence avec le moindre pastiche fidèle. Elle reste une réalisation exemplaire du point de vue de l'économie de moyens maximale qu'elle met en place, et en ce sens elle est « l'anamorphose » qui réalise le mieux la condensation du Temps proustien. A l'opposé, on l'a vu, le pastiche de Maurois serait « l'anamorphose » qui reproduit le mieux (on pourrait dire qui mime) le Temps proustien, non pas seulement par le rythme interne du texte, la vitesse du récit (procédé relatif qui pourrait également être vécu dans un seul paragraphe par exemple, ou une seule phrase

44. Curieusement d'ailleurs, le premier mot saisi est « long-temps », ou « long » ce qui peut-être favorise la venue d'un tel a priori (un mot court, une phrase courte renvoient paradoxalement à quelque chose de long).

conservant la vitesse du modèle), mais par l'effet, plus ou moins ressenti par le lecteur, d'avoir affaire à une prouesse : la production d'un ouvrage complet à la manière de Proust.

Dans le champ de l'écriture au second degré, et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'hypotextes très connus, tout est affaire de perception de la part du lecteur, donc du pasticheur — qui est avant tout un lecteur —, et de réponse à un horizon d'attente puissamment déterminé. Comme Bayard propose une rhétorique mouvante, seule capable de penser le phénomène de la digression, l'on évoquera ici les problèmes d'une adaptation mouvante qui, selon les auteurs, selon les époques, modifie les questions que pose la réécriture de telle ou telle œuvre⁴⁵. Concernant les problématiques propres à l'œuvre proustien, il est certain qu'une imitation en huit mots (qui plus est, ambitionnant de reprendre le tout de *La Recherche*) ou une parodie d'une centaine de pages n'auraient guère été possibles. Certes il existe des pastiches-Proust assez brefs et redoutablement efficaces (selon que l'on vise la fidélité, ou le pastiche pur, la reproduction de procédés d'écriture, ou l'invention, ou encore que l'on cherche ou non à renvoyer au « tout » de l'œuvre...) comme il existe des parodies de *La Recherche* relativement longues. Mais par essence, la longueur de ces performances est fortement contrainte par le régime choisi. C'est aussi probablement ce qui fait la puissance de tout pastiche court : parvenir à se passer de la longueur du modèle, mais au prix de la nécessaire invention d'un temps propre au pastiche, d'une « chronorhétorique » particulière, est à chaque fois vécu comme un tour de force.

L'on terminera en évoquant la frontière parfois poreuse entre écrit par transformation et par imitation : dans la pratique, bien souvent, les deux régimes se mêlent, et l'on retrouve par exemple bien souvent l'effet virtuel de la parodie dans le pastiche.

Ainsi le phénomène, décrit et analysé par Daniel Bilous, qui consiste à « composer un tissu d'allusions à l'ensemble plus vaste, de façon à y référer automatiquement, intertextuellement », et plus particulièrement, par un seul mot « à référer synthétiquement à tout le passage »⁴⁶ est celui qu'on retrouve dans les deux textes évoqués plus haut, en note, « A la

45. Daniel Sangsue note d'ailleurs, au sujet de la parodie, que « les cibles de la réécriture parodique ne cessent en effet de se déplacer, en fonction des intérêts idéologiques et esthétiques du moment, en fonction de l'horizon d'attente d'un public (...) ambivalent » (*La Parodie*, Hachette, Paris, 1994, p. 29).

46. Daniel Bilous, « Du côté de chez Watermann, la miniaturisation du récit proustien en régime d'imitation », p.12.

recherche du grain perdu » et « Du côté de la Madeleine », qui pratiquent tous deux largement la parodie (en reprenant le début et la fin de l'œuvre, mais aussi par ces allusions). Ces deux performances oscillent entre imitation et transformation. Toutes deux fonctionnent sur le principe de l'invariant thématique : la première réécrit *La Cigale et la Fourmi* en style proustien, et transpose la fable dans l'univers diégétique de *La Recherche*, la seconde opère selon le même procédé à partir de la diégèse des Exercices de style de Queneau. Les deux textes créent donc de toute pièce un nouvel épisode proustien (le narrateur délaissé par sa voisine, ou bousculé dans un autobus) en même temps qu'ils transforment les écrits de La Fontaine ou Queneau. Mais ils tendent aussi à « résumer » la diégèse proustienne en cumulant les références précises aux passages les plus connus : la cigale de Mougnot, qui parle d'elle-même au masculin (ce qui permet de l'identifier au narrateur proustien), croise, par exemple, des fourmis occupées à « transporter les miettes d'une madeleine », et sa voisine Mme de Fourmantes le laisse « seul au pied de l'escalier du perron » ; quant au héros de Tufféry, il retrouve ses souvenirs les plus profondément enfouis lors d'une bousculade et retrace son enfance : les visites de Swann empêchant le baiser maternel, son amitié avec Bergotte, les considérations de sa tante « sur le chien de Mme Sazerat, les étrennes d'Eulalie », ou encore Françoise l'accompagnant aux Champs « après avoir, comme elle disait, « aboutonné » (s)on paletot », etc⁴⁷.

Ce type d'allusions, ou « micro-synecdoques intertextuelles »⁴⁸, nous paraît entièrement relever du régime parodique dans la mesure où ce sont bien des effets virtuels qui permettent de reconstruire immédiatement tout un épisode à partir d'un seul mot. Le même fonctionnement se met en place si je dis, dans un hypertexte proustien, « Longtemps, je me suis... » ou seulement « aubépines », « madeleine », « pavés inégaux » qui renvoient chacun à un épisode très connu. L'on n'a même pas besoin de prononcer la suite ou une phrase entière pour savoir quel passage du texte se trouve entièrement convoqué. De la phrase bien connue (surtout, on l'a vu, la première) au mot seul en passant par tel syntagme (« petit pan de mur jaune »), le phénomène est toujours le même et enclenche la

47. L'écrit de Tufféry fonctionne bien plus largement par parodie, avec, à côté de ces « résumés » d'épisodes connus, de longs passages reprenant au plus près le texte proustien, le citant parfois (donc par parodie minimale), comme par exemple tout le début du texte qui parodie le début de *La Recherche*, ou la reprise, presque mot pour mot de la scène de la madeleine. Ces deux hypertextes mériteraient une analyse complète. Pour donner une idée du texte de Mougnot, l'on citera le délicieux « Longtemps j'ai chanté tout l'été », qui ouvre *La recherche du grain perdu*.

48. Daniel Bilous, « Du fragment pastiche », p. 134.

reconstruction virtuelle du texte proustien. Seul le cotexte change et permet de parler de transformation (dire « *douché* » pour « *couché* » c'est comme faire dire à la cigale d'« *A la recherche du grain perdu* » « *j'esquissais quelques pas de danse sur les pavés inégaux* » : même si la parodie est moins minimale, un seul mot permet l'identification complète).

On trouve donc bien souvent de la parodie dans le pastiche, mais inversement l'on pourrait dire que les effets du pastiche se trouvent dans la parodie puisque, bien souvent, le mécanisme de réduction s'y rencontre aussi. Dans la pratique, les parodistes n'ont pas besoin de transformer le texte modèle entièrement mais peuvent en évider certains passages.

Ainsi, pour donner à chaque hypertexte sa chronorhétorique particulière, tous les moyens sont bons, et dans les hypertextes proustiens en particulier, chacune des voies menant à la réduction, à l'évidement, au résumé ou à la virtualisation sont les bienvenues.

Proust disait que chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « *son* ». Nous ajouterions volontiers que chaque hyperscripteur proustien est obligé de se faire « *son Temps* ». Et un tel paradoxe (comment, puisqu'il s'agit de faire saillir un même trait, accepter cette diversité d'opérateurs et d'opérations ?) n'est peut-être pas inconcevable dans un univers où, du côté du Temps proustien, l'anamorphose est reine.

Amandine Cyprès
Babel, EA 2649