



HAL
open science

Proust et l'imitation créatrice

Annick Bouillaguet

► **To cite this version:**

Annick Bouillaguet. Proust et l'imitation créatrice. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2000, 2, pp.69-85. hal-04037213

HAL Id: hal-04037213

<https://univ-eiffel.hal.science/hal-04037213>

Submitted on 16 May 2023

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

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

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Louise BENAT-TACHOT — Vladimir IAZYKOFF — Christian LUPOVICI
Anne-Marie PELLETIER — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Thierry BONZON
Directeur de publication : Dominique PERRIN
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ

RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-vallée, Cité Descartes 5, Boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2. (Tel. 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMERO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	35 FF	70 FF
Institutions	70 FF	140 FF

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°2 LITTÉRATURES

SOMMAIRE

Présentation du numéro	5
Louise BENAT-TACHOT , Statut et fonction de la fable dans la chronique des Indes	9
Olivier AÏM , La mise en scène ou l'art du dévoilement chez Barbey d'Aurevilly	31
Aïmed BEN-HELLAL , Narrator and Reader in Tristram Shandy (Narrateur et lecteur dans Tristram Shandy)	45
Annick BOUILLAGUET , Proust et l'imagination créatrice	69
Cécile HUSSHERR , Une parodie de voyage initiatique ? Caïn chez Byron et Nerval	87
Julien LECART , <i>El Informe sobre ciegos</i> de Ernesto Sabato : la visión ciega, o lo que se ve en las tinieblas (<i>L'Enquête sur les aveugles</i> d'Ernesto Sabato : la vision aveugle ou ce qui se voit dans les ténèbres)	99
Marie-Françoise ALAMICHEL , Bi dales & bi hulle : Paysages dans le <i>Brut</i> de Lawamon et les <i>romances</i> moyen-anglaises	115
François NOUDELMAN , Scènes imaginaires du corps	133
—	
Liste commentée des thèses et mémoires de Littérature française et de Littérature française comparée soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée (1999-2000).	147
—	

Proust et l'imitation créatrice

Annick Bouillaguet

Proust passe pour avoir inventé le roman moderne, et l'originalité de *Du Côté de chez Swann* a provoqué l'incompréhension du public lors de sa première publication. Ce volume et les suivants devaient pourtant révéler beaucoup plus tard un génie de l'imitation surprenant. Les traces d'une réécriture multiple des prédécesseurs, que la recherche actuelle rend de plus en plus visibles, interdisent désormais que l'on puisse prendre à la lettre l'idée reçue — accréditée par l'auteur — selon laquelle la valeur fondamentale des pastiches ait été de simple purgation. Rappelons la lettre bien connue qu'il adressa à Ramon Fernandez une dizaine d'années après la rédaction des pastiches Lemoine :

“Le tout était surtout pour moi une affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire surnoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiche, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans.”¹ Il s'agit ici, en mettant en question cette conviction partagée, somme toute assez confortable car elle est favorable à l'image convenue du grand écrivain dont jouit Proust, de montrer que la nécessité du pastiche est, chez lui, d'une tout autre nature.

Le pastiche, une précaution inutile ?

“Dans le ‘Journal’ des Goncourt”, que Proust prend pour exemple, se présente comme un extrait dudit *Journal* et commence en ces termes :

“Dîné avec Lucien Daudet, qui parle avec un rien de verve blagueuse des diamants fabuleux vus sur les épaules de Mme X..., diamants dits par Lucien dans une fort jolie langue, ma foi, à la notation toujours artiste, à l'épellement savoureux de ses épithètes décelant l'écrivain tout à fait supérieur être malgré tout une pierre bourgeoise,

un peu bête, qui ne serait pas comparable, par exemple, à l'émeraude ou au rubis."²

Quand il publie ce pastiche, le 21 décembre 1907, Proust n'est encore connu que comme l'auteur des *Plaisirs et les jours* et le traducteur de Ruskin. *Jean Santeuil* a été un échec. Il entreprend d'écrire un essai sur Sainte-Beuve, et son projet romanesque n'en est qu'au stade de l'esquisse que comportent — ou comporteront bientôt — les pages d'un Carnet, dit de 1908. On est donc tenté de le croire totalement quand, jetant un regard rétrospectif sur ses pastiches, il affirme que leur rédaction n'a eu d'autre valeur que celle d'un exercice d'hygiène, préliminaire à la réalisation du grand roman auquel ils étaient supposés ne prendre aucune part. Ce motif ne peut pourtant avoir été déterminant, même en 1907 et 1908, et dans le cas du pastiche des Goncourt en particulier.

Proust y met en scène son ami Lucien, peut-être dans son désir de l'associer au souvenir de sa première rencontre avec Edmond de Goncourt : c'est à l'influence des Daudet qu'il doit d'avoir été invité, le 1er mars 1895, à un banquet donné en l'honneur du vieil écrivain. Il a entendu chez eux nombre d'anecdotes qui complétaient celles qui figurent dans le *Journal*, et transpose l'une d'elles dans le pastiche, avec une légère surenchère mais sans véritablement forcer le trait :

“dans l'escalier je rencontre le nouveau ministre du Japon qui [...] me dit gracieusement avoir été longtemps en mission chez les Honolulus où la lecture de nos livres, à mon frère et à moi, serait la seule chose capable d'arracher les indigènes aux plaisirs du caviar, lecture se prolongeant très avant dans la nuit, d'une seule traite, aux intermèdes consistant seulement dans le chiquage de quelques cigares du pays enfermés dans de longs étuis de verre [...]. Et le ministre me confesse son goût de nos livres, avouant avoir connu à Hong-Kong une fort grande dame de là-bas, qui n'avait que deux ouvrages sur sa table de nuit : *La Fille Elisa* et *Robinson Crusoé*.”³

Cet écho à la vanité bien connue d'Edmond de Goncourt révèle la conscience professionnelle du pasticheur, qui brode avec verve sur ses sources, mais sans les dénaturer. Le goût de la satire et le plaisir d'écrire vont cependant très au-delà de la nécessité d'une catharsis. Quant à la

présence de Lucien Daudet dans le pastiche, elle ne s'explique pas uniquement par un fait de mémoire : sans doute Proust souhaite-t-il, en même temps qu'il rend un hommage humoristique à son ami, mettre en scène des personnes réelles et contemporaines pour pouvoir figurer à leur nombre — cas unique dans le recueil. Lucien, délégué à sa biographie fictive, a ainsi pour rôle de permettre la mise en scène du suicide (ou du bruit du suicide) de l'auteur réel du pastiche, devenu ici personne, ou personnage, du *Journal* :

“comme bouquet [c'est toujours Goncourt qui est supposé écrire], on apporte à Lucien la nouvelle [...] que leur ami Marcel Proust se serait tué, à la suite de la baisse des valeurs diamantifères, baisse anéantissant une partie de sa fortune. Un curieux être, assure Lucien, que ce Marcel Proust, un être qui vivrait tout à fait dans l'enthousiasme, dans le *bondieusement* de certains paysages, de certains livres”.

La loufoquerie atteint son sommet dans l'anecdote qui suit et relate le pugilat dudit Marcel Proust avec Zola⁴. Le pastiche recèle donc de multiples fonctions, auprès desquelles la valeur cathartique ne pèse guère. Et même si sa valeur littéraire est certaine (dans la mesure où il met magistralement en relief la verve, la notation artiste ou le rejet de la convention bourgeoise qui caractérisent l'oeuvre des deux frères) on peut se demander s'il n'y a pas là, avant tout, une brillante facétie d'écolier dont l'enjeu, loin d'être une ascèse purificatrice, est peut-être, au bout du compte, simplement canularique. Il se pourrait dès lors qu'au moment même où Proust faisait ses gammes, le motif de la purgation n'ait pas été primordial.

La critique, en continuant de proclamer la valeur cathartique du pastiche chez Proust, méconnaît deux vérités. La première est que cette caractéristique s'applique seulement aux pastiches Lemoine et à ceux que Proust a rédigés à la même époque. Or dans sa lettre à Fernandez, il la donne comme révolue. La seconde, plus générale et qui explique cette erreur, est que les déclarations des écrivains sur leur oeuvre sont rarement prises avec la prudence nécessaire.

Voyons les faits. Proust, une dizaine d'années après la publication du pastiche des Goncourt, en insère un nouveau (écrit soit en 1915 soit en 1917), sous la forme d'une pseudo-citation, dans *Le Temps retrouvé*. A

cette date, il est "redescendu à ne plus être que Marcel Proust" : *Du Côté de chez Swann* a été publié, la suite d'*A la recherche du temps perdu* est très avancée. Proust n'a donc plus de raison de douter de sa capacité d'écrire une oeuvre importante. Il continue de s'adonner aux pastiches alors même que toute purge est devenue superflue. L'écriture imitative est en outre, dans son roman, la voie qu'il choisit pour exprimer une vérité essentielle dont on aurait pu s'attendre à ce qu'elle fasse, comme les autres, l'objet d'un discours théorique. Le pastiche du *Temps retrouvé* relate en effet, par le truchement du pseudo-Goncourt, un dîner chez les Verdurin auquel ce nouveau narrateur délégué au récit dans le récit a pris part — Lucien Daudet est cette fois bien oublié. C'est ainsi que Goncourt rencontre les membres du petit noyau et que Proust réécrit, dans un style emprunté aux deux frères, "Un Amour de Swann", qu'il met en abyme dans les dernières pages de son roman, amorçant le retour de l'oeuvre sur elle-même et affichant sa circularité.

Le pastiche se dote donc d'une valeur structurelle indéniable, capitale aux yeux de Proust. L'imitation, loin d'être purgative, est ici indéniablement créatrice. C'est pourquoi, dans le commentaire qui suit le prétendu fragment du *Journal* inédit des Goncourt, le lecteur ne saurait s'étonner de découvrir à ce qu'il sait être un pastiche une portée esthétique : en réécrivant son roman à la manière des Goncourt, Proust met en action⁵ une théorie : son roman (ou le futur roman du narrateur) s'érigera contre l'esthétique naturaliste que représentent les Goncourt par leur mode de vision — et qu'incarnait, dans le premier pastiche, Zola vaincu par lui.

Le pastiche intégré

Or le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* n'est pas le seul exemple que l'on puisse trouver dans le roman d'un pastiche manifestement dépourvu de cette fonction négative qu'est celle de la catharsis. Il existe dans *A la recherche du temps perdu* un substrat imitatif, parfois discrètement revendiqué mais le plus souvent soigneusement crypté, parfois inconscient (pour autant qu'on puisse en faire l'hypothèse), parfois parfaitement concerté. Le pastiche a alors cessé d'être réactif (une réaction à la

tentation de l'idolâtrie) pour devenir prospectif (ouvrant la voie à une forme de création particulière). Ces fragments imitatifs, au lieu d'être ouvertement déclarés (comme ceux du recueil), sont intégrés à l'oeuvre, non désignés comme tels (contrairement au pastiche des Goncourt du *Temps retrouvé*), mais proposés au décryptage grâce aux indices subrepticement disposés dans leur environnement co-textuel. Ces indices (perçus comme tels par le lecteur) sont (du point de vue de l'écrivain) autant d'éléments qui semblent avoir donné au pastiche l'impulsion génératrice de l'écriture. Ils forment dès lors le noyau du fragment imitatif qu'ils désignent.

On peut en relever au moins six. Le plus représenté est celui qui se constitue autour du nom, celui de l'auteur pastiché ou de l'un de ses personnages. Il arrive que les noms forment une liste, qu'ils soient pris dans une énumération ou qu'ils engendrent cette énumération. On a alors affaire à des fragments descriptifs (lieux privilégiés de l'imitation), à la manière de l'écrivain pastiché, sous laquelle apparaît la marque proustienne. Un signe de démarcation d'un fragment particulier suffit parfois à en désigner le caractère imitatif. C'est alors la présence forte d'un élément de rupture qui constitue l'indice. Il fonctionne comme un signal, comme le refus de masquer l'absorption d'un style par le roman, ouvrant ainsi au lecteur la voie de l'identification de l'écrivain-palimpseste. Un noyau d'un quatrième type consiste dans l'élaboration d'images dont la structure et la thématique ont été empruntées, en dépit cette fois des apparences (elles sont pourvues d'une tonalité spécifiquement proustienne). La brusque apparition, dans *A la recherche*, de personnages échappés de romans du XIXe constitue, elle aussi, un important noyau, tout comme l'allusion à des pratiques sociales d'un autre temps. Ces divers indices désignent de grandes catégories de fragments imitatifs, qui composent l'une des assises souterraines du roman⁶. Nous en retiendrons deux.

L'imitation affichée

L'exemple d'un fait de rupture marquant le désir, chez Proust, de faire apparaître au grand jour une imitation de Flaubert et l'étude d'une pratique sociale découverte chez Balzac, mais aussi chez Michelet et

Chateaubriand et, elle, fortement cryptée, montreront comment fonctionnent certains procédés d'intégration du pastiche qui tantôt, sans se dire, parvient à se donner à lire irrésistiblement, tantôt résiste au déchiffrement et oblige à une recherche approfondie des clés. On découvrira ainsi l'ambivalence d'un écrivain qui, conscient du caractère novateur de son oeuvre, savait tout aussi bien que l'originalité n'est jamais, au bout du compte, qu'une redite particulière.

La dette à Flaubert est pleinement assumée (quoique jamais ouvertement revendiquée) dans *A la recherche* et il faut bien convenir que la purgation, si tel avait été le but que Proust recherchait en écrivant "L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert" en 1908, aurait été sans effet. Proust a reconnu dans l'esthétique de l'écrivain une poétique de la continuité mais aussi un art de la rupture, double mouvement qui vient d'être signalé dans sa propre pratique de l'imitation et qui caractérise son écriture en général. La rupture, chez le maître, peut se produire dans le cours de la phrase, mais aussi dans la conduite du récit. Elle se manifeste alors par une ellipse dans la narration, marquée par l'utilisation d'un "blanc" qui a pour effet de traduire une forme particulière de l'écoulement du temps.

Proust a beaucoup insisté sur l'intérêt de ce trait d'écriture narrative, cette interruption de la linéarité temporelle. Dans "A propos du 'style' de Flaubert"⁷, il analyse en profondeur ce procédé et les effets qu'il produit. Le rapport entre le fait de rupture stylistique et le traitement du temps lui paraît fondamental. L'écrivain pourtant, Proust le remarque, n'invente pas la technique du "blanc" : il la trouve déjà chez Balzac, mais privée de ce qui fera sa force chez Flaubert. L'analogie est superficielle selon lui, qui rapproche le flaubertien "Vers la fin de l'année 1867 [...]" et le balzacien "En 1817, les Séchard étaient [...]". Les deux locutions ont un même objet : exprimer un changement de temps. Mais ce qui diffère, c'est la valeur qui leur est attachée ; car chez Balzac, dit-il, "ces changements de temps ont un caractère actif ou documentaire". Il voit bien autre chose chez Flaubert qui "le premier les débarrasse du parasitisme des anecdotes et des sco-

ries de l'histoire. Le premier, il les met en musique." A l'appui de ce jugement, Proust cite un certain nombre de "blancs" trouvés chez Flaubert et parmi eux le plus connu, et dont il s'est manifestement inspiré. Sa genèse mérite d'être étudiée, car elle jette une lumière sur le processus de l'imitation créatrice.

Proust y voit "la plus belle chose de *L'Éducation sentimentale*" et l'évoque dans son article à partir des expressions les plus saisissantes : "Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint."⁸ Iser a montré tout le parti qu'un écrivain peut tirer d'un "blanc" de ce genre : il met en place une zone d'indétermination en matérialisant une ellipse narrative ; il ouvre une porte sur ce que le texte ne dit pas et favorise la participation du lecteur plus que n'importe quel procédé explicite. Cette analyse s'applique en tout point au "blanc" flaubertien que Proust a tant admiré. Mais l'écrivain se montre plus particulièrement sensible à la modification de la durée romanesque que provoque cette rupture. Ce "blanc", qui opère le passage de la scène flaubertienne (laquelle occupe un très grand nombre de pages correspondant à une durée très courte) au récit, lui inspire cette réflexion : "Sans l'ombre d'une transition soudain [lors du passage, ou du retour, au récit] la mesure du temps [devient] au lieu des quarts d'heure, des années, des décades" (Proust veut dire des décennies).

La citation de Flaubert et l'analyse qui la suit dans l'article ont souvent été rapprochées de l'une des dernières phrases d'"Un Amour de Swann" :

"Le peintre ayant été malade, le docteur Cottard lui conseilla un voyage en mer ; plusieurs fidèles parlèrent de partir avec lui ; les Verdurin ne purent se résoudre à rester seuls, louèrent un yacht, puis s'en rendirent acquéreurs, et ainsi Odette fit de fréquentes croisières."⁹

Le paragraphe qui précède est consacré à l'enquête que mène Swann dans diverses maisons de passe pour se renseigner sur la vie secrète d'Odette. Il se termine sur cette phrase : "Mais bientôt il se leva et [...] dit adieu [à une jeune prostituée], elle lui était indifférente, elle ne connaissait pas Odette." Chez Proust comme chez Flaubert, on note l'absence de préparation, de tout rapport thématique et stylistique entre la conversation de

Swann avec la jeune femme, et la narration, c'est-à-dire l'épisode qui va suivre : les voyages qu'Odette, lasse de son amant, accomplit avec les Verdurin. Cette absence de lien produit l'effet de rupture (textuelle mais aussi référentielle) voulu par Proust : il s'agit de donner tout son relief au moment crucial, celui où l'amour de Swann va commencer à mourir. Et Proust, pour le suggérer, emprunte un procédé à celui qu'il considère comme un maître dans l'art du vide et du silence.

Cet emprunt, qui marque une fois de plus son propre style, il ne le reconnaît pas explicitement, même s'il lui donne une forme reconnaissable dans le texte. En outre, l'idée même du procédé (l'utilisation d'un "blanc"), est antérieure au pastiche du fragment de *L'Education sentimentale* dans "Un Amour de Swann" — ce qui tend à prouver que Proust peut parfaitement écrire sans l'aide de ses prédécesseurs, et qu'il leur donne parfois une emprise *a posteriori* sur son style, gratuitement en quelque sorte et comme par jeu. C'est ce que montre l'étude de la genèse.

Proust a voulu cet effet de rupture depuis le début de la rédaction. En 1910 en effet, il écrit dans le Cahier 22 la première version de la deuxième partie d'"Un Amour de Swann" à partir d'un montage des cahiers de *Contre Sainte-Beuve*. Or la marque d'une rupture y est déjà présente, mais sans l'effet de style, l'effet flaubertien. Les recherches de Swann dans les maison de rendez-vous manquent encore ; il en va de même de l'impression d'hyperactivité qu'il donnera en se livrant à son enquête sur la vie d'Odette dans le texte imprimé. Dans le Cahier 22, l'épisode qui précède le "blanc" se conclut sur un rêve qui prendra place, toujours dans la version imprimée, peu avant les interrogatoires auxquels Swann soumet sa maîtresse. Le "blanc", donc, est encore dépourvu du relief que lui donnera le recours à Flaubert. Il ne s'en esquisse pas moins de cette manière discrète :

"Alors repensant au rêve qui, s'il avait été vrai, l'eût sauvé, il se disait : 'On ne connaît jamais bien son malheur, on n'est jamais si heureux qu'on croit'.

L'été suivant Odette partit faire un voyage avec les Verdurin, puis le voyage se prolongea."¹⁰

L'idée du "blanc" est bien là, mais la force de son expression manque encore. C'est Flaubert qui, lors de la rédaction définitive, a fourni à Proust

un intertexte d'un genre particulier : un texte qui prend place, chronologiquement, entre la première et la deuxième rédaction d'"Un Amour de Swann". La parenté des situations chez les deux écrivains est évidente. Le voyage en mer s'effectue sur des navires au long cours : le yacht loué puis acquis par les Verdurin dans "Un Amour de Swann", les paquebots multiples dans *L'Éducation sentimentale* suggèrent la multiplicité des croisières. Le temps qui s'écoule échappe à toute mesure, car le rythme a cessé d'être celui des occupations ordinaires.

La place de l'épisode dans la narration est par ailleurs comparable dans les deux romans : la scène qui les précède est particulièrement mouvementée ; Frédéric vient d'assister à l'émeute au cours de laquelle il a reconnu Sénécal. Quant à Swann, il est en proie à l'activité incessante à laquelle le contraint sa jalousie. Il y a bien entendu chez Proust un déplacement de la situation : ce n'est pas le héros qui fuit un Paris devenu insupportable comme le fait Frédéric ; le jeune homme met un terme provisoire aux événements à l'issue desquels sa vie prend une autre direction : "Il fréquenta les paquebots, et il eut d'autres amours encore." Swann, lui, est à la fois bien trop prisonnier et bien trop passif pour s'éloigner lui-même et introduire dans sa vie cette pause que Proust introduit dans son roman. Odette prend donc l'initiative qui échappe au héros ; son départ aura eu pour Swann des conséquences analogues à celles qu'a pour Frédéric sa propre absence : sa vie va suivre un autre cours, et la bifurcation est marquée par cet immense "blanc", qui sépare l'heure passée auprès de la jeune prostituée et le voyage auquel il n'a pas été convié. Ce voyage dure moins d'un an, pendant lequel c'est Swann qui fréquente le monde.

Ces ressemblances autorisent-elles qu'on parle de pastiche? pour cela, il faut que des parentés stylistiques se manifestent clairement. Une rapide analyse de l'extrait d'"Un Amour de Swann" montre que c'est le cas. Les phrases sont de longueur égale : Proust a obtenu cette identité, qui a des incidences sur le rythme du passage, en faisant de Flaubert une citation incomplète et qui, ainsi raccourcie, se trouve mise aux dimensions de sa réécriture. La phrase progresse, chez l'un comme chez l'autre, par juxtaposition de syntagmes courts et égaux. Les groupes nominaux, chez

Flaubert, sont disposés selon un ordre croissant, ce qui produit un effet de rythme discrètement amplificateur. Chez Proust, la juxtaposition des indépendantes suscite une impression semblable, dans la mesure où la dernière proposition est prolongée par les effets de la coordination.

Donc, au-delà de la parenté sémantique, la parenté rythmique garantit l'existence d'un pastiche qui se montre sans se dire. Il est trop reconnaissable pour devoir — ou pouvoir — être avoué. Mais il est rendu manifeste par le renvoi qui se produit inévitablement, dans la mémoire du lecteur, à un hypotexte célèbre, et se trouve parfaitement assumé dans sa pleine valeur créatrice : les procédés sont comparables, mais non pas identiques. Ils concourent à des effets semblables ; mais ce n'est pas par une imitation servile qui serait le fait d'un auteur second dont elle traduirait l'impuissance. Il s'agit plutôt d'une égalité de moyens devant une situation littéraire et un effet à produire. C'est en cela que consiste le caractère créateur du fragment imitatif, plus que dans la mise en place de procédés répertoriés, exigés par la loi du genre comme c'est le cas dans les pastiches déclarés. Ces moyens, que l'imitateur s'est appropriés, sont autant d'indices qui permettent de lire, dans un pastiche semi-crypté comme celui-ci — et peut-être plus clairement qu'ailleurs — un discours de l'hommage.

Pour autant, ce célèbre "blanc" qui a frappé la critique n'est pas le plus important de ceux qu'on rencontre dans "Un Amour de Swann" : il est précédé d'un autre, moins spectaculaire à première vue, et qui prend place dans la relation de la soirée Saint-Euverte. Il succède au moment où la petite phrase musicale se fait entendre à Swann, qui ne s'y attendait pas. A son audition, "il revit tout" : le chrysanthème qu'Odette a jeté dans sa voiture, une lettre à l'en-tête de la Maison Dorée dans laquelle la jeune femme lui a déclaré son amour, et les retours glacés dans sa victoria, au clair de lune, après ses rendez-vous avec elle. Ce qu'il revit de cette manière, ce sont les étapes qui scandent le début d'"Un Amour de Swann".

C'est ainsi qu'il réécrit lui-même cette première partie du roman, sous la forme d'un sommaire qui en récapitule les principaux épisodes. Il devient du même coup un romancier virtuel qui coïncide avec le narrateur pendant ce très court laps de temps. La musique a provoqué cette remémoration

involontaire, faisant ainsi la preuve qu'elle possède la propriété de contenir l'essence de ce qui a disparu (l'amour heureux) et d'en prolonger les conséquences. Le "blanc" qui succède à cet épisode marque une coupe en profondeur dans le texte, ainsi exprimée :

"A partir de cette soirée Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus."¹¹

Ce nouveau "blanc" enseigne à Swann qu'il ne lui reste rien à extraire de son amour, et le condamne du même coup. Par cette coupure profonde, Proust renchérit sur le "blanc" qui lui vient de Flaubert. Ce procédé, qu'il s'approprie totalement, rejoint ainsi l'une des fonctions essentielles de l'imitation cryptée, qui est de fournir au roman, parfois, ses moments capitaux.

L'imitation cryptée

Si les faits de rupture témoignent, par une imitation massive, du réemploi d'un procédé saisissant, il existe des cas, comme le démarquage de pratiques sociales occultes, où le pastiche cache, en dépit d'un indice clair de sa présence dans le texte, des racines enfouies dans les profondeurs d'une genèse fort ancienne¹² et parfois étrangère à tout projet narratif explicite. Nous assistons, dans les derniers volumes, ceux qui comportent la part de mystère la plus grande, à un assassinat perpétré par l'écriture et, qui plus est, la citation. L'assassin ? Charlus, à qui sied le rôle et qui, comme toujours, s'y révèle représentatif de la classe sociale à laquelle il appartient. Il emprunte aux "grands seigneurs du XVIIe siècle" un procédé qui consiste à faire rédiger par d'autres des libelles qu'il ne daigne pas signer. Morel se trouve chargé de les écrire, sous la forme d'"entrefilets bassement calomnieux" dirigés contre la comtesse Molé, jeune femme à l'esprit désinvolte et brillant qui excite, pour cette raison, la jalousie de Mme de Guermantes.

Au début de *Sodome et Gomorrhe*, Charlus recherche la compagnie de la jeune femme et la fait paraître auprès de lui dans des spectacles à la mode. Cela pour deux raisons possibles et qui ne s'excluent pas l'une l'autre : il est sans doute sensible à son originalité — à laquelle elle doit

d'être devenue la "reine du temps", la "lionne"¹³ de Paris. Elle est pour lui un alibi qui lui permet de masquer son homosexualité : "J'avais pu observer [...] M. de Charlus, comme enrobé dans les atours de Mme Molé ou d'une autre, bannière d'une cause *gynophile* qui n'était pas la sienne mais qu'il aimait bien que sans droit à arborer ainsi."¹⁴ Puis un revirement inexplicable fait que Charlus se met à proférer à propos de la comtesse des paroles méprisantes et grandiloquentes. Cette attitude est très caractéristique de sa manière et il y a peut-être dans ces paroles un pastiche de la façon de parler propre à l'un des modèles du personnage, Montesquiou ; voici les propos que Proust lui fait tenir, et dont l'insolence rappelle celle du comte Robert :

"J'ajoute qu'il y aurait une espèce d'indécence à introduire dans une fête que je veux bien donner chez Mme Verdurin une personne que j'ai retranchée à bon escient de ma familiarité, une pécore sans naissance, sans loyauté, sans esprit, qui a la folie de croire qu'elle est capable de jouer les duchesses de Guermantes."¹⁵

La forme des textes dictés à Morel est en elle-même intéressante : ils résultent d'un ajustement de fragments plagiés par lui (des "citations textuelles", dit Proust). Ces fragments sont extraits de lettres écrites par la comtesse. Or l'écrivain a été sensible à ce procédé qu'il a rencontré dans ses lectures, et aux conditions diverses auxquelles cette pratique très particulière de l'emprunt peut être soumise. Il les a trouvées chez Michelet et chez Chateaubriand, et a fait état de la pratique de Michelet dans un article sur "Dante Gabriel Rossetti et Elisabeth Siddal". Cet article a paru les 7 et 14 novembre 1903 dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, et a reçu une signature laconique (M. P., à peine une signature). Dans l'article, Proust imagine que la plus grande joie que Mme Michelet a éprouvée dans sa vie (alors qu'elle était encore Mlle Mialaret), est due à une leçon, proférée par son futur mari au Collège de France, à laquelle elle a assisté. Elle a reconnu dans la péroraison la phrase liminaire de la première lettre d'amour qu'elle lui avait adressée. La citation avait été décontextualisée, appliquée aux diverses nations qui constituent l'Europe, pour les besoins du discours. Mais elle "est restée intacte dans sa forme", dit Proust.

Il évoque à nouveau ce fait dans le *Carnet de 1908*, car elle lui est remise en mémoire par sa découverte d'une pratique comparable chez Chateaubriand : il a lu un article d'Anatole Le Braz paru dans *La Revue de Paris* du 15 septembre 1908. Selon le récit très suspect de l'écrivain breton, Chateaubriand aurait utilisé lui aussi des lettres d'amour tronquées, mais à une autre fin. Voici les faits : Chateaubriand a interrompu une idylle avec Charlotte Ives après avoir avoué qu'il était marié, abandonnant ainsi la jeune fille. Mais, selon Anatole Le Braz, il continuait à lui écrire des lettres, qu'il déchirait ensuite pour la plupart au lieu de les lui envoyer. Et il aurait utilisé certains morceaux qu'il en aurait conservés pour les reproduire dans *Les Natchez*. L'histoire est très probablement fausse, mais Proust l'a crue vraie, ou l'a du moins trouvée intéressante.

Il rapproche ces deux procédés consistant à citer des fragments de lettres d'amour émanant de la vie réelle, l'un dans une oeuvre littéraire (*Les Natchez*), l'autre dans un discours qui n'en est guère éloigné (la conférence de Michelet). Et il conclut de la façon suivante : "Lettres de Chateaubriand à Charlotte utilisées pour les Natchez et paroles de Me Michelet dans sa conférence. Le 1er semble plus égoïste — [le second] est plus noble."¹⁶ On voit que pour lui le procédé, à cheval sur la vie et la littérature, peut prendre des significations diverses et avoir des retombées opposées : quand il le prête à Charlus, il choisit la cruauté. Celle-ci se manifeste dans la perfection des ajustements (invisibles à tous, sauf à la victime) et dans la manipulation du sens des fragments tronqués. Seule la forme est conservée, et le "resté intact" de l'article devient le "textuellement cité" du roman. La chute est lapidaire, digne d'un Balzac ou d'un Maupassant : "la jeune femme en mourut"¹⁷.

Le pastiche proprement dit figure moins dans la narration que dans le commentaire qui accompagne l'anecdote : "il se fait tous les jours à Paris, dirait Balzac, une sorte de journal parlé, plus terrible que l'autre."¹⁸ Quant au journal soufflé par Charlus, il fera un jour une victime de celui qui est pour le moment un bourreau. Il faudra, pour assister à ce juste retour des choses, attendre le moment, dans *Le Temps retrouvé*, où Morel retournera contre son initiateur son extraordinaire machine à détruire. Ce "futur journal" est ainsi évoqué dans ce qu'on est tenté d'appeler un pastiche-fiction :

“On verra plus tard que cette presse verbale réduisit à néant la puissance d'un Charlus devenu démodé, et bien au-dessus de lui érigea un Morel qui ne valait pas la millionième partie de son ancien protecteur.”

On note le recours à des termes démesurés, antithétiques, redondants, étrangers à la manière habituelle à Proust. Ces termes s'organisent en un système binaire renforcé par la coordination et la phrase est balzacienne dans sa structure et son lexique. Le pastiche est en outre mis au service d'une thématique particulièrement balzacienne. Sans doute est-il appelé par elle, après avoir reçu son impulsion de la présence dans le texte du nom de Balzac. On sait que l'idée de la puissance qui tue, la mise à l'honneur et en question de la presse écrite donne son fondement à la première partie de *La Peau de chagrin*. On se souvient de l'affirmation d'Emile concernant le banquier-amphytrion qui offre le banquet : il a, dit-il, érigé sa fortune sur les cadavres d'une “vieille femme asthmatique, [d'] un petit orphelin scrofuleux et [de] quelque autre personne.”¹⁹ Cette rumeur paraît à peine crédible tant elle est médisante, désinvolte et vague dans la dénonciation.²⁰ Parallèlement, l'anecdote dont Charlus est le triste héros semble mettre en scène un jeu de société dont on aurait difficilement imaginé qu'il pût devenir mortel. Mais parallèlement aussi à cette conséquence, l'accusation d'Emile-Balzac prend un terrible caractère de véracité, au moment où le “meurtrier plein d'or” se trahit en s'écriant : “Il y a prescription !” Chez Proust, la chute²¹ sur laquelle se conclut le cruel fait divers mondain est tout aussi saisissante.

Ces remarques inciteront peut-être à ne pas minorer plus qu'il ne convient l'appoint que les techniques propres au pastiche apportent à l'élaboration du roman. Elles sont inséparables des modes les plus originaux de l'écriture proustienne. A ce titre, elles conditionnent toute lecture en profondeur. Le pastiche ne se réduit pas chez Proust à un genre répertorié, une forme canonique, un exercice de style. L'ayant pratiqué toute sa vie, il l'a intégré à son roman, qu'il pouvait pourtant fort bien écrire sans l'aide de Balzac, de Flaubert ou des autres écrivains qui ont laissé des traces dans son oeuvre. Il n'a pas déclaré, reconnu ouvertement ces pastiches, mais a toujours veillé à donner au lecteur une clé, en plaçant dans

le texte un ou plusieurs indices permettant de détecter leur présence. Pourquoi a-t-il tenu à les rédiger, à les crypter sans effacer le mot, la citation plagiaire, le fait d'écriture autour duquel se produit la cristallisation du noyau qu'il laissait ainsi visible ? Nul ne peut répondre avec certitude à cette question. Faire œuvre "originale" pouvait-il être la seule ambition de ce Marcel Proust qui vivait "dans l'enthousiasme, dans le *bondieusement* [...] de certains livres" ? Le roman-somme ne se devait-il pas de contenir, sans les dénaturer mais en les faisant siens, ceux qui l'ont précédé ? Proust ne l'a pas dit, il ne l'a pas davantage nié. Il a laissé à son lecteur complice, ce lecteur qu'il voulait "collaborant", le soin de relever les indices et de les interroger, et lui a permis de découvrir ainsi une structure secrète d'*A la recherche du temps perdu*.

Annick Bouillaguet

*Professeuse de littérature française à l'UMLV,
UFR de Lettres Modernes*

Notes

- 1 *Correspondance de Marcel Proust*, Plon, vol. XVIII, p. 380. Ph. Kolb date cette lettre d'août 1919. Les pastiches dits "Lemoine" ont été écrits et publiés autour de l'année 1908 dans *Le Figaro* à propos d'un fait divers, l'affaire Lemoine, du nom de l'escroc qui s'était alors prétendu capable de fabriquer du diamant et venait d'être jugé. En 1919, Proust les publie à nouveau dans le recueil intitulé *Pastiches et mélanges*, chez Gallimard. C'est ce qui explique l'échange de lettres avec Ramon Fernandez cette année-là.
- 2 "Dans le 'Journal des Goncourt'", *Marcel Proust L'affaire Lemoine, Pastiches*, Edition génétique et critique par Jean Milly, Slatkine Reprints, Genève, 1994, p. 163.
- 3 *Ibid.*, p.165. Le *Journal* dit ceci : "Berendsen aurait révélé à Huysmans, l'espèce d'admiration littéraire, qu'on aurait pour moi en Danemark, en Botnie et autres pays entourant la Baltique, des pays où tout homme frotté de littérature qui se respecte, ne se coucherait pas — toujours selon Berendsen — sans lire une page de la *Faustin* ou de *Chérie*. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt, - Mémoires de la vie littéraire*, édition Charpentier [édition consultée par Proust], vol. VII, p. 40.
- 4 Goncourt cite toujours Lucien Daudet, dont il est supposé adopter le style — Proust imitant ainsi Goncourt qui imite Lucien : "Un jour, un monsieur rendait un immense service à Marcel Proust, qui pour le remercier l'emmenait déjeuner à la campagne. Mais voici qu'en causant, le monsieur qui n'était autre que Zola, ne voulait pas reconnaître qu'il n'y avait jamais eu en France qu'un écrivain tout à fait grand et dont Saint-Simon seul approchait, et que cet écrivain était Léon". Proust-auteur ne souscrit évidemment pas à ce jugement de Marcel Proust-personnage : si Saint-Simon est l'un de ses grands modèles dans *A la recherche*, ce n'est pas la cas de Léon Daudet. *Op. cit.*, p. 163.
- 5 Proust considère le pastiche comme de la "critique littéraire en action". *Corr.*, vol. VIII, p. 59.
- 6 Voir Annick Bouillaguet, *L'imitation cryptée, Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, Champion, 2000.
- 7 "A propos du 'style' de Flaubert", *Essais et articles*, Gallimard, coll. "Bibl. de la Pléiade", 1971, p. 586-600.
- 8 "Il" représente Frédéric Moreau. Voici la citation complète :
"Il tomba les bras en croix.
Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ;
et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

IV

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages en ruine, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore." Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, Gallimard, coll. "Bibl. de la Pléiade", vol. II, 1952, p. 448.

- 9 "Un Amour de Swann", Gallimard, coll. "Bibl. de la Pléiade", vol. I, 1987, p. 367. Toutes les citations d'*A la recherche du temps perdu* renvoient à cette édition.
- 10 La transcription de cet extrait de la première version d'"Un Amour de Swann" figure à la page 947 du premier volume de la Pléiade.
- 11 *Op. cit.*, p. 347.
- 12 Ce n'était pas le cas dans l'exemple précédent : la version de 1910 d'"Un Amour de Swann" constitue un canevas aussitôt développé pour devenir le texte que nous connaissons.
- 13 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 143.
- 14 *Albertine disparue*, IV, p. 263.

- 15 *La Prisonnière*, III, p. 739.
- 16 *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, 1976, p. 58.
- 17 Si Proust a choisi ici le versant cruel d'une imitation cryptée, dans *Guermantes II*, p. 854 *sqq.*, il a choisi le burlesque, inaugurant une nouvelle variante du procédé, dans la lettre-centon écrite par le valet de pied de Françoise à son cousin. Cette lettre fictive a pu être inspirée par une lettre réelle, écrite à Robert Ulrich, le neveu de la cuisinière de la famille, par sa maîtresse. Proust en a mentionné l'existence dans une autre lettre, à Reynaldo Hahn, en 1907, peu avant la réflexion du *Carnet* sur Michelet et Chateaubriand. Il dit s'en être amusé.
- 18 *La Prisonnière*, III, p. 727.
- 19 *La Peau de chagrin*, Le Livre de poche, 1984, p. 73 pour cette citation du texte original. Corrigée par la suite par Balzac, la phrase devient : "cet homme aurait tué, pendant la révolution, un Allemand et quelques autres personnes qui seraient, dit-on, son meilleur ami et la mère de cet ami". Voir l'édition de la Pléiade, X, p. 108.
- 20 Il s'agit ici de la toute puissance de l'argent, mais la presse est en train d'ériger face (et grâce) à ce pouvoir un autre pouvoir, qui fascine Balzac.
- 21 Citée plus haut.