

LIRE LE PASTICHE

ANDREA CALÌ
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

1. Introduction

A l'occasion du pastiche, une considération liminaire s'impose d'emblée: le texte littéraire ne se contente pas de construire son propre monde, mais il engendre également, de façon plus ou moins explicite, son rapport à d'autres textes littéraires. Un des traits définitoires de la littérarité, en effet, c'est que la littérature existe: une telle lapalissade, peut-être moins évidente qu'il n'y paraît, doit nous conduire à ne pas rechercher seulement la littérarité d'un texte dans les caractères singuliers qui fondent un idiolecte donné (le 'style' d'un auteur), mais encore, et peut-être davantage, à la trouver dans la circulation des idiolectes dont chaque texte conserve la trace et constitue, en même temps, un moment particulier.

C'est ainsi que le récit littéraire nous paraît articuler simultanément une double référentialisation: la première, renvoyant au 'monde', instaure l'effet de sens 'réalité' (créateur de l'illusion référentielle), la seconde, renvoyant aux idiolectes littéraires pré-existants, en maintient ou en déplace les formes de manifestation (cf., par exemple, l'immense fortune du 'style réaliste'). Dans ce dernier cas, la 'littérature' est de plus en plus envisagée d'une part comme une pensée de et sur l'écriture, et d'autre part comme une mémoire des textes. Il suffit pour s'en convaincre de lire les fictions d'auteurs tels que Julien Gracq, Italo Calvino, George Pérec, etc.: le grand objet, c'est l'écriture.

Au cœur de cette réflexion sur la littérarité, il y a le pastiche. Simulant ce qui est déjà un simulacre, il ajoute au texte littéraire l'explicitation supplémentaire de son intertexte, dont il exhibe la circulation. Dans cette perspective, le pastiche ne peut plus être considéré seulement comme un exercice de style 'à la manière de...', mais comme une interrogation et un travail sur l'acte d'écrire et sur son corollaire: l'acte de lire.

2. Le texte: *L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert*

La chaleur devenait étouffante, une cloche tinta, des tourterelles s'envolèrent, et, les fenêtres ayant été fermées sur l'ordre du président, une odeur de poussière se répandit. Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. Comme la suspension d'audience se prolongeait, des intimités s'ébauchèrent; pour entrer en conversation, les malins se plaignaient à haute voix du manque d'air, et, quelqu'un ayant dit reconnaître le ministre de l'Intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira: "Pauvre France!". En tirant de sa poche une orange, un nègre s'acquit de la considération, et, par amour de la popularité, en offrit les quartiers à ses voisins, en s'excusant, sur un journal: d'abord à un ecclésiastique, qui affirma "n'en avoir jamais mangé d'aussi bonne; c'est un excellent fruit, rafraîchissant"; mais une douairière prit un air offensé, défendit à ses filles de rien accepter "de quelqu'un qu'elles ne connaissaient pas", pendant que d'autres personnes, ne sachant pas si le journal arriverait jusqu'à elles, cherchaient une contenance: plusieurs tirèrent leur montre, une dame enleva son chapeau. Un

perroquet le surmontait. Deux jeunes gens s'en étonnèrent, auraient voulu savoir s'il avait été placé là comme souvenir ou peut-être par goût excentrique. Déjà les farceurs commençaient à s'interpeller d'un banc à l'autre, et les femmes, regardant leurs maris, s'étouffaient de rire dans un mouchoir, quand un silence s'établit, le président parut s'absorber pour dormir, l'avocat de Werner prononçait sa plaidoirie. Il avait débuté sur un ton d'emphase, parla deux heures, semblait dyspeptique, et chaque fois qu'il disait "Monsieur le Président" s'effondrait dans une révérence si profonde qu'on aurait dit une jeune fille devant un roi, un diacre quittant l'autel. Il fut terrible pour Lemoine, mais l'élégance des formules atténuait l'âpreté du réquisitoire. Et ses périodes se succédaient sans interruption, comme les eaux d'une cascade, comme un ruban qu'on déroule. Par moments, la monotonie de son discours était telle qu'il ne se distinguait plus du silence, comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s'affaiblit. Pour finir, il attesta les portraits des présidents Grévy et Carnot, placés au-dessus du tribunal; et chacun, ayant levé la tête, constata que la moisissure les avait gagnés dans cette salle officielle et malpropre qui exhibait nos gloires et sentait le renfermé. Une large baie la divisait par le milieu, des bancs s'y alignaient jusqu'au pied du tribunal; elle avait de la poussière sur le parquet, des araignées aux angles du plafond, un rat dans chaque trou, et on était obligé de l'aérer souvent à cause du voisinage du calorifère, parfois d'une odeur plus nauséabonde. L'avocat de Lemoine, répliquant, fut bref. Mais il avait un accent méridional, faisait appel aux passions généreuses, ôtait à tout moment son lorgnon. En l'écoutant, Nathalie ressentait ce trouble où conduit l'éloquence; une douceur l'envahit et son cœur s'étant soulevé, la batiste de son corsage palpitait, comme une herbe au bord d'une fontaine prête à sourdre, comme le plumage d'un pigeon qui va s'envoler. Enfin le président fit un signe, un murmure s'éleva, deux parapluies tombèrent: on allait entendre à nouveau l'accusé. Tout de suite les gestes de colère des assistants le désignèrent; pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant, divulgué son invention? Tous, et jusqu'au plus pauvre, auraient su – c'était certain – en tirer des millions. Même ils les voyaient devant eux, dans la violence du regret où l'on croit posséder ce qu'on pleure. Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte, avant d'avoir dépisté l'escroc.

Pour les uns, c'était l'abandon de leurs affaires, un hôtel avenue du Bois, de l'influence à l'Académie; et même un yacht qui les aurait menés l'été dans des pays froids, pas au Pôle pourtant, qui est curieux, mais la nourriture y sent l'huile, le jour de vingt-quatre heures doit être gênant pour dormir, et puis comment se garer des ours blancs?

A certains, les millions ne suffisaient pas; tout de suite ils les auraient joués à la Bourse; et, achetant des valeurs au plus bas cours la veille du jour où elles remonteraient – un ami les aurait renseignés – verraient centupler leur capital en quelques heures. Riches alors comme Carnegie, ils se garderaient de donner dans l'utopie humanitaire. (D'ailleurs, à quoi bon? Un milliard partagé entre tous les Français n'en enrichirait pas un seul, on l'a calculé.) Mais, laissant le luxe aux vaniteux, ils rechercheraient seulement le confort et l'influence, se feraient nommer président de la République, ambassadeur à Constantinople, auraient dans leur chambre un capitonnage de liège qui amortit le bruit des voisins. Ils n'entreraient pas au Jockey-Club, jugeant l'aristocratie à sa valeur. Un titre du pape les attirait davantage. Peut-être pourrait-on l'avoir sans payer. Mais alors à quoi bon tant de millions? Bref, ils grossiraient le denier de saint Pierre tout en blâmant l'institution. Que peut bien faire le pape de cinq millions de dentelles, tant de curés de campagne meurent de faim?

Mais quelques-uns, en songeant que la richesse aurait pu venir à eux, se sentaient prêts à défaillir; car ils l'auraient mise aux pieds d'une femme dont ils avaient été dédaignés jusqu'ici, et qui leur aurait enfin livré le secret de son baiser et la douceur de son corps. Ils se voyaient avec elle, à la campagne, jusqu'à la fin de leurs jours, dans une maison tout en bois blanc, sur le bord triste d'un grand fleuve. Ils auraient connu le cri du pétrel, la venue des brouillards, l'oscillation des navires, le développement des nuées, et seraient restés des heures avec son corps sur leurs genoux, à regarder monter la marée et s'entrechoquer les amarres, de leur terrasse, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de métal. Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de leurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait. A ceux-là, l'excès de leur détresse ôtait la force de maudire l'accusé; mais tous le détestaient, jugeant qu'il les avait frustrés de la débauche, des honneurs, de la

célébrité, du génie; parfois de chimères plus indéfinissables, de ce que chacun recéléait de profond et de doux, depuis son enfance, dans la niaiserie particulière de son rêve.¹

Le texte que nous venons de transcrire s'inscrit dans une série de pastiches que Proust a rédigés à partir d'une "insignifiante affaire de police correctionnelle". Il a traité le fait divers en question en imitant successivement Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve (critiquant *L'affaire Lemoine* de Gustave Flaubert), Henri de Régnier, Les Goncourt, Michelet, Emile Faguet, Renan et Saint-Simon. Au tout début du premier pastiche, une note en bas de page donne les indications suivantes:

On a peut-être oublié, depuis dix ans, que Lemoine ayant faussement prétendu avoir découvert le secret de la fabrication du diamant et ayant reçu, de ce chef, plus d'un million du président de la De Beers, Sir Julius Werner, fut ensuite, sur la plainte de celui-ci, condamné le 6 juillet 1909 à six ans de prison. Cette insignifiante affaire de police correctionnelle, mais qui passionnait alors l'opinion, fut choisie un soir par moi, tout à fait au hasard, comme thème unique de morceaux, où j'essayerais d'imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains. Bien qu'en donnant sur des pastiches la moindre explication on risque d'en diminuer l'effet, je rappelle pour éviter de froisser de légitimes amours-propres, que c'est l'écrivain pastiché qui est censé parler, non seulement selon son esprit, mais dans le langage de son temps [...].²

Ces précisions sont à leur tour éclairées par la reconstitution du fait divers que propose Pierre Clarac, dans l'édition de La Pléiade:

Lemoine, ingénieur électricien français, avait extorqué 64000 livres sterling à Sir Julius Werner, président de la De Beers, à la suite d'expériences truquées, en lui faisant croire qu'il pouvait fabriquer d'authentiques diamants. Lemoine voulait ainsi faire baisser les cours de la De Beers et en racheter les actions à un prix intéressant. Sir Julius Werner, enfin détrompé, poursuivit Lemoine qui fut interrogé le 9 janvier 1908.³

Ces informations sur l'anecdote elle-même n'ont pas pour fonction de faire de l'histoire littéraire, mais de rendre plus aisément accessible un texte dont l'objectif premier n'est pas de raconter une histoire, mais de renvoyer à un code narratif et discursif pré-existant, référentielisé dans le titre même (*par Gustave Flaubert*).

3. La structure du texte

Le fait le plus marquant de ce récit est incontestablement la disparition, ou presque, de l'argument narratif qui le sous-tend sous une prolifération de 'digressions' en chaînes.

La macro-structure narrative est virtuellement contenue dans le titre, qui instaure l'acteur 'Lemoine' comme le héros. Le mot 'affaire' est en réalité ambigu: il peut renvoyer d'un côté à l'événement en lui-même qui constitue en soi une énigme policière ("procès, objet d'un débat judiciaire");⁴ il peut aussi se reporter aux multiples discours déjà tenus et encore à tenir sur cet événement; il peut enfin faire référence à une autre définition de ce mot que tendrait à confirmer la complexité des réseaux narratifs que le texte met en scène:

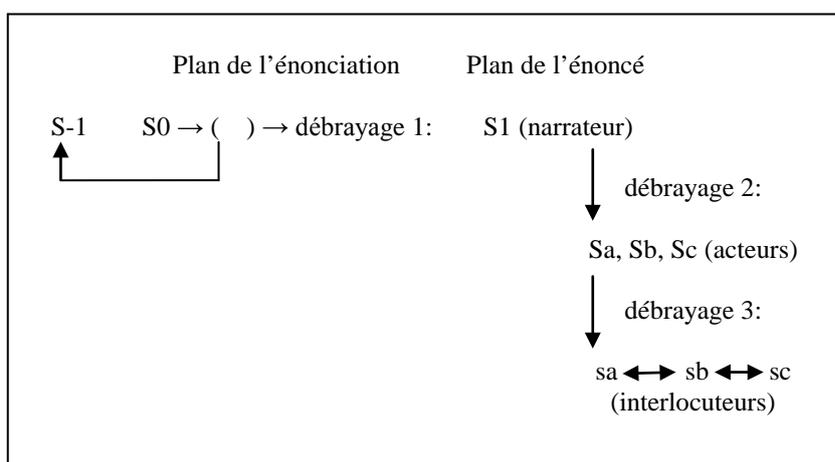
¹ Proust M. 1971, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, pp. 12-15.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 694.

⁴ Robert P. 1970, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du Nouveau Littre, Paris, p. 26.

raconte), soit aussi des acteurs représentés par la troisième personne: ces derniers peuvent, en effet, par le jeu d'un débrayage interne qui correspond à un déplacement du plan de l'énoncé, et dans le cadre des coordonnées actérielles, spatiales et temporelles déterminées par le premier débrayage, devenir des instances énonciatrices. On désignera par S1 le narrateur, par Sa, Sb, Sc, ... les différents acteurs qu'il met en scène, et par sa, sb, sc, ... ces mêmes acteurs lorsqu'ils se trouvent en position d'(inter)locuteurs. On obtient alors une matrice de l'ensemble des instances énonciatrices à l'œuvre dans le pastiche:



Ce schéma appelle quelques remarques.

1. Le trait distinctif du pastiche se situe évidemment dans le dédoublement explicite des instances du plan de l'énonciation. Toutefois, ce dédoublement irradie le fonctionnement de toutes les instances du plan de l'énoncé, aussi bien en ce qui concerne les modes d'énonciation interne, que l'usage des "figures" de rhétorique, des thématisations ou même des structures narratives.

2. Considéré tel quel, un schéma comme celui-ci ne constitue pas une matrice absolument généralisable, dans la mesure où elle appuie exclusivement son plan de l'énoncé sur le système des débrayages énonciatifs. Rien n'interdit de penser en effet à un pastiche qui, en l'absence de toute instance narrative énoncée, en l'absence aussi de toute mise en scène d'acteurs anthropomorphes, se contenterait de 'décrire'. Les débrayages alors seraient d'une autre nature: restant sur un seul et même plan de l'énoncé, ils porteraient essentiellement sur les coordonnées spatiales et temporelles.

3. Ce schéma par ailleurs ne rend pas compte de la complexité des relations qui s'établissent entre les instances des différents plans: entre S1 et Sa, dans le cas du pastiche de Proust puisque le narrateur y est effacé, mais aussi entre Sa, Sb et sa, sb; comment rendre compte, par exemple, de l'énoncé "quelqu'un ayant dit reconnaître le Ministre de l'Intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira: 'Pauvre France!'"? Cet ensemble de relations, par sa complexité même, renvoie à la relation initiale S0→S1.

C'est ainsi, par exemple, que le cas particulier de la mise en œuvre dans ce texte du discours indirect libre peut être analysé d'une part comme un plan donné du système des débrayages énonciatifs inscrits dans un énoncé (comme n'importe quelle manifestation du discours rapporté, indirect), et d'autre part comme une référentialisation de S-1 par S0: c'est-à-dire la convocation d'une forme de discours mise en œuvre pour la première fois de manière systématique par Flaubert et, pour cette raison, réactualisée ici par Proust.

En réalité, il est impossible d'appréhender aucun des éléments discursifs du plan de l'énoncé sans les interpréter dans le cadre des débrayages d'où ils sont issus, c'est-à-dire

sans les renvoyer un à un à l'instance origine du discours (S₀) en tant qu'elle référentialise S-1: la nature même du pastiche est à ce prix.

5. Les *mais*

Un certain nombre de travaux sur *mais*⁷ ont montré qu'il était possible d'attribuer à ce mot d'autres fonctions que celle de "conjonction marquant l'opposition" que lui avait assignée la grammaire traditionnelle et qu'avaient cristallisée, en FLE, les exercices structuraux. Développés dans le cadre de la théorie des actes de langage, ces travaux ont mis en évidence, entre autres, le fait que *mais*, au-delà des segments textuels qu'il relie, établit un rapport entre des 'entités sémantiques' qui ne sont pas forcément inscrites dans les segments en question, mais qui doivent être reconstruites à partir de la situation de discours. Oswald Ducrot donne l'exemple suivant:

X: Madame est sortie.

Y: Mais qu'est-ce que tu veux que ça me fasse?

où Y ne s'oppose pas, par l'emploi de *mais*, à l'énoncé de X – à son dit –, mais à son énonciation même – à son dire.

Proust, qui n'a pas manqué de relever par ailleurs l'usage flaubertien de *mais*, exploite dans le pastiche de nombreuses possibilités de ce connecteur. Rappelons que dans la situation particulière du pastiche (superposition de deux énonciations) *mais* doit être considéré à la fois comme un connecteur autonome, chargé de ses investissements discursifs propres, et comme un 'signe connotatif', chargé de ce supplément de sens qu'est le 'renvoi' à l'usage qu'en fait Flaubert dans son discours romanesque.

Dans une perspective pédagogique, on peut faire l'inventaire des différents *mais* du texte et étudier les variations que ces *mais* réalisent entre les segments textuels qu'ils relient et les 'entités sémantiques' qu'ils opposent. On pourra procéder au regroupement des huit *mais* du texte en trois classes.

I. *Les MAIS où l'écart entre les segments textuels et les entités sémantiques mises en jeu est minimum.* Il s'agit des occurrences 2, 4 et 6.

Occurrence 2: "Il fut terrible pour Lemoine, *mais* l'élégance des formules atténuait l'âpreté du réquisitoire".

Occurrence 4: "[...] pas au pôle pourtant, qui est curieux, *mais* la nourriture y sent l'huile".

Occurrence 6: "peut-être pourrait-on l'avoir sans payer. *Mais* alors à quoi bon tant de millions?".

Ces différentes occurrences marquent un usage 'classique' de l'opposition entre deux énoncés. Notons cependant que dans le second exemple (occurrence 4), l'emploi de *mais* ne peut être compris de cette manière que si l'on attribue à l'adjectif 'curieux' un classème 'euphorie' (lequel n'est pas inscrit dans son noyau sémique) opposé à un classème 'dysphorie', qui serait contenu dans le segment "une nourriture qui sent l'huile".

II. *Les MAIS qui ne relient pas de simples énoncés mais des séquences discursives plus larges.* Il s'agit des occurrences 5, 7 et 8. On ne pourra pour cette raison citer

⁷ Cf. Ducrot O. et al. 1980, *Mais occupe-toi d'Amélie*, in *Les mots du discours*, Minuit, Paris; Chevalier J.-C. et al. 1979, "Oui mais, non mais", ou: il y a dialogue et dialogue, "Langue Française", 42, pp. 94-102; Anscombe J.-C. et Ducrot O. 1982, *Mais*, Minuit, Paris.

intégralement les deux séquences qu'elles articulent, mais seulement leur environnement immédiat:

- (5) “[on l’a calculé). *Mais*, laissant le luxe [...]”;
 (7) “*Mais* quelques-uns, en songeant [...]”;
 (8) “[...] ôtait la force de maudire l’accusé; *mais* tous le détestaient [...]”.

Dans ces différents contextes, le *mais* n’a pas de fonction sémantique d’opposition, mais avant tout une fonction de relance du discours qui ne s’articule pas seulement à la séquence précédente, mais à l’économie générale de l’organisation discursive. Ainsi, le *mais* de l’occurrence 7 renvoie à “Pour les uns” et à “A certains”; et le *mais* de l’occurrence 8 renvoie à la fois à “ceux-là” qui précède et à l’ensemble de la classe distributive regroupant “Et beaucoup”, “Pour les uns”, “A certains”, “quelques-uns”, “Tous”. Pour être plus précis, on peut dire encore que cette fonction méta-discursive des *mais* articule aussi des séquences au niveau narratif, dans la mesure où ils sont susceptibles d’introduire un nouveau micro-récit (cf. occurrence 7).

III. *Les MAIS enfin qui n’opposent pas les segments textuels mais seulement des entités sémantiques*, sous-jacentes et reconstructibles. Il s’agit des occurrences 1 et 3.

Occurrence 1: “En tirant de sa poche une orange, un nègre [...] en offrit les quartiers à ses voisins [...]: d’abord à un ecclésiastique, qui affirma ‘n’en avoir jamais mangé d’aussi bonne; c’est un excellent fruit rafraîchissant’; *mais* une douairière prit un air offensé, défendit à ses filles de rien accepter ‘de quelqu’un qu’elles ne connaissaient pas’”.

Ce *mais* a une fonction narrative dans la mesure où, dans le micro-récit du ‘nègre’, il oppose deux actes de parole, l’un d’approbation (celui de l’ecclésiastique), l’autre de désapprobation (celui de la douairière), qui recouvrent, en terme de syntaxe narrative, deux programmes de sanction cognitive, l’un positif, portant sur la qualité de l’objet, l’autre négatif, portant sur le programme de ‘don’ lui-même.

Occurrence 3: “L’avocat de Lemoine, répliquant, fut bref. *Mais* il avait un accent méridional, faisait appel aux passions généreuses, ôtait à tout moment son lorgnon”.

Cette occurrence de *mais* paraît d’un usage aberrant puisqu’elle oppose une première entité sémantique dont on ne sait pas très bien vers quelle conclusion elle tend (“L’avocat de Lemoine, répliquant, fut bref”) à trois entités sémantiques hétérogènes, indépendantes l’une de l’autre: a) “il avait un accent méridional”; b) “faisait appel aux passions généreuses”; c) “ôtait à tout moment son lorgnon”. Ou bien, la brièveté de la plaidoirie est marquée “euphoriquement” et, dans ce cas, on voit mal comment la proposition b) pourrait tendre vers une conclusion contraire induite par *mais* et qui serait “dysphorique”; ou bien, cette même brièveté est “dysphorique” et, dans ce cas, la proposition c) devient du même coup non isotope aux deux précédentes: si a) et b) peuvent bien être interprétés euphoriquement, le fait en revanche d’ôter à tout moment son lorgnon ne peut dans aucune circonstance être construit comme une qualité “positive”.

Cette ambiguïté montre que le pastiche ne se contente pas de reproduire des ‘tics’ d’écriture (les ‘flaubertèmes’), mais qu’il en pousse la construction jusqu’à un point de cohérence limite. L’analyse qu’on vient de proposer permet également de mieux entrevoir une autre fonction sémantique de *mais*, car ce connecteur, signalant l’euphorie et/ou la dysphorie, induit l’orientation positive ou négative de propositions sémantiques qui, par elles-mêmes, se trouvent être axiologiquement neutres.

6. Le cas des *et*

On ne s'étendra pas sur les *et*, dont l'usage flaubertien est plus connu. Proust lui-même y a consacré un long développement.⁸ “La conjonction 'et' n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. [...] En effet, partout où on mettrait 'et', Flaubert le supprime. [...] En revanche, là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie”.⁹ En fait, au lieu d'utiliser *et* au terme d'une énumération, Flaubert le fait volontiers apparaître en début de phrase: “C'est – poursuit Proust – comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluyente, de nouveau, va se reformer”.¹⁰

Dans la même perspective que celle que nous avons adoptée pour l'étude des *mais*, *et* peut être interprété dans le pastiche à la fois comme un connecteur autonome, doté de fonctions diverses, et comme un signe connotatif. À côté des *et* ‘classiques’, apparaissant en fin d'énumération (celui de la première phrase du texte, par exemple), on peut signaler des *et*, fort nombreux dans le pastiche, fonctionnant comme des *et* de relance du discours, le plus souvent au commencement même d'une phrase (“Et ses périodes se succédaient sans interruption [...]”; “Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés [...]).

7. Les comparaisons redoublées

“Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas, dans tout Flaubert, une seule belle métaphore”.¹¹ Afin de stigmatiser cette “faiblesse”, Proust donne l'exemple suivant, tiré de *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, le second des *Trois Contes* de Flaubert: “Pour exprimer d'une façon qu'il croit évidemment ravissante, dans la plus parfaite de ses œuvres, le silence qui régnait dans le château de Julien, il dit que *l'on entendait le frôlement d'une écharpe ou l'écho d'un soupir*”.¹² L'analogie formelle avec les quatre comparaisons du pastiche saute aux yeux: c'est avant tout le redoublement du terme comparant.

Sans entrer dans le détail de la ‘théorie’ proustienne de la métaphore,¹³ disons seulement que celle-ci doit imposer une adéquation sémantique nécessaire, “inévitable”, et chaque fois unique entre le terme comparant et le terme comparé. Le redoublement des termes comparants, dont le second avec sa charge sémantique propre vient en quelque sorte parasiter le premier, altère cette nécessité revendiquée comme une “qualité” primordiale, desserre le réseau des correspondances sémantiques, renvoie l'ensemble à l'approximation et à la contingence. C'est donc d'un excès de sémantique, comme une dilatation du sens, que vient la “faiblesse”.

Voici les quatre comparaisons du pastiche:

⁸ Proust M., *A propos du “style” de Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, op. cit., p. 411 et suivantes.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 586.

¹² *Ibid.*, p. 587.

¹³ Cf. Genette G. 1972, *Flaubert par Proust*, art. cit. et *Métonymie chez Proust*, in *Figures III*, Seuil, Paris, pp. 41-63.

- 1) “[chaque fois qu’il disait ‘Monsieur le Président’ [il] s’effondrait dans une révérence] si profonde qu’on aurait dit une jeune fille devant un roi, un diacre quittant l’autel”.
- 2) “[Et ses périodes se succédaient sans interruption,] comme les eaux d’une cascade, comme un ruban qu’on déroule”.
- 3) “[La monotonie de son discours était telle qu’il ne se distinguait plus du silence,] comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s’affaiblit”.
- 4) “[la batiste de son corsage palpitait,] comme une herbe au bord d’une fontaine prête à sourdre, comme le plumage d’un pigeon qui va s’envoler”.

L’analyse sémantique détaillée de chacun de ces quatre ensembles serait trop longue et trop complexe pour pouvoir être envisagée ici. On se contentera donc de quelques indications concernant la première.

D’une manière générale, la comparaison s’inscrit dans le processus discursif de la métaphorisation: elle maintient les deux termes qu’elle relie par un connecteur de comparaison là où la métaphore proprement dite suspend le comparé en lui substituant le comparant. On peut donc interpréter la métaphorisation comme une opération de production discursive qui assure la connexion de deux isotopies, l’une comparante et l’autre comparée, ces deux isotopies devant avoir une base sémique commune, susceptible de garantir la compatibilité sémantique des substitutions effectuées.

Or, la première comparaison, celle qui porte sur la ‘révérence’, se situe sur l’isotopie globale de la ‘gestualité’. Elle met en scène trois couples d’acteurs: d’un côté “l’avocat” et le “président”, et de l’autre, “une jeune fille-un roi”, “un diacre-l’autel”. En outre, les trois couples recouvrent une structure actantielle identique, celle d’une relation sujet-destinateur, qui fonde le système d’équivalence (qui est de nature syntactico-sémantique). On constate toutefois que le dernier couple ne se présente pas comme les deux précédents: d’une part la figure du destinateur est désignée par une métonymie (c’est-à-dire par une nouvelle figure de substitution: l’“autel”, pour “Dieu”), et d’autre part la micro-séquence qu’il actualise se trouve dotée d’un élément “dynamique” (“quittant l’autel”) que n’ont pas les deux autres. A ces suppléments de sens s’ajoute, au niveau thématique, une gradation des univers sémantiques de ‘déférence’, puisqu’à travers les rôles que recouvrent le président, le roi et l’autel se superposent l’univers juridique, politique et finalement religieux. Dernière remarque: les différents acteurs installés comme un paradigme de substitutions (l’avocat, la jeune fille, le diacre) présentent isolément un ensemble de virtualités sémantiques qui, bien que suspendues par le jeu de la comparaison qui n’en actualise qu’un nombre très réduit (la déférence), restent cependant latentes et conduisent, par les incompatibilités réciproques qui les caractérisent (avocat dyspeptique / jeune fille), à un effet de sens ‘grotesque’.

Le fonctionnement sémantique rapidement décrit ici aboutit à une double conclusion:

- d’une part, la surabondance des éléments ‘secondaires’ (liés aussi bien à la micro-structure narrative sous-tendue qu’aux thématisations qu’ils manifestent) produit un effet de foisonnement et de dispersion sémantiques: la connexion d’isotopies établie sur la base sémique commune se trouve en quelque sorte ‘diluée’ dans cette abondance;
- d’autre part, le second terme comparant, superposant au premier son propre univers sémantique et se mettant en concurrence avec lui, le relativise et déplace le jeu des équivalences: la comparaison des termes comparants est de nature à diminuer l’effet de chacun d’eux.

8. Manipulation parodique des structures narratives

Les effets de dispersion, voire de dislocation, que nous avons examinés au niveau des marques de la surface textuelle, sont également sensibles au niveau de l'organisation narrative du pastiche. Gérard Genette observe que "ce qui, chez Flaubert, retient l'attention de Proust et mobilise son mimétisme, ce n'est [...] pas, comme chez Stendhal ou Dostoïevski, tel ou tel motif thématique, mais bien uniquement une manière singulière d'écrire, liée (ou non) à une vision singulière".¹⁴ Cette "manière" que Proust a explorée d'abord à travers le pastiche, ensuite dans l'analyse même du "style" de Flaubert, comme deux méta-discours (synthétique et analytique) complémentaires, et qu'il résume en définissant cet auteur comme "un génie grammatical", ne concerne pas seulement les procédés d'écriture au sens restreint du terme: si ces procédés, en effet, sont bien davantage que de simples tics ou exercices, s'ils déterminent de "nouveaux rapports" entre les choses, s'ils traduisent, au-delà de la seule originalité formelle, un découpage singulier de la "représentation", c'est aussi qu'ils articulent une mise en forme particulière de la 'grammaticalité' narrative.

La légende de Saint Julien l'Hospitalier est à ce titre éclairante. Au terme d'un long récit, remarquable par la diversité des personnages qu'il met en scène, par la profusion des échappées narratives, et par la 'finition' extrême des descriptions, le dernier paragraphe indique paradoxalement: "Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays".¹⁵ Marcel Schwob précise à ce sujet l'intention de Flaubert: "Il avait peu d'estime pour le vitrail de Rouen. Il voulait faire admirer au lecteur l'extraordinaire différence qu'on trouve entre le conte orné splendidement et la naïve image provinciale".¹⁶

Sans entrer dans le détail des rapports entre l'argument narratif du vitrail en question et l'expansion considérable que la mise en discours du conte lui fait subir, il est frappant de constater l'analogie avec le pastiche où Proust, parti lui aussi d'une anecdote pour ainsi dire 'naïve', la manipule et la transforme au moyen d'un jeu complexe d'expansions et de condensations discursives, pour aboutir au texte qu'il donne à lire. On ne peut qu'être sensible à l'équivalence d'un tel rapport, non pas dans ses termes sans doute, mais dans son principe même. Tout se passe comme si c'était cela aussi que Proust imitait: la distorsion créatrice entre un récit de départ et un récit d'arrivée, deux univers dont le second se constitue par un certain usage discursif de la trame narrative du premier. Dans le pastiche, on l'a déjà observé, cet usage conduit à la quasi-disparition du parcours narratif de base (le récit "enchâssant") et au bourgeonnement de micro-récits périphériques (les récits "enchâssés").

Si cette hypothèse est juste, on voit que le texte de Proust, loin de s'appliquer seulement à l'imitation des marques scripturales de surface, va plus profondément enraciner son mimétisme: à travers les focalisations et les mises en perspective, il correspond à un certain mode de mobilisation des structures narratives.

¹⁴ Genette G., *Flaubert par Proust*, art. cit., pp. 7-8.

¹⁵ Flaubert G. 1964, *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 2 vol., II, p. 87.

¹⁶ Cité par E. Maynial dans son édition critique des *Trois Contes*, Garnier, Paris, 1961, p. 220.

9. La prolifération des acteurs et des parcours

Indépendamment des nombreuses reprises anaphoriques d'acteurs collectifs 'indéfinis' ('plusieurs', 'tous', 'les uns', 'd'autres', 'certains', etc.), on ne compte pas moins d'une vingtaine d'acteurs spécifiés dans *L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert*; par 'spécifiés' nous entendons ceux qui par leur dénomination même sont dotés d'un rôle thématique susceptible de s'actualiser dans un parcours narratif propre. "Le président", "Un réactionnaire", "le Ministre de l'Intérieur", "un ecclésiastique", "les femmes" (et "leurs maris"), "Nathalie", "l'accusé", etc. forment autant de personnages dont on pourrait attendre, à la limite, la poursuite de l'histoire. Comment se manifestent-ils? Quel est leur statut? Quel est leur parcours? Comment s'ordonnent leurs parcours respectifs?

Contre toute attente, on observe d'abord qu'ils se trouvent tous, à peu de choses près, sur un même plan: le texte ne hiérarchise pas (ou presque) les différents acteurs qu'il met en scène. Le héros, par exemple, ne se trouve désigné qu'à deux reprises par son nom propre, la première fois dans le titre, la seconde comme complément de nom ("l'avocat de Lemoine"), et une autre fois par le rôle qui le caractérise dans la situation où il se trouve: "l'accusé". Les autres acteurs, de la même manière, émergent ici ou là, n'ont dans une stricte égalité de destin discursif qu'une existence éphémère. Il en résulte un phénomène de disparité dont on peut rendre compte en examinant le flottement de l'"isotopie actorielle".

On entend par "isotopie actorielle" l'installation d'un acteur dans le récit (soit par un nom propre, soit par l'indication d'un rôle) et son maintien dans le flux du discours par le moyen des opérations de fléchage anaphorique (marques personnelles, possessifs, etc.). Or, à l'exception de quelques acteurs individuels ("le Président", "l'avocat de Werner", "l'avocat de Lemoine", "l'accusé", "Nathalie") anaphorisés (donc maintenus) à deux ou trois reprises et de l'acteur collectif "les assistants" (que les anaphoriques "tous", "beaucoup", "certains", etc. reprennent en abondance), la plupart des acteurs nommés n'interviennent qu'une seule fois, et disparaissent définitivement.

A cela s'ajoutent deux phénomènes qui viennent encore compliquer le jeu. Tout d'abord, ce qu'on pourrait appeler un 'fléchage brouillé' dans la suite de phrases suivante: "une dame enleva son chapeau. Un perroquet *le* surmontait. Deux jeunes gens *s'en* étonnèrent [...]". où les anaphoriques (soulignés), provoquant un étrange effet de rebond, ne renvoient pas au substantif sujet de la phrase précédente et font, en définitive, du perroquet sur le chapeau un acteur potentiel au même titre que la dame qui le porte. Le second phénomène concerne l'irruption de "Nathalie" qui, au beau milieu de ces acteurs disparates, intervient soudain comme un personnage supposé connu: on a là une opération de "fléchage" sans "extraction" préalable qui, produisant un effet de référentialisation forte, est à tout le moins créateur d'une attente. Mais le parcours de "Nathalie", à l'instar des autres parcours, et en dépit des trois anaphoriques qui le maintiennent un instant ("l'", "son", "son"), s'interrompt aussi brusquement qu'il s'était engagé.

10. Focalisation et perspective

Ces phénomènes d'actorialisation, assez exceptionnels à vrai dire, renvoient à ce qu'on appelle la "focalisation". Le sujet énonciateur construit, par la sélection et l'agencement des objets de discours (en l'occurrence les acteurs), un certain "regard". La suite des énoncés, leur mode de succession, l'enchevêtrement des images qu'ils proposent, définissent le profil implicite d'un observateur.

Alors que dans la plupart des récits “classiques”, la focalisation consiste à cerner un acteur par une approche concentrique, à en maintenir l’isotopie et à en enrichir progressivement la figuration (par les énoncés descriptifs qui le singularisent, par le développement des coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles il s’inscrit et par l’enchaînement des programmes narratifs où il occupe une position actantielle), ici, au contraire, l’observateur prélève, actualise et abandonne sans cesse les acteurs dont il a fait provisoirement émerger la signification. Comme sujet cognitif, il multiplie des connaissances partielles en faisant proliférer des virtualités narratives qui restent en suspens.

Sur le plan de l’énonciation, de tels choix relèvent de la mise en perspective particulière de ce récit. Tout énonciateur-narrateur, en effet, est maître de l’organisation syntagmatique des programmes et des parcours narratifs: contrairement au conte traditionnel, il peut ainsi choisir de privilégier celui du “traître” aux dépens de celui du “héros”. Il peut décider d’occulter totalement ou non telle ou telle épreuve et d’explicitier longuement telle ou telle autre. Ainsi, par exemple, pourrait se fonder une typologie du roman policier: si la mise en perspective s’applique au parcours de la victime, on a un “roman à suspense”; si elle s’applique au parcours du détective, on a un “roman à énigme”; et si elle s’applique au parcours du criminel, on obtient le “roman noir”.

La mise en perspective, normalement fondée sur le principe polémique, occulte ici les parcours des principaux protagonistes du drame, le faussaire et sa victime. Pervertissant la canonicité narrative, elle privilégie ceux, épars et simultanés, des spectateurs d’une seule de ses séquences: l’assistance du procès.

11. Récit enchâssant / récits enchâssés

Qu’en est-il donc de l’organisation narrative de ce texte? Comment s’établit sa cohérence? Quels en sont les paliers? Au-delà d’un effet global qui est, on l’a vu, intensément “digressif”, au point même de faire vaciller la “compétence narrative” du lecteur, il est aisé de reconnaître deux paliers hiérarchisés de structuration narrative.

Il y a, d’une part, le macro-programme que constitue la séquence même du “procès” de Lemoine; et sur celle-ci se greffent, d’autre part, un certain nombre de micro-programmes dont les sujets sont “les assistants”, dans leur diversité actorielle.

Examinons d’abord le “procès”. Celui-ci, mettant en relation un destinataire-judicateur social (l’appareil juridique) et l’anti-sujet (l’accusé), constitue un programme de sanction. Il correspond à ce qu’en d’autres termes on appelle dans le récit mythique “l’épreuve glorifiante”.¹⁷ Ce programme de sanction présuppose, dans le cadre général du schéma narratif, une épreuve décisive qui présuppose elle-même une épreuve qualifiante. Ces deux “épreuves” sont absentes du récit manifesté (on les trouve développées dans la note liminaire de Proust, et dans celle de l’éditeur): il s’agit d’abord de l’assomption (mensongère) d’un savoir-faire par l’anti-sujet (Lemoine), suivi d’un faire-croire initialement réussi puisqu’il aboutit au contrat avec le sujet (Werner délivre la somme demandée), et finalement dénoncé par ce dernier: “insignifiant” récit, dans sa forme canonique, dont les divers éléments doivent cependant, par catalyse, être reconstitués par le lecteur en vue d’une compréhension élémentaire de l’histoire.

¹⁷ Cf. Greimas A.-J. 1966, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.

Ainsi le texte, explicitant le programme de sanction, met en scène le destinataire social, actant unique assumé successivement par trois acteurs: “le Président”, “l’avocat de Werner”, “l’avocat de Lemoine”. Il n’est pas inutile de noter que ce programme de sanction est lui-même largement occulté: si on considère en effet le “procès” comme une configuration discursive articulant un certain nombre de séquences (figées par le rituel social), on constate que le texte ne développe que de manière fragmentaire cette configuration: 1. la suspension d’audience; 2. le réquisitoire; 3. la plaidoirie de la défense; 4. la déclaration de l’accusé. Ni information préalable, ni verdict. Et les séquences explicitées elles-mêmes, à l’inverse de ce que serait le récit d’un “compte-rendu d’audience”, se présentent comme des coques vides. Elles constituent – avec le cadre général qu’elles présupposent – le soubassement narratif nécessaire; mais le “récit” réalisé est ailleurs: faisant l’impasse sur un savoir référentielisé, supposé connu des participants, le narrateur focalise son regard sur ces derniers et son texte, à travers l’énoncé des “comportements”, des “impressions” et des “rêveries”, est le récit de l’activité interprétative de l’“assistance”. D’où l’extrême économie, sur le plan de la manifestation textuelle, du récit référentiel: quelques éléments lexicaux relevant du vocabulaire juridique – “le Président”, “la suspension d’audience”, “l’avocat (de Werner)”, “la plaidoirie”, “le réquisitoire”, “le tribunal”, “l’avocat (de Lemoine)”, “le Président”, “l’accusé” –, et cette seule phrase qui justifie le chef d’accusation: “Pourquoi n’avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant?”.

Cet énoncé informatif se trouve lui-même “biaisé” par une opération de débrayage interne qui l’attribue aux assistants (sous la forme du discours indirect libre): se transformant alors en un énoncé interprétatif, il déclenche la série des trois micro-récits utopiques qui constituent la seconde partie du pastiche: “Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu’ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte”.

Sans entrer dans l’analyse séparée de ces trois récits, nous ferons seulement une remarque sur le sujet collectif (“l’assistance”), véritable “héros” de l’histoire: il s’agit de cerner l’ambiguïté de son statut, et plus précisément de l’appréhender par la double relation qu’il entretient avec le destinataire d’une part et l’anti-sujet de l’autre, sur le plan de la “véridiction”.¹⁸

Ce sujet s’inscrit, en effet, dans l’axe du destinataire social (la justice) sur le mode du mensonge (“paraître” + “non-être”): il paraît sanctionner l’accusé, conformément au programme de punition (cf. les “gestes de colère” qui le désignent), mais il s’inscrit, en même temps, dans l’axe de l’anti-sujet (“l’escroc”) sur le mode du secret (“non-paraître” + “être”). Le déploiement narratif des diverses “rêveries” a pour origine cette conjonction avec l’objet de valeur absent (la fabrication échouée du diamant). C’est ainsi que, par le jeu même de l’interprétation et de la “duplicité”, la cohérence se déplace à nouveau. La réussite virtualisée du parcours narratif de l’anti-sujet devient, du même coup, programme

¹⁸ Les jeux et facettes de la “vérité” dans un récit sont souvent complexes et constituent un élément fort de la dynamique narrative. Pour rendre compte du statut et de la circulation des réseaux de savoir assumés par tel ou tel sujet sur tel ou tel objet, on parle en sémiotique de la “véridiction”. Il s’agit d’une modalité particulière qui articule des catégories simples (“être” et “paraître”) sur le carré sémiotique (Cf. Greimas A.-J. 1970, *Sémantique structurale*, op. cit. et *Du sens*, Seuil, Paris). C’est ainsi que, du point de vue d’un acteur cognitif donné, la conjonction de l’“être” et du “paraître” donnera un statut de “vérité” à l’objet qu’il considère dans son champ de connaissance; celle du “paraître” et du “non-être” définira cet objet comme “mensonger”; celle de l’“être” et du “non-paraître” le renverra dans le “secret”; celle, enfin, du “non-paraître” et du “non-être” le définira comme “fausseté”.

d'usage dans les parcours du sujet collectif: comme "l'obtention de l'objet magique" du conte populaire, le diamant artificiel rend possible la performance du héros.

12. Conclusion

Toute une série d'activités seraient encore souhaitables. On pourrait, par exemple, analyser en détail la structure du micro-récit du "nègre" et de son orange, déployer un certain nombre de parcours potentiels (celui de Nathalie, entre autres), dégager les univers de valeurs culturelles qui s'inscrivent ou simplement affleurent dans les trois récits utopiques, envisager des modifications radicales de perspective narrative et de focalisation sur cette même "affaire". Ces activités auraient pour but de rendre sensible ce fait qui renvoie aux fondements mêmes de la démarche sémiotique: réalité de référence et simulacre textuel constituent deux univers distincts de signification. Le texte est régi par des lois de production et de cohérence propres: la "réalité" qu'il construit est avant tout un effet de sens, ce qui pourtant ne veut pas dire qu'un tel effet de sens ne soit pas ou ne puisse pas être en même temps action.

On pourra aussi opposer le régime "centripète" du récit classique, où le développement narratif et discursif accumulant restrictions et contraintes resserre l'homogénéité du monde qu'il propose, au régime "centrifuge" du pastiche de Proust dont le noyau narratif presque effacé alimente et irradie une multitude de parcours, comme autant de mondes possibles.

D'un autre point de vue encore, on pourra s'interroger sur l'activité même de la lecture: à quelles conditions un récit est-il lisible? En quoi consiste le travail de (re)construction du sens? Quelles sont les diverses catalyses que doit effectuer le lecteur pour assurer la cohérence minimale et la clôture du récit? Si, par exemple, l'énoncé informatif central de "l'affaire Lemoine" disparaissait ("pourquoi n'avait-il pas [...] fabriqué du diamant?"), qu'advierait-il de l'ordre global du texte?

Cet ensemble de questions, dans lesquelles coïncident les compétences trop souvent séparées de celui qui lit et de celui qui écrit, nous ramène à nos interrogations initiales sur le pastiche et le problème plus large de l'intertextualité: chaque texte, pris dans l'écheveau infini des textes, est par eux informé et traversé. Mais comment rendre compte sérieusement de cette intuition? Le pastiche, affichant justement son intertexte, c'est-à-dire les lectures mêmes dont il a fait son écriture, nous permet d'aborder le problème avec plus d'assurance: il annonce d'emblée les traces de sa "polyphonie", ces réseaux de signification qui, venus d'horizons divers, migrent et se croisent dans un texte unique.

Références bibliographiques

- Anscombre J.-C., Ducrot O. 1982, *Mais*, Minuit, Paris.
- Chevalier J.-C. et al. 1979, "Oui mais non mais" ou: il y a dialogue et dialogue, in "Langue française", 42, pp. 94-102.
- Ducrot O. et al. 1980, *Les mots du discours*, Minuit, Paris.
- Flaubert G. 1961, *Trois contes*, introduction, notes et relevé de variantes par E. Maynal, Garnier, Paris.
- Flaubert G. 1964, *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 2 vol., II.
- Genette G. 1972, *Métonymie chez Proust*, in *Figures III*, Seuil, Paris, pp. 41-63.
- Genette G. 1980, *Flaubert par Proust*, in "L'Arc", n.s. *Flaubert*, 79, pp. 3-17.
- Greimas A.-J. 1966, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.
- Greimas A.-J. 1970, *Du sens*, Seuil, Paris.
- Proust M. 1971a, *L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, Gallimard, Paris, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 12-15.
- Proust M. 1971b, *A propos du "style" de Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, Gallimard, Paris, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 586-600.
- Robert P. 1970, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du Nouveau Littré, Paris.

