La mimécriture : règles d'un art

Daniel Bilous

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/207>

DOI : 10.4000/ml.207

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2009

Pagination : 29-53

Référence électronique

Daniel Bilous, « La mimécriture : règles d'un art », *Modèles linguistiques* [En ligne], 60 | 2009, mis en ligne le 04 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/207> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.207>

La mimécriture : règles d'un art

Daniel Bilous

À en suivre le destin dans l'histoire des poétiques occidentales, la pratique de l'imitation a un parcours sinueux et un statut plutôt étrange. Pour nous, aujourd'hui et, de façon contingente, dans le domaine littéraire, le mot *d'imitation* désigne, surtout depuis un livre justement célèbre de Gérard Genette¹, une activité qui s'exprime superlativement dans les traditions de l'apocryphe et du pastiche. A seule fin d'éviter les brouillages terminologiques déjà si nombreux dans ce domaine de *l'hypertextualité*, l'on dira plutôt, ici, *mimécriture* pour pointer la *mimésis verbale* en général, et *mimécrit* pour en désigner le résultat. Il est paradoxal de constater que, s'agissant d'un faire aussi transémotique (on imite dans tous les domaines) et transhistorique (de tout temps on a imité), le phénomène du mimétisme (artistique ou non) n'a guère été abordé par son versant technique, si tant est que la problématique en soit demeurée inchangée au fil des siècles. Il est non moins curieux de voir, chez ceux qui en principe devraient s'intéresser au pastiche comme objet de choix — j'ai nommé les stylisticiens — combien rares sont les études consacrées à cette catégorie de *palimpsestes*². L'occasion étant donnée de faire un peu le bilan théorique de recherches auxquelles j'ai un peu contribué, mon propos est d'avancer

1. *Palimpsestes - La littérature au second degré* (Editions du Seuil, Paris 1982). Tout propos sur le vaste sujet de la réécriture est plus ou moins tributaire de ce livre majeur, et cette communication en sera certainement une preuve de plus. L'on utilisera ici la réédition en collection « Points Seuil ». Rappelons que l'auteur rattache aux termes de *pastiche*, *charge* et *forgerie* trois régimes d'imitation : respectivement le *ludique*, le *satirique* et le *sérieux*. Sans entrer dans les querelles de détail touchant ces régimes du mimétique (voir notamment Daniel Bilous : « Réc-Rire — Du second degré en littérature », in *Rires et sourires littéraires*, Etudes du C.R.L.P. réunies par Alain Faure, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, n° 16, 1994, p. 223-249), ici, comme d'ailleurs chez Genette, l'on gardera le terme traditionnel de *pastiche* en relais du terme de *mimécrit*, pour parler de l'imitation en général, telle que celle-ci s'incarne dans un genre hypertextuel.
2. Voir, rassemblée par Pascale Hellégouarc'h, la bibliographie choisie de pastiches et d'études critiques publiée dans le n° 5 de *Formules*/n°13 de *TEM*: « Pastiches, collages et autres réécritures » (*Noésis*, Paris 2001), p. 232-248.

quelques hypothèses sur les règles de l'imitation. On en recensera quatre : neutralité, bilatéralité, abstraction, holisme, de sorte, peut-être, à jeter quelques bases pour ce genre d'études.

Mais auparavant, peut-être, un survol de l'histoire de ces questions s'impose (il sera forcément cavalier).

1. Perspective historique

Si l'on peut ici parler de règles, c'est parce que l'écriture mimétique fait partie du champ beaucoup plus vaste des écritures à contraintes, même si cette appartenance a pu échapper à ceux qui ont promu et la pratique et la théorie de ce vaste domaine (les Oulipiens³). C'est peut-être aussi parce qu'imiter, tant chez les Anciens que dans la tradition du classicisme, figura toujours une sorte d'impératif plus ou moins hors de discussion.

1.1. *Lamimésis*

Dans ce qui nous est parvenu de la *Poétique*, Aristote, on le sait, exprime cet impératif subrepticement, comme allant de soi. La *mimésis* serait inscrite dans la définition même de toute pratique artistique, en amont de la description technique de tel ou tel art :

L'épopée, la poésie tragique, la comédie, le dithyrambe, et en grande partie le jeu de la flûte et de la cithare, tous ces arts, d'une manière générale, sont des imitations⁴.

« Ceux qui imitent au moyen de... » est la formule par laquelle sont désignées toutes les catégories de praticiens. Aristote fédère ainsi à l'enseignement de la *mimésis* toutes les variétés formelles, non seulement celles qui appartiennent au domaine de l'écrit mais encore celles qui mobilisent d'autres « moyens d'expression », et cette idée de l'expression comme « moyen » a évidemment partie liée avec la nature non verbale, et plus généralement *non formelle*, disons « vivante », et le statut, disons « réel », des objets imités : « des *gens en action* »⁵, que l'aristotélisme à venir élargira en évoquant, au prix d'un glissement subreptice, rien moins que « la

3. En effet, l'on peut s'interroger sur l'absence totale de la catégorie du mimétisme dans les inventaires que l'Oulipo fait des contraintes potentielles. Et peut-être, aussitôt, se répondre : au fond, la contrainte mimétique intervient dès que tel scripteur réapplique un réglage inventé et expérimenté par tel autre, ou lui-même ; ce qui ferait du mimétisme une sorte d'archi-contrainte, tellement générale et basique qu'elle en passe totalement inaperçue, malgré son importance, capitalissime (dirait Marcel Proust).

4. Aristote : *Poétique* (traduction O. Bellevue et S. Auffret, Editions Les mille et une nuits, Paris 1997), I, p. 7 (je souligne).

5. *Op. cit.*, II, p. 9.

nature ». Gérard Genette⁶ a rappelé quelle hypothèque une telle vision des choses fit peser des siècles durant sur la théorie littéraire, en affirmant le primat de la représentation et, à l'intérieur du champ fictionnel, la supériorité du mode dramatique sur le mode narratif, comme infiniment plus fidèle. Parmi tous les objets du monde, ce qu'un langage peut le mieux représenter, c'est à coup sûr un langage, comme le prouve la moindre citation. Et si, pour Aristote, le dramatique bénéficie d'une supériorité certaine sur tout autre mode verbal, c'est bien parce que les paroles des gens en action n'y sont pas même, à proprement parler, « citées », personne ne les citant : elles semblent, sortant de la bouche des personnages sans truchement⁷ ni apprêt, parvenir à un spectateur en prise directe avec la scène qui se joue, comme au témoin d'une situation de pur discours.

D'emblée, l'auteur de la *Poétique* postule un innéisme de l'imitation :

L'origine de la poésie dans son ensemble semble bien tenir à deux causes, toutes deux naturelles. En effet, imiter est naturel aux hommes, dès leur enfance ; ils diffèrent des animaux en ce qu'ils sont très enclins à l'imitation et qu'ils acquièrent leurs premières connaissances par l'imitation, et ils trouvent plaisir aux imitations⁸.

Aptitude naturelle, fonction de connaître et plaisir de reconnaître (les objets imités), ces trois aspects paraissent bien épuiser la question du poétique expliqué dans ses causes (mimétiques). L'on retiendra qu'à situer le mimétisme à ce niveau profond, Aristote s'interdit en quelque sorte d'approfondir ce qu'on pourrait appeler une *rhétorique de la mimésis*. Ce qui est prescrit, ainsi, ne touche que très indirectement à la nature langagière de l'œuvre : c'est plutôt l'ensemble des objets qu'il convient d'imiter pour que celle-ci se conforme aux canons du genre dont elle prétend se réclamer. Bref, imiter est *de règle*, mais l'imitation, un *impératif sans règles* précises, ou plutôt son protocole ne se définirait que par des consignes strictement négatives ; ainsi Aristote, en passant, loue-t-il Homère d'avoir su limiter ses interventions (« Le poète doit en effet parler le moins possible de manière personnelle, puisque ce faisant il n'imité pas »⁹).

6. *Introduction à l'architexte* (Seuil, Paris 1979).

7. Leur simulation par des acteurs, en un temps et sur un lieu également simulés, ne paraît point prise en compte.

8. *Op. cit.*, IV, p. 12.

9. *Op. cit.*, XXIV, p. 58.

1. 2. L'*imitatio*.

Avec le terme latin, la théorie évolue dans un tout autre sens, qui nous rapproche de la mimécriture. L'*imitatio*, des arts poétiques médio-latins au classicisme français, apparaît davantage comme un impératif d'ordre esthétique : il s'agit à présent d'imiter non plus un univers de « gens en action » mais des livres, ceux des bons auteurs qui ont précédé et que recommande l'admiration qu'ils ont toujours suscitée. Mais là encore, imiter est en somme une règle sans règles, les traités se contentant de marteler l'impératif à grand renfort de valorisation des modèles, jugés malgré tout inégalables. Dès la Renaissance, à la nostalgie d'un âge d'or à jamais perdu correspond l'hypostase d'un modèle à jamais inimitable. La querelle des Anciens et des Modernes ne fera qu'exacerber le débat et, dans l'idéologie classique, l'*imitatio* paraît s'articuler sans peine à la *mimésis* aristotélicienne :

Les deux sortes d'imitation se trouvent ainsi associées, écrit Michèle Gally : l'idée est que les auteurs modernes doivent imiter les Anciens, qui ont très bien imité (représenté) la nature. L'imitation des Anciens devient de la sorte un moyen de mieux imiter le réel¹⁰.

D'écriture proprement dite, il ne sera pourtant presque jamais question. En outre, l'imitation est moins visée au niveau d'un style singulier qu'à hauteur du canon générique que tel auteur illustrerait particulièrement, à la manière du prototype en sémiotique : tout comme le pinson, parce qu'il vole, est (ressenti comme) plus *oiseau* que le pingouin¹¹, il y aurait des auteurs (Homère ou Virgile, Racine ou Corneille) plus représentatifs que d'autres de l'épopée ou de la tragédie, ces genres demeurant, en dernier ressort, l'objet principal de la réflexion.

1.3. Le pastiche

La situation change radicalement lorsque émerge, précisément, la notion de style singulier, qui correspond à l'avènement de l'écrivain de métier, et du premier romantisme. Jusque-là et à quelques exceptions près, l'imitation ne s'était illustrée qu'en des performances plus ou moins sporadiques et souvent frauduleuses (les apocryphes). Avec l'affirmation d'un individu créateur naît l'idée d'une parole individuelle affranchie du carcan des règles, et irréductible à un genre de discours, incommensurable à une autre parole qui voudrait lui ressembler, bref une parole originale, c'est-à-dire foncièrement *inimitable*. Et de façon symptomatique, c'est au moment où cette *doxa* nouvelle devient dominante, soit à l'apogée du

10. *Le dictionnaire du littéraire* (P. U. F., Paris 2002), p. 291, art. « imitation ».

11. Exemple pris à Jean-Marie Klinkenberg: *Précis de sémiotique générale* (Seuil, coll. Points, Paris 1996), p. 103.

romantisme, que commence à fleurir, disons, le pastiche professionnel : une réécriture imitative à la fois systématique, avouée à hauteur de genre, et susceptible d'affecter divers auteurs-cibles. Historiquement, la professionnalisation du pastiche est inaugurée par le recueil de Lemerrier de Neuville (1856)¹², le premier à proposer une sorte de galerie des auteurs romantiques. Cette formule du recueil sera vouée à un très bel et riche avenir, depuis *A la manière de ...* par Paul Reboux et Charles Müller (1907) jusqu'au tout récent *L'Élégance du Maigrichon*, de Pascal Fioretto (2009), en passant par *L'affaire Lemoine* de Marcel Proust (dès 1909), *Georges-Armand Masson ou le Parfait plagiaire* (1924), le *Prête-moi ta plume* de Robert Scipion (1945), *A la manière d'à la manière de*, par Paul Guenel (1947), et *Les 40 valeurs* de Manicamp (1999), pour n'en citer que quelques-uns, plus ou moins méconnus, qui en proposent de très intéressants avatars.

Le mimécrit professionnel paraît le lieu idéal pour étudier les règles de cet art spécial. En se faisant quasi industriel, il offre un corpus qui permet d'élargir la vision du mimétisme littéraire en posant des questions rien moins que simples, comme, au-delà des communs dénominateurs langagiers qui fondent les *pastiches d'un (même) style*, celle des *styles de pastiches*, ou, pour le dire moins rapidement : d'une part, le problème de la diversité mimétique entre un pastiche et tel autre pour la même cible¹³, d'autre part, au contraire, celui de "l'air de famille", comme dirait Wittgenstein, entre pastiches de cibles diverses dus au même imitateur¹⁴.

Il n'est pas certain que la stylistique, dans l'état actuel de ses développements, fournisse les moyens d'aller à un pareil détail, qui est pourtant l'un des aspects majeurs de la mimécriture. Pour commencer de s'y mettre, encore faut-il — dernier préalable — faire justice (et litigie) de certains *credos* ou objections préjudicielles, qui émanent parfois des pasticheurs eux-mêmes ; qu'il s'agisse de Marcel Proust soi-même,

12. Louis Lemerrier de Neuville : *Pastiches critiques des poètes contemporains* (E. Dentu, Paris 1856).

13. Deux pasticheurs de Proust, par exemple, n'auront pas exactement la même manière d'imiter *A la recherche du temps perdu*. Sur ces différences, voir Daniel Bilous, « Longueur, longueurs : la chronorhétorique des pastiches-Proust » in *(Temps et récit romanesque, Cahiers de Narratologie n° 3, Nice, 1990)*, et ici même, Amandine Cypres : « Anamorphoses mimétiques du temps proustien ».

14. Ainsi, rien — pas même l'évidente difficulté à le démontrer — n'interdit de concevoir qu'un Paul Reboux possède une manière à lui de pasticher Bossuet, Hugo, Proust, Vian etc., indépendante des différences entre ces styles d'auteurs.

lorsqu'il définit le style comme "une qualité de la vision" (plutôt qu'une "question de technique"¹⁵), ou de Paul Reboux :

Il est impossible de réussir un pastiche d'après Anatole France au style de diamant, d'après le lumineux Voltaire, d'après l'irréprochable Maupassant, d'après l'inimitable Molière...¹⁶

ou encore, d'un Pol Vandromme, lequel, à mon sens, atteint le sommet de la dénégation :

Les apparences ne sont pas toujours aussi trompeuses qu'on se l'imagine. Encore faut-il se persuader que ce ne sont que des apparences et que, toujours, le génie des auteurs de premier rang échappe aux ruses d'une attention inquisitoriale. Il y a, chez un grand écrivain, une part irréductible, rebelle à tout, aux mécanismes de sa propre création comme aux prises d'une critique qui s'exerce au mimétisme. Une mémoire profonde ne se laisse pas entamer par une mémoire de surface¹⁷.

Quand on a fait la part d'une modestie d'artisan jamais sûr de la réussite, de semblables précautions restent entièrement solidaires de ce que, précisément, la pratique de ces pasticheurs, diversement, remet en cause, à savoir que *tout fait style* et que *nul style ne saurait échapper à l'imitation, dans aucun domaine*. A la question « Qu'est-ce qu'un style ? », le pasticheur est peut-être le seul à pouvoir vraiment répondre. Il est vrai qu'il le fait toujours un peu à la façon matérialiste dont Diogène, d'après la légende, prouvait aux admirateurs de Zénon d'Elée la réalité du mouvement : en marchant¹⁸. Ce qui suit pourrait donc s'intituler, avec la pompe des manifestes de naguère : *Pour une théorie cynique du style*.

2. La mimécriture : un quadruple réglage

Comme le remarque avec juste raison Genette, le phénomène mimétique ne s'observe à l'état pur que dans une seule catégorie de textes :

-
15. Lettre à Antoine Bibesco (novembre 1912) citée par Jean Milly : *Les pastiches de Proust* (Armand Colin, Paris 1970), p. 40. En fait, plus que le style proprement dit, Proust décrit ici *l'effet* de style ; la *cause*, du moins dans l'optique matérialiste qui seule permet de penser le pastiche, est toujours affaire de « technique ».
 16. Préface au livre de Georges-Armand Masson : *A la façon de* (Pierre Ducray, Palis 1949), p. 9 ; pour un commentaire critique de ce passage, voir *Palimpsestes*, p. 127.
 17. Pol Vandromme : *Faux en écriture: pastiches* (Editions de la Francité, Paris, Bruxelles, Montréal, 1971), préface, p. 9-10.
 18. Mais rien n'interdit d'analyser des pastiches et d'en produire, pour porter à conséquence pratique le geste critique : voir ici même, par Stéphanie Baldissar , « Agnos/tics ou comment douter du style de Mauriac en imitant les tics de Mauriac » et « La saignée (inédit de François Mauriac) ».

L'état mimétique le plus simple, ou le plus pur, ou le plus neutre, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation¹⁹.

Reformulé, cet idéal de transparence mimoscriptuelle constitue la première détermination.

2.1. Règle de Neutralité

Un mimécrit obéit à un dosage stylistique conforme à celui de son modèle.

C'est en effet à cet état de ressemblance parfaite qu'il convient d'articuler toute réflexion sur les ressorts du mimétisme. Il s'agit de rendre compte des conditions qui permettent à un mimécrit de jouer pleinement son rôle, lequel consiste à « donner le change » en programmant l'illusion de l'authentique. Pour cet effet, l'on avait naguère proposé le terme de *mimovraisemblance*²⁰, pour caractériser tout ce qui permet à un mimécrit de sembler vrai, c'est-à-dire authentique.

Difficile de décrire en termes positifs et en termes généraux cette irréprochable conformité stylistique. En droit y suffirait la parfaite description du modèle même ! Il est plus facile de pointer les défauts, comme fait l'auteur de *Palimpsestes*. Il est, toutefois, plus d'une manière d'attirer l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique comme tel.

À y regarder de près, tout d'abord, dans la catégorie de la forgerie, le poéticien apparie deux cas bien différents et, pour tout dire, inverses. Les conditions du mimovraisemblable sont à la fois d'ordre textuel et d'ordre pragmatique, indissolublement. Et les deux cas que le concept de forgerie ne permet pas de distinguer sont celui de *l'apocryphe sérieux*, c'est-à-dire *occulte* (« un mimotexte dont la contrainte serait de devoir passer pour authentique aux yeux d'un lecteur d'une compétence absolue et infaillible ») et celui, un brin paradoxal, de *l'apocryphe déclaré* : rien, en effet, ne m'interdit d'écrire et de proposer à la lecture un texte parfaitement ressemblant sans omettre de signaler qu'il s'agit d'un mimécrit, dont je suis le véritable scripteur — une sorte d'« exercice de style d'auteur ». Tel est d'ailleurs le cas de *La suite d'Homère* de Quintus de Smyrne qui, dans la typologie de Genette, exemplifie la forgerie, ou

19. *Palimpsestes*, p. 114.

20. Voir Daniel et Nicole Bilous : « La manière deux », in *La réécriture* (Cedotel, Grenoble 1989), p. 125-140.

imitation en régime sérieux²¹. Le *distinguo* se saisit au plan d'une pragmatique de l'imitation. Si fidèle soit-il, tout mimécrit, dès lors qu'il est reconnu comme tel — et le plus fort indice est l'aveu du mimoscripteur —, impose, qu'on le veuille ou non, une double perception : on le lit comme un écrit à la fois conforme et inauthentique. Or, cette *double accommodation lectorale* sur le même objet a une conséquence perverse, et qui s'applique invariablement dans les affaires de faux. Il est curieux de constater qu'on ne parle de faux, en général, qu'au passé et qu'il s'agit toujours, par définition, d'apocryphes maladroits ou de mystifications calculées. Une fois démasqué — quand il l'est — l'apocryphe apparaît soudain comme tendanciellement porteur d'une intrinsèque différence qui le mettrait à part de cette même production authentique au sein de laquelle, jusqu'à l'expertise dirimante, on le rangeait. Le faux absolu existe-t-il ? La position de Genette est sur ce point fort nette ; parlant de la transparence nécessaire à l'imitation exacte, il ajoute :

Je ne pense pas qu'aucune forgerie satisfasse à cette règle, mais aucune, sans doute, ne cherche délibérément à l'enfreindre²².

Fort nette, et aussi peu défendable : l'apocryphe parfait existe bel et bien, dissimulé parmi les « authentiques ». Et la situation est des plus paradoxales. Il n'est aucunement nécessaire que cette différence spécifique soit repérable dans l'œuvre même, par des traits stylistiques spéciaux. *Mutatis mutandis*, en effet, il en va des mimécrits vis à vis de leur modèle comme des formules mobilisées pour les expériences de paraphrase : le même sujet qui emploie, spontanément et indifféremment, telle ou telle formule usuelle comme interchangeable sans reste (« Vous êtes très gentil »/« Vous êtes très aimable ») entrevoit un monde de nuances quand on lui demande si les deux formules ont exactement le même sens²³. La situation de test augmente mécaniquement la sévérité de toute expertise. Il suffit d'en faire l'expérience, avec, par exemple, ce texte publicitaire paru en divers magazines, il y a quelque vingt ans :

Le Petit Larousse, que mon grand-père posait par habitude sur le côté droit de son bureau chaque jour avant de travailler, brillait dans le soleil de l'après-midi, qui entraînait légèrement diffusé par les feuilles du grand saule au travers des rideaux de dentelles blanches, et me promettait des moments de bonheur parfait, lorsque, sous prétexte de vérifier l'orthographe d'un nom commun, je

21. *Palimpsestes*, p. 45.

22. *Idem.* p. 114. Comme on voit, le mythe de l'inimitable a la vie dure, même chez les meilleurs.

23. « Le fait de demander à un informateur si deux expressions signifient la même chose a inévitablement pour effet de braquer son attention sur les différences sémantiques potentielles » (R. Schreyer : *Synonyms in context* [LAUT, Trier 1976], p. 6, cité par Catherine Fuchs : *La paraphrase* [P.U.F., Paris 1982], p. 35).

plongeais délicieusement dans les définitions des noms propres ou bien qu'une illustration que je n'avais pas encore remarquée, m'arrêtât pour un moment, enfin illuminait ces fins de journées calmes et nostalgiques tant mon émerveillement était grand de voir toutes ces richesses, qui nourrissaient mes rêves, rassemblées en un seul petit volume, dont le nom même : « Petit Larousse » laissait supposer qu'il en existait un grand, dont je n'osais imaginer ce qu'il renfermait de trésors.

A la manière de Marcel Proust.
(*Petit Larousse Illustré*, page 1622).

Autrement dit :

Le Petit Larousse est le dictionnaire qui réunit en un seul volume les noms communs, les noms propres et des illustrations pour comprendre.

Inutile de chercher ailleurs.

En régime de mimécriture, la moindre mention générique (« à la manière de... », « comme dirait... », « Pcc »²⁴ etc.) braque immédiatement l'esprit du lecteur sur les différences et, à la recherche de la faille dans l'imitation, ledit lecteur peut aller jusqu'à la fantasmer, sur l'air d'un « il y a quelque chose qui ne colle pas... », même si l'on est strictement incapable de dire quoi, au juste. Pour être efficace, un mimécrit doit contrecarrer la *double accommodation* ; et c'est pourquoi, bien qu'alors la déclaration soit externe (dans la zone paratextuelle), l'autoindexation du mimétisme est de nature à ruiner les prétentions à la mimovraisemblance. A preuve, débarrassé de son dispositif paratextuel et de la variante « non stylisée », le passage assigné au talent de Marcel Proust retrouve sa pleine efficience mimétique²⁵.

Il est une autre manière d'attirer l'attention sur le statut mimétique de la performance, et c'est évidemment dans le corps du texte, désormais, qu'il convient de chercher les facteurs de cette opacification (à seule fin de les censurer) :

Cette contrainte, écrit Genette, entraîne évidemment des règles négatives telles que l'absence d'anachronismes, et une règle positive que l'on peut grossièrement formuler ainsi : contenir les mêmes traits stylistiques que

24. « Pour copie conforme ».

25. Il la retrouve d'autant mieux que l'on donne à lire le mimécrit inséré sans démarcation spéciale dans le corps du roman. L'on a ainsi proposé un fragment de la *Recherche* où l'on avait, moyennant d'infimes retouches alentour, glissé cette évocation du *Petit Larousse*, parmi les livres que la mère du narrateur propose à ce dernier de découvrir avant la date de sa fête (*Du côté de chez Swann - Combray I*, éd. Clarac et Ferré pour la Pléiade, t. I, p. 39). A toute la promotion d'étudiants, on avait naturellement demandé de relire pour le jour dit tout *Combray I*, afin d'avoir le fameux passage en mémoire. Aucun n'a flairé le piège.

l'original (mais à nouveaux frais de performances et en principe sans emprunts littéraires), ni plus ni moins, et dans la même proportion²⁶.

L'imitation exacte est entièrement question de mesure, l'idéal étant un dosage stylistique assez rigoureux pour que le texte ne soit ni une pâle image ni une caricature. Comme on vient de le suggérer, privé de la référence de l'« Autrement dit », le mimécrit proustisant sur le *Petit Larousse* est bien proche de cet idéal. Ici encore, c'est le faux qui présente à moindre frais la situation optimale, puisque, par définition non déclaré dans son paratexte²⁷, il défie en principe toutes les analyses internes.

Comme tout texte, cependant, un mimécrit est susceptible d'intégrer encore une troisième forme d'autoindexation, pour donner à lire une "imitation perceptible comme telle" : l'autocommentaire. Au *métatextuel* correspondra ici le *métamimotextuel*, soit, plus ou moins étendu, un élément du mimécrit par lequel ce dernier thématise son fonctionnement (ou tel aspect de son fonctionnement), sur un mode généralement connotatif.

Dans leur « À la manière de Mæterlinck »²⁸, Reboux et Müller offrent un très bel exemple d'imitation capable de se déclarer comme telle, indépendamment de toute saturation :

Filigrane : (...) Et quels sont ces oiseaux ?

Idrofile : Ce sont mes perroquets. Mon père me les a rapportés des Iles. Ils habitent dans cette tour, et, tout le jour, ils tournent autour de cette tour.

Filigrane : Tu aimes les perroquets, Idrofile ?

Idrofile : Ici, tout le monde ne les aime pas. Ils entrent quelquefois dans le château et répètent les mots de ceux qui parlent. Quand il y en a dans toutes les pièces, cela ennuie et fatigue ceux qui écoutent.

Filigrane : Je m'ennuie aussi ... On dirait qu'il pleut du vide ici ...

« Ici » désigne évidemment le château, dans la fiction. Mais à un autre niveau, ce sont les « pièces »... de Maurice Mæterlinck, stigmatisées dans la pratique des répétitions, qui « ennuie(nt) et fatigue(nt) ceux qui écoutent », autrement dit les spectateurs, et jusqu'aux personnages. D'où, aussi, le choix de ces perroquets comme emblèmes non seulement de la

26. *Palimpsestes*, p. 114.

27. Dans son travail *L'auteur supposé* (Thèse de 3^e Cycle, E.H.E.S.S., Paris 1982, p. 125), Jean-Benoît Puech définit l'apocryphe « une imitation parfaite sans paratexte ». Ajoutons qu'il y a très souvent, toutefois, un *péritexte*, c'est-à-dire une situation pragmatique, un circuit de communication du faux, qui, au moment de le présenter au public, en assure l'accréditement (ce sont les *topoi* du *texte inédit*, de *l'humble anonymat des sources* et du *don généreux*).

28. *À la manière de...*, 1^{ère} et 2^{ème} Séries réunies (Grasset, Paris 1910), p. 181-204.

répétition de paroles humaines²⁹, mais peut-être surtout de cette reproduction verbale que constitue le pastiche. De même, à condition de l'interpréter correctement, le choix que fait Proust d'un fait divers mettant en scène un *faussaire* en diamants suffit à pointer indirectement le caractère mimétique de la série *L'affaire Lemoine*.

Certes, ces *indices métamimotextuels* fonctionnent très souvent comme des marquages qui viennent souligner un mimétisme déjà déclaré par mention paratextuelle ou saturation textuelle. Mais leur présence dans l'apocryphe sérieux fait toujours courir un risque à un contrefacteur qui, par là, joue avec le feu ; à moins, bien sûr, qu'il ne calcule sa performance comme une mystification, soit un apocryphe dont il prévoit de révéler, à terme, la supercherie³⁰.

Ici comme ailleurs, la neutralité se pense surtout en termes négatifs. Les contraintes positives intéressent plutôt la nature sémiotique du mimécrit.

2. 2. Règle de Bilatéralité

Un mimécrit doit restituer les éléments structurels qui configurent typiquement son modèle sur les deux faces du contenu et de l'expression.

Cette règle découle d'une définition extensive de ce qu'on nomme « style d'auteur ».

La définition étroite, on la connaît : c'est la vue rhétoricienne de la *manière* comme pure surface extérieure, c'est-à-dire comme *idiolecte*. Or, la conception du style comme la langue d'un seul est infiniment réductrice. En effet, la reconnaissance d'une manière individuelle ne saurait se borner à l'identification d'une certaine variété de vocabulaire, de formes et de types de phrases, d'usage plus ou moins discret de descriptions ou de dialogues, etc., sans égard aucun pour la nature du monde représenté. Reconnaître tel auteur, c'est identifier tout un univers complexe où s'articulent les deux faces du signe textuel, signifiant et signifié ou, pour parler plus rigoureusement (avec Hjelmslev), une forme de l'expression et

29. « Dans notre pastiche intitulé *Idrofile et Filigrane*, confiera Paul Reboux, nous avons naturellement exagéré la simplicité des formules, la naïveté de l'affabulation, et cette manie qu'ont les gens, dans *Pelléas et Mélisande*, dans *La Mort de Tintagiles*, dans *Intérieur*, dans *Aglavaine et Sélysette*, de toujours apercevoir des choses extraordinaires, de prononcer avec profondeur et gravité des paroles oiseuses, et ces paroles, de les répéter infatigablement. » (« A la manière de », conférence du 21 mars 1912, in *Journal de l'Université des Annales*, 6^{ème} Année, t. II, juillet-août 1912).

30. Sur la question, voir Jean-François Jeandillou : *Esthétique de la mystification* (Minuit, Paris 1994).

une forme du contenu. Comme l'établit excellemment Genette, distinguant l'imitation des pratiques et formes limitrophes :

Le pasticheur se saisit d'un style — et c'est là un objet un peu moins facile à saisir —, et ce style lui dicte son texte. Autrement dit, le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une manière, sur le plan thématique comme sur le plan formel)³¹.

Le style d'auteur est un *complexe morpho-thématique*, et à peine les deux aspects se trouvent-ils dissociés que le lecteur, sensible au divorce entre, d'un côté, des formes linguistiques renvoyant à tel scripteur et, de l'autre, des thèmes ou motifs totalement étrangers au monde ordinairement repérable dans son œuvre, suspectera immédiatement une imitation maladroite. La conception rhétorique du style est toutefois si répandue qu'au lecteur rapide, l'effet mimétique paraît toujours surgir aux moindres frais, et dans les pures formes de l'expression. Or, à relire, par exemple, « Passé indéfini », dans les *Exercices de style*³² (« Je suis monté dans l'autobus de la porte Champerret. Il y avait beaucoup de monde, etc. »), si l'on excepte les fragments purement centrés sur l'anecdote, on trouve des phrases de ce genre :

J'ai payé ma place et puis j'ai regardé autour de moi. Ce n'était pas très intéressant. (...) Je n'ai rien dit, mais le jeune homme au long cou a tout de même interpellé son voisin. Je n'ai pas entendu ce qu'il lui a dit, mais ils se sont regardés d'un sale œil(...) Puis l'autobus m'a emmené et je ne les ai plus vus. J'étais assis et je n'ai pensé à rien.

Outre la saturation du temps verbal, le lecteur lettré saisit qu'une sous-contrainte mimoscriptuelle travaille ce texte. A l'époque où paraît la série de Queneau (1947), le passé composé associé au type narratif vient d'être en quelque sorte breveté par le Camus de *L'étranger* (1942). Mais pour que le lecteur y songe comme à un pastiche, il faut mobiliser des formes de contenu précis : un narrateur autodiégétique, observateur plutôt passif du monde où il végète, qui paraîtrait fort peu concerné par les événements, et débiterait sur un ton monocorde un discours négatif, négateur.

Ainsi non moins, le proustisme de la publicité *Larousse* lue plus haut ne tient évidemment pas qu'à une conception architecturale de la phrase complexe. « Proustien », ce texte l'est tout autant par les thèmes et motifs qu'il exploite, et en postulant une relative homologie entre les deux plans, l'on pourrait, en première analyse, les décrire en parallèle :

31. *Op. cit.*, p. 107.

32. Raymond Queneau : *Exercices de style* (N.R.F. Gallimard, Paris 1947), p. 46-47.

CONTENU	EXPRESSION
1) énonciation autobiographique	« je », et pronoms ou adjectifs rattachés à la 1 ^{ère} personne ; en mode itératif dominant (tous les imparfaits), avec force locutions et formules exprimant la
2) évocation d'un souvenir d'enfance	temporalité : « par habitude, chaque jour avant de, l'après-midi, promettait des moments, lorsque, pas encore, pour un moment, fins de journées [...] nostalgiques » ;
3) environnement familial et familial	« mon grand-père » ; « Le Petit Larousse, son bureau, les feuilles du grand saule, les rideaux de dentelles blanches » ;
4) fascination pour un livre	« Le Petit Larousse... en un seul petit volume... il en existait un grand... trésors. » ;
5) intérêt pour les mots en général, et les noms propres en particulier	« vérifier l'orthographe d'un nom commun... » « plongeais [...] dans les définitions des noms propres... » ;
6) intérêt pour les images	« une illustration » ;
extase d'un bonheur suprême	« des moments de bonheur parfait » ;
7) volontiers hyperbolisée	« je plongeais délicieusement... illuminait... tant mon émerveillement était grand de voir toutes ces richesses... ce qu'il renfermait de trésors. » ;
8) suggestion d'une vie psychique intense	« toutes ces richesses, qui nourrissaient mes rêves... » ;
9) goût de l'analyse langagière	« dont le nom même : « Petit Larousse » laissait supposer... » ;
10) pause descriptive et stase d'introspection fouillée	phrase plutôt longue (146 mots), hérissée de virgules, à structure logique complexe, où les subordonnées s'enchevêtrent de façon arborescente (voir la fin) : ➤ trois principales coordonnées à sujet unique (« Le Petit Larousse... brillait...,... et me promettait..., enfin illuminait... ») ; ➤ six relatives (« que mon grand-père..., qui entraînait..., que je n'avais pas encore remarquée..., qui nourrissaient..., dont le nom même..., dont je n'osais imaginer... ») ; - deux formules causales (« sous prétexte de vérifier..., tant mon émerveillement était grand... ») ; ➤ deux temporelles coordonnées - (« lorsque [...] je plongeais... ou bien qu'une illustration [...] m'arrêtât... ») ; ➤ une conjonctive (« qu'il en existait... ») ; ➤ une interrogative indirecte (« ce qu'il renfermait de trésors. ») ;

La bilatéralité suppose un traitement équilibré des deux plans. Toute la richesse de l'univers évoqué (passion des livres, cet inestimable trésor pour un narrateur voué à devenir écrivain, microcosme familial et cadre familial, impressions liées à l'épisode revécu, extase du passé retrouvé et, en son cœur, du futur entrevu, sensibilité aux images, fascination pour les noms, rêves de l'enfant) ne se conçoit qu'associée au déploiement architectural de la période dont la macrostructure syntactique laisse voir une complexité croissant de façon linéaire, s'achevant sur une cascade de cinq subordonnées : causale, relative, relative, complétive, relative³³.

Ici, l'imitateur (et au plus haut point, le faussaire) se retrouve face à un dilemme. Demeurer strictement dans l'univers du modèle l'expose à un certain conformisme qui risque fort de se retourner contre l'effet de reconnaissance escompté, soit que le lecteur y relève un rabâchage suspect (alors que la récurrence thématique est précisément ce qui installe un univers !), soit que l'auteur cible paraisse avoir épuisé les variantes du thème. Inversement, sortir de l'univers modèle pour innover expose le mimécrivain à la non-congruence, ou si l'on préfère, à l'incongru. Tout le problème miméscripriel est donc *d'innover de façon acceptable*, et au fond, le rapport entre le mimécrivain et sa cible doit s'avérer, dans l'idéal, le même que celui qui unit/sépare deux écrits authentiques du corpus modèle, le choix d'une thématique trop décalée étant toujours le signe du pastiche caricatural. Ce problème de la plausibilité d'un élément qui fait écart ne concerne d'ailleurs pas seulement les contenus : du côté de l'expression, le grand art consiste à incorporer au mimécrivain tel mot inusité par l'auteur modèle, mais conforme à ses choix lexicaux, à inventer telle forme de phrase à la fois inédite et conforme³⁴.

33. Si l'on en figurait les méandres à l'aide de parenthèses, on noterait qu'à la différence du système parenthétique des *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, qui offre une invariable boucle (fermée sur le discours enchâssant), ici, la phrase, ouverte avec le discours enchâssant et fermant sur un quatrième degré d'enchâssement, suggère un mouvement progressif de spirale centrifuge, propre à donner, proustien s'il en est, le sentiment d'une expansion indéfinie.

34. Après les *Recherches sur les posthomerica de Quintus de Smyrne* dues à Francis Vian (Klincksieck, Paris 1959), le cas de *La suite d'Homère* mériterait grandement d'être réexaminé, avec, au prix des pointages exacts qui seuls l'autorisent, une comparaison plus rigoureuse qui éclairerait le travail de l'hyperscripteur sur tous les aspects du style d'Homère. Plus près de nous, sous réserve d'un inventaire exhaustif des structures phrastiques dans *A la recherche du temps perdu*, peut-être pourrait-on mettre au nombre des innovations heureuses celle qu'actualise la publicité *Larousse*. Quant à l'innovation lexicale, l'on sait comme Proust se félicitait d'avoir, pour son *Affaire Lemoine par Ernest Renan*, controuvé un mot « renanien » : « Je trouve « aberrant » extrêmement Renan. Je ne crois pas que Renan ait jamais employé le mot. Si je le trouvais dans son œuvre, cela diminuerait ma satisfaction de l'avoir inventé » ; pour deux commentaires de cette invention, voir Jean Milly : *Les pastiches de Proust* (Armand Colin, Paris 1970), p. 32, et Daniel Bilous : « Intertexte/Pastiche, l'Intermimotexte », in *TEXTE*, n°2 « Intertextualité : intertexte, autotexte, intratexte » (Trinity College, Toronto 1984), p. 142-144.

2. 3. Règle d'Abstraction

Un mimécrit ne saurait actualiser que les structures stylistiques qui configurent typiquement son modèle.

Pas d'invention qui ne parte d'un donné, mais aucun donné ne produit directement de l'invention. La troisième règle touche le rapport du mimécrit à son modèle.

Ici encore, l'auteur de *Palimpsestes* avance une hypothèse forte :

C'est que, contrairement à la parodie, dont la fonction est de détourner la lettre d'un texte, et qui se donne donc pour contrainte compensatoire de la respecter au plus près, le pastiche, dont la fonction est d'imiter la lettre, met son point d'honneur à lui devoir le moins possible. La citation brute, ou emprunt, n'y a point sa place³⁵.

Autrement dit, le trait d'imitation, ou *mimétisme*, est une structure abstractisée à l'extrême. L'abstraction est l'exacte contrepartie d'une règle implicite qui touche, elle, l'œuvre modèle : sauf calcul spécial, l'auteur ne s'y répèterait jamais littéralement ; une *clause tacite de non-reprise autographe* fonde ainsi la sacro-sainte « originalité de l'auteur », comme sa condition *sine qua non*. Rappelons d'abord les exemples de cette abstraction, où Genette montre la productivité du tic de style :

« Lady Stanhope, ce bas-bleu du désert », « Bianchon, l'Ambroise Paré du XIX^e siècle », « César Birotteau, ce Napoléon de la parfumerie » (...) Du rapprochement de ces occurrences analogues, je tire un modèle de compétence, la formule *x. cet y de z* qui est, elle le *balzacisme* proprement dit, la classe des locutions idiomatiques dont les performances se dispersent et se diversifient dans le texte balzacien ; puis, sur ce modèle itératif, je forme une nouvelle performance singulière, que je peux légitimement considérer comme (et placer dans) un pastiche de Balzac : « M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale » (Proust)³⁶.

La différence entre *balzaquèmes* et *balzacisme* si nettement posée, il est un peu surprenant que, dans la page qui précède celle-ci, Genette, évoquant une analyse de Fontanier, taxe de *marotisme* tel verbe archaïsant chez Voltaire (« confabuler »), et taxe de *renanisme* le fameux « aberrant » à propos duquel Proust exprimait sa « satisfaction de l'avoir inventé », autant de performances neuves au lieu de ce modèle abstrait (la formule vidée de son originel contenu littéral) qui permet d'un même geste l'écart et l'invention. En fait, le *mimétisme* n'est pas plus le texte inventé que le stylème n'est une occurrence. Si l'on veut rester cohérent dans l'application du binôme chomskyen (compétence/performance), alors c'est la « formule », d'allure fort heureusement algébrique, qui exprime au mieux le concept de *mimétisme*. Les segments performés d'après elle ne

35. *Palimpsestes*, p. 102.

36. *Idem*, p. 102-103.

sauraient être autre chose que des occurrences où ledit mimétisme trouve à s'exemplifier ; en bonne logique et si l'on tient absolument à les distinguer des occurrences modèles³⁷, il faudrait donc nommer *mimétèmes* ces occurrences textuelles générées à partir d'un *mimétisme*, et pour reprendre l'exemple, appeler (*néo*)*balzaquèmes* (voire *balzacismèmes*) celles dérivées du « *balzacisme* proprement dit ».

Au demeurant, et l'auteur de *Palimpsestes* ne l'ignore point, l'abstraction des structures connaît des degrés. Comme le suggère l'exemple balzaco-proustien retenu, les *mots d'un texte* représentent sans doute le degré maximal de concrétude. Encore faut-il s'entendre. Le mimétisme correspond à l'imitation d'un style ; son *autre*, que l'on pourrait baptiser *métamorphisme* puisque, dans le tableau genettien, il correspond à la transformation d'un texte, couvre le vaste spectre des performances hypertextuelles qui provoquent, si léger soit-il, le sentiment d'un décalage qui peut aller jusqu'au détournement plus ou moins assassin. C'est pourquoi — autre légère contradiction, cette fois dans les diathèses sur lesquelles s'ouvre *Palimpsestes* — entre un *hypertexte* comme la parodie et un *intertexte* comme la citation, la différence est moins de nature que de degré : nulle reprise, si littérale soit-elle, qui n'ajoute ou retranche une valeur ou nuance au signifié de l'hypotexte qu'elle réitère, ne serait-ce qu'avec la valeur de répétition³⁸.

C'est dire que l'emprunt n'est proscrit que s'il est littéral et sous certaines conditions, parce qu'il y a structure et structure.

D'un côté, il faut tenir pour mimétique à part entière la reprise à l'identique de formules déjà récurrentes dans l'hypotexte (exemples genettiens : le « voici pourquoi » cher à Balzac, ou, chez Homère, les locutions épithétiques rituelles comme « Achille au pied léger » ou « Aurore aux doigts de rose »)³⁹. L'on dira qu'en les reprenant, le mimécrit

37. Ce qui, n'en déplaise aux balzaciens, n'est aucunement nécessaire, si les occurrences mimétiques s'avèrent entièrement indiscernables des segments modèles : elles sont *du* Balzac qui n'est simplement pas *de* Balzac, et tout le reste est littérature ou, plus précisément, histoire littéraire...

38. Michel Butor a fort bien expliqué pourquoi toute citation est toujours déjà plus ou moins parodique, et même hors fiction, dans le discours où elle intervient comme exemple ou caution — la critique : "Le simple prélèvement la transforme, le choix dans lequel je l'insère, sa découpe (deux critiques peuvent citer le même passage en fixant ses bords différemment), les allègements que j'opère à l'intérieur, lesquels peuvent substituer une autre grammaire à l'originelle, et naturellement la façon dont je l'aborde, dont elle est prise dans mon commentaire." (*Répertoire III*, [Minuit, Paris 1968], p. 18). Dans *Palimpsestes* (p. 28-29), Gérard Genette évoque cette analyse, mais pour aussitôt la relativiser, un peu vite à mon sens.

39. Voir *Palimpsestes*, p. 103.

répète la récurrence — autrement dit un stylème homérique abstrait — en répétant des formules attestées.

De l'autre, il est des niveaux de concrétude littérale dont la saisie exige un spécial effort d'attention. Lorsque Jean Ferry, dans son article « Lecture du poème », se propose d'expliquer le système des *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel à travers une démarche d'imitation qui aboutit à la douzaine d'alexandrins suivante :

*Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps
Où le ciel ((livre étrange, on lui prête souvent
(((On prête un sens à tout, plus qu'une belle somme
(((C'est du moins ce qu'en dit Monsieur Joseph Prudhomme))))
En francs (((lisez monnaie et non guerrier velu
Dévoreur pillard de beefsteack demi-cru !))))
A qui nous carotta le jour de l'échéance)))
— Tous nous sommes friands d'interroger la chance —
Un sens caché, on cherche au firmament obscur
Son sort)) était clair) Canterel, ami très sûr,
Il m'a fait visiter (sans rien laisser dans l'ombre)
Son parc, Locus Solus, aux merveilles sans nombre.⁴⁰*

il faudrait une très puissante mémoire pour repérer l'éventuelle conformité entre cette structure parenthétique et celle de l'un des quatre *Chants* du livre. Toutes les formes liées à la singularité d'un texte ne sont pas prégnantes, et dans sa grande syntagmatique, l'appareil des parenthèses, qui reste pourtant la contrainte dominante dans cette œuvre, n'est guère identifiable au premier coup d'œil (on en dirait autant de la syntaxe des périodes, notamment, et de toute unité de vaste envergure).

Enfin, il faut signaler un cas particulier de reprise dont la littéralité apparente recouvre une modulation. Dans *Sardines à l'instar*, à voir les mots par lesquels le pasticheur (le professeur Albert Kies) entame le portrait de certain "curieux" :

Ne parlez à Pancrace ni de saumon, ni de thon, ni d'anchois, ni d'escargots : le voilà d'humeur chagrine, prévenu contre le siècle, le sourcil froncé, le chapeau abaissé pour ne voir personne. Mais qu'on lui parle de sardines ! (...)

La Bruyère, *De l'Homme*⁴¹

40. *Almanach surréaliste du demi-siècle*, N° spécial 63-64 de *La Nef* (mars 1950) ; réédition Plasma, Paris 1978, p. 66-72 ; pour une analyse de ce texte, voir Daniel Bilous : « Pasticher Roussel », in *Mélusine* n°VI « Raymond Roussel en gloire », 1984, p. 189-202.

41. *Sardines à l'instar, pastiches littéraires par un Escholier de Louvain* (Neuwelaerts, Louvain/Desclée de Brouwer, Paris 1952), VII, p. 19. Comme le titre l'indique assez, il s'agit d'un recueil à invariant thématique en lequel des auteurs (dix-huit, de Montaigne à Prévert) sont astreints à parler de sardines (à l'huile).

le lecteur féru de l'œuvre modèle mettra spontanément les formules italiquées en rapport avec telles autres, par exemple, du portrait de l'amateur d'insectes (ch. *De la mode*) : "il a l'humeur noire, *chagrine*" ou, dans celui de *Giton* (le riche du ch. *Des biens de fortune*) : "*chagrin contre le siècle*, médiocrement *prévenu* des ministres et du ministère (...) s'il s'assied, vous le voyez s'enfoncer dans un fauteuil, croiser les jambes l'une sur l'autre, *froncer le sourcil, abaisser son chapeau pour ne voir personne*" et encore, dans celui de *Phédon* (le pauvre, *ibidem*) : "il va les épaules serrées, *le chapeau abaissé sur ses yeux pour n'être point vu*". Or quant à la forme de la reprise, si l'on excepte la toute première, quasi citation, les autres sont à l'évidence des combinats inédits, comme si La Bruyère avait ouvert un paradigme de variations dont le pasticheur se contente de décliner les occurrences virtuelles : "*prévenu contre le siècle*" (déplacement et permutation d'épithète détachée de *Giton*), "*le sourcil froncé*" (variante passive d'un trait du même), "*le chapeau abaissé pour ne voir personne*" (variante passive tirée de *Phédon* et variante active tirée de *Giton*). Ici, la mimécriture est pensable comme un travail : pourquoi pas le *travail du rêve* — mais le rêve éveillé et conscient d'un amateur qui écrit ce qu'il voudrait lire sous telle plume ? L'on décrirait aisément la forgerie stylistique dans les termes qui définissent, chez Freud, le processus primaire : *condensation* de formules reprises et remontées autrement, et *déplacement* des matériaux d'origine : ici, par exemple, le portrait de *Panrace*, dont la place naturelle serait au chapitre *De la mode*, aux côtés de *Démocède* et de *Diphile*, se retrouve à compléter le chapitre *De l'homme*, probablement parce que cet intertitre-ci est au fond le plus juste substitut du titre (dans *Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle*, La Bruyère parle-t-il d'autre chose ?).

2. 4. Règle d'Holisme

Un mimécrit peut viser à offrir, en une image idéalement complète, l'ensemble des configurations stylistiques typiques de son modèle.

Comme la règle d'abstraction, cette dernière (?) règle touche le rapport du mimécrit à l'œuvre dont il vise le style, mais elle s'applique de manière facultative. Comme Gérard Genette (toujours) le rappelle, en régime d'imitation, le modèle ou cible n'est pas un texte, ni même une collection de textes (un corpus). C'est un style, en d'autres termes l'*image* de ce corpus (voire de ce texte singulier) réduit à ses structures stylistiques saillantes. Avec la règle d'abstraction, nous avons entrevu comment pouvait s'opérer semblable réduction. Il reste à interroger le résultat, du côté du mimécrit, avec la question suivante : comment ce dernier parvient-il à offrir une reproduction suffisante, disons, c'est-à-dire capable de rendre l'œuvre à travers l'imitation de son style ? L'affaire se complique

du fait qu'un pastiche est rarement long. C'est pourquoi l'on peut toujours penser le mimécrit dans le cadre théorique du fragment⁴².

La relation partie/tout est en effet le premier type de rapports entre le fragment pastiche et l'œuvre modèle. Dans toutes les affaires d'apocryphes revient cette constante : pris pour un authentique, le faux texte oblige à reconsidérer la totalité connue de l'œuvre non comme un *tout* — le tout, que l'on croyait stabilisé —, mais comme *le reste* d'un ensemble soudain ouvert et aussitôt achevé par le nouvel *item*. Autrement dit, avec ce premier cas de figure, le mimécrit forgé prétend venir compléter un corpus dont le lecteur n'avait jamais supposé l'inachèvement.

De soigneux calculs sont dès lors nécessaires pour que le rapport du fragment au tout soit plausible, et la première des solutions est évidemment de proposer une *suite* : c'est la *continuation*, où l'imitateur explore les ramifications virtuelles du récit attesté. Ainsi de cette *Suite d'Homère*, où Quintus de Smyrne développe en vers épiques une foule d'épisodes situés entre la fin de l'*Iliade* et le début de l'*Odyssée*. La continuation peut d'ailleurs être non narrative, comme telle « pièce retrouvée » venant s'ajouter à un recueil attesté (l'on se souvient que les faux Baudelaire dus à Pascal Pia complétèrent un temps la bibliographie officielle du poète).

A côté de cette relation de complémentarité, il est un autre cas facile à déduire : la partie *pour* le tout, soit, entre le fragment forgé et l'œuvre souche, un étrange et fascinant *rapport de synecdoque*. Pour espérer un effet de représentation mimétique, l'imitateur ne vise guère ce que son modèle est *en soi* — si tant est que l'expression ait un sens, s'agissant d'objets esthétiques. Il n'est de texte que lu, et l'important demeure ce que le modèle est *pour un public donné*, dont l'imitateur fait partie. (Cette contingence inévitable explique les styles de pastiches, que l'on puisse, pour un même auteur cible, avoir des variantes d'une certaine amplitude selon les époques, au-delà d'une base stylistique commune minimale). L'image intériorisée d'une œuvre, surtout copieuse, ne saurait être que synthétique, car lorsqu'un lecteur songe à un écrivain qu'il apprécie, c'est toujours à travers une sorte de musée imaginaire portatif (choix de citations, paraphrases réductrices mises en perspective par le discours critique, officiel ou personnel), sorte de résumé esthétique qu'il a toujours déjà composé à son insu. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que les

42. Pour une étude de cet aspect, voir Daniel Bilous: "Du fragment pastiche", in *Sémiologie du fragment*, Actes du Colloque de l'Université de Bourgogne (8-9 février 2001), in *Modèles linguistiques*, Tome XXII, 2001, fasc. 2, n°44. p. 121-137.

recueils de pastiches affectent tous l'allure de « morceaux choisis ». Tout mimécrit comporte une *dimension anthologique* : il faut et il suffit que le lecteur y reconnaisse du typique, élaboré au gré d'un jeu socialisé de cristallisations et de réductions progressives dont se forme l'image qu'il a intégrée. Cette image-modèle est ce que telle oeuvre est devenue après avoir été filtrée par les multiples et diverses grilles de lecture, notamment scolaires et universitaires. Il s'ensuit que la performance mimétique escompte presque toujours l'effet d'une *image de synthèse*.

Et la synthèse en question peut prendre au moins deux formes, selon que le mimécrit tente d'absorber l'oeuvre modèle ou qu'il tâche d'en restituer le fonctionnement principal. Un seul texte ne peut « absorber » l'oeuvre modèle qu'en y référant plus ou moins directement sur le mode de l'allusion intertextuelle. Ainsi, dans le « Mæterlinck » de Reboux et Müller qu'on a lu, la réponse d'Idrofile :

Ce sont mes perroquets. Mon père me les a rapportés des Iles. Ils habitent dans
cette tour, et, tout le jour, ils tournent autour de cette tour.

renvoie-t-elle sans ambiguïté, avec ses répétitions et anaphores phoniques voyantes, à la chanson de Mélisande, au début du troisième acte :

Mes longs cheveux descendent
Jusqu'au seuil *de la tour* !
Mes cheveux vous attendent
Tout le long de la tour!
Et tout le long du jour
Et tout le long du jour! (...)

De même, sans aller au détail, en tel « Sonnet Boiteux » (« de » Charles Baudelaire⁴³), encore tiré de *Sardines à l'instar* :

J'ai vu parfois, au fond d'un cabaret maudit,
Une maigre négresse au profil de girafe
Tout en roulant des yeux en bouchon de carafe,
Souper d'une sardine et de quelques radis.

De la table montait une odeur méphitique
De cadavre oublié pourrissant au soleil,
Et son unique dent — ivoire nonpareil —
Faisait en mastiquant une affreuse musique !

Et j'aurais, ce soir-là, comble de la noirceur,
Partagé le repas de cette noire sœur,
Si je n'avais trouvé dans l'huile parfumée,

43. Pour une étude documentée d'un corpus mimétique baudelairien, voir ici même Julie Camusso : « Les pastiches-Baudelaire, un florilège vénéneux ».

Verte comme un gazon, chaude comme le sang,
Le reflet familial de ta chair bien-aimée
Qui sentait le citron, le girofle et l'encens⁴⁴.

la « maigre négresse » du deuxième vers rappelle tel vers du « Cygne » :

Je pense à *la négresse amaigrie et phtisique*

le deuxième qualificatif se retrouvant dans l'« odeur *méphitique* » à la rime du second quatrain. Le sixième vers renvoie d'une façon quasi mécanique à « Une charogne », dont il résume le thème ; et le dernier tercet fait, lui, écho à la fin de « Correspondances » :

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, (...)
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,

et de « La chevelure » :

Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Ce type de synthèse représente à l'évidence une tentative désespérée, car il y faudrait un texte carrefour, rendez-vous de tout l'œuvre visé, lequel s'y verrait inscrit comme en abyme. Le procédé du centon allusif ne tarderait pas, du reste, à éveiller la défiance du lecteur : *Les fleurs du mal* ne semblent guère montrer l'exemple d'autoparaphrases réductrices comparables à celle du vers 6. A mes yeux, seule importe, ici, la tendance dont cette impasse est le symptôme. Il en va, bien sûr, différemment lorsque le texte modèle, fonctionnant sur le mode des transits analeptiques, fourmille de rappels internes, comme (bien sûr) *A la recherche du temps perdu* ; dans « Du côté de chez Watermann », le narrateur peut sans trop risquer la saturation évoquer :

l'hôtel de Balbec où je trouvais, en descendant dîner, le soir de mon arrivée, encore tout ébloui de la vision du clocher de Méséglise et légèrement enrhumé du parfum des aubépines, une boîte de sardines sur mon assiette, hommage du portier qui avait, comme il disait, des *intentions* à l'égard de Monsieur⁴⁵.

44. *Sardines à l'instar*, IX, p. 25 (je souligne).

45. *Idem*, XIV, p. 35-36 (« *intentions* » est souligné par le narrateur-pastiche, comme un idiotisme du portier). Cette « vision du clocher de Méséglise » constitue un bel exemple de déplacement, tel qu'on l'a décrit plus haut : sauf erreur, Proust ne mentionne pas de clocher à Méséglise-la-Vineuse. Dans la *Recherche*, ce sont les deux clochers de Martinville-le-Sec et celui de Vieuxvicq qui suscitent l'éblouissement esthétique du narrateur, lui inspirant la page qu'il enverra au *Figaro*. Dans le mimécrit, le rendement synecdochique est assuré par une manière de calembour : « *mes église(s)* », où le pluriel correspond à ces trois clochers.

car les multiples pages auxquelles renvoient les deux premiers segments italiqués sont, dans le roman déjà, l'objet de multiples reprises et modulations, plus ou moins développées ; moyennant cette *motivation mimovraisemblabilisante*, l'allusion bénéficie d'un notable rendement synecdochique.

Cela dit, la parfaite synecdoque *mimécrit pour œuvre* serait-elle impossible ? C'est si peu vrai que la dimension anthologique est déjà sensible dans l'œuvre modèle même : il est des pages que tout un lectorat, anthologiste, public et auteur lui-même (lorsqu'il se charge lui-même de les choisir), a consacrées comme typiques d'une manière, formes et thèmes, et que l'on nomme, justement, « morceaux d'anthologie ». Modèles réduits de l'œuvre, ces pages-là sont également des modèles pour le mimécrit, qui peut tâcher d'en épouser la densité formelle. Mais il va sans dire que la restitution ne peut, même par allusion, concerner des textes précis, aussi nombreux et notoires qu'on les trie : c'est seulement à hauteur des fonctionnements principaux qu'on peut la réussir. Dans une lettre non datée, Proust félicitait Jules Lemaitre pour la brièveté de ses pastiches, insistant sur l'heureuse répartition des rôles entre pastiche, lecteur et pasticheur :

Il importe si peu qu'un pastiche soit prolongé s'il contient les traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner⁴⁶.

L'on n'a jamais mieux marqué l'aspect producteur de la mimécriture : il s'agit de réussir l'effet anthologique en ne mobilisant — règle d'abstraction — que les « traits généraux », mais si possible *tous* les traits généraux : de là ce terme d'*holisme*.

La stylistique des auteurs étant une science de l'unique, il va de soi que toute solution ne saurait être que strictement adaptée à l'écriture de chacun. Si « tout Proust » (ou presque) nécessite au moins une ample phrase complexe et sinueuse (comme la publicité plus haut étudiée en offrait l'échantillon probant⁴⁷), l'œuvre d'un Victor Hugo, avant tout

46. Cité par Jean Milly : « Les pastiches de Proust - Structure et correspondances », in *Le français moderne* n° 2, avril et juin 1967.

47. Un autre exemple plus virtuose encore est fourni par le « Proust », déjà cité, d'Albert Kies, où le pasticheur s'efforce de restituer en deux paragraphes (et 34 lignes) à la fois le mécanisme profond de la mémoire involontaire et sa théorisation par le narrateur (voir Daniel Bilous : « Du côté de chez Watermann – La miniaturisation du récit proustien en régime d'imitation », in *Cahiers de Narratologie* n°2 [Centre de Narratologie Appliquée, Faculté des Lettres de Nice, 1988], p. 5-20).

poète, s'incarnera peut-être le mieux dans un alexandrin, comme celui que tenta un jour Villiers de l'Isle-Adam⁴⁸ :

J'ai dit au crapaud : Frère ! Il m'a répondu : Soit !

Un alexandrin puissamment balancé (Je/humain vs crapaud/animal ; proposition vs réponse, à la fin des hémistiches ; fraternité vs condescendance), c'est le Hugo de *La pitié suprême*, qui semble devoir résumer tout l'homme... Bien étroite est la marge qui sépare de leur caricature allographe une page ou un vers autographe et typique⁴⁹. Comme le dit Jean-Benoît Puech, "l'original est sa parfaite imitation"⁵⁰. Et ce dernier exemple, Hugo, n'est pas seulement le plus repris (parodié, pastiché) de tous les écrivains français⁵¹. Il est aussi celui dont le style rejoint souvent cet artefact toujours si difficile à penser, et à décrire : *l'autopastiche*.

3. Le jeu des règles

Il est loisible de figurer le mimécrit fidèle — rappelons que l'on n'a étudié que cette variété, dont on a fait le prototype de toute mimésis verbale — au cœur de ce quadruple réglage, puisqu'il semble bien le produit de son efficace :

48. Cité par Léon Deffoux : *Le pastiche littéraire des origines à nos jours* (Delagrave, Paris 1932), p. 99.

49. En privé, Jean-Pierre Bobillot a rapproché cette performance du monostiche attribué à Louis-Xavier de Ricard (et forgé) par "A. Rimbaud", dans *l'Album zutique* (Arthur Rimbaud : *Œuvres complètes* [éd. S. Murphy, Champion, Paris 2003], t. IV, p. 322) :

L'Humanité chaussait le vaste enfant Progrès.

Le vers à la fois résume la pensée de l'auteur supposé et la sort d'un moule très hugolien d'allure (ce serait donc le pastiche d'un pastiche) : ces entités à majuscule, ces métaphores hardies enchaînées ("chausser" un enfant ou le Progrès, "vaste enfant" et, surtout, "l'enfant Progrès") relèvent d'un style *Légende des siècles* ou *Châtiments* ("l'ange Liberté", "le géant Lumière", etc.) particulièrement reconnaissable. Au bord de la saturation, ces formules trahissent la fascination ricanante de Rimbaud pour celui qui est si souvent son modèle en poésie.

50. *Op. cit.*, p. 26.

51. Pour une première approche de ce très vaste champ hypertextuel, voir Pascale Hellégouarc'h : "A la manière de Victor Hugo – Un écrivain et ses pastiches", in *Formules N°5/TEM n°13 "Pastiches, collages et autres réécritures"* (Noésis, Paris 2001), p. 119-128, et ici même, François Péchin : "Hugo : le pasticheur pastiché".

Les dernières remarques, excessivement brèves, toucheront la manière dont les règles de l'art mimétique peuvent agir sur sa production. En raison de leurs affinités, je les présente sur deux axes, et aux deux extrêmes, pour suggérer une tension.

L'axe vertical serait, disons, celui du quantitatif.

L'holisme, on l'a dit, n'est qu'une option, même s'il s'agit d'une règle fort tentante, que le pasticheur n'hésite guère à se donner : elle fait concurrence à la règle de neutralité parce que, de la réduction drastique à l'excès pastichiel, la frontière est indécise. Le mimécrit est ainsi écartelé entre deux tentations plus ou moins opposées. Alors que la moindre anthologie convoque toujours plusieurs échantillons distincts, faire tenir toute la palette stylématique d'un auteur dans un seul écrit reste un défi⁵², et la densité du résultat risque fort de paraître excessive. Peut-on coucher le style sur le lit de Procuste ? Oui, à condition d'écrire un texte assez long pour tout contenir.

52. Quand l'auteur modèle change de style à chaque livre, le mixage s'avère à peu près impraticable, même à essayer des sortes de chimères comme la diégèse d'une œuvre contée à la manière de telle autre : ainsi du bizarre « Salahm-Bohv-Hari » où Joseph Hémard entend croiser deux *opus* flaubertiens : « Sur la place d'Ionvilabéhi les Merkantis campaient depuis la veille ; ils étaient venus par la grande voie de Tôthe, etc. » (*Morceaux choisis inconnus des classiques français* [François Sant'Andrea éditeur, Paris 1948], p. 177-183).

L'axe horizontal concerne plutôt l'aspect qualitatif de la mimécriture.

Ici non moins, le mimécrit semble tendu entre deux exigences. D'un côté, la règle de bilatéralité lui impose de prendre pour cible les deux faces sémiotiques du modèle, et il est clair que la limite de cette contrainte est la réitération à l'identique de ce dernier (le même contenu porté par la même expression). De l'autre, la règle d'abstraction prohibe cette application directe du programme, imposant le détour par ce que Gérard Genette appelle le « modèle de compétence », mais qui, dans la pratique, est le plus souvent ce que j'ai cru pouvoir, ailleurs, nommer un *interstyle*⁵³, c'est-à-dire une *manière hybride* où le style de l'imité doit composer avec le propre style de l'imitateur — hypothèse hors de laquelle il est impossible de rendre compte du style particulier d'une imitation, au-delà de l'imitation d'un style particulier.

La mimostylistique, pour le dire ainsi, n'est plus à inventer : elle est à faire. Interstylisticiens, au travail !

Babel, E. A. 2649

53. Voir Daniel Bilous : « Récrire l'intertexte : La Bruyère pasticheur de Montaigne », in *Cahiers de Littérature du XVIIème siècle*, publiés par le Centre de recherche « Idées, Thèmes & Formes 1580-1660 » (Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982), n°4, p. 101-120.