

Brefs aperçus sur quelques faits d'intertextualité dans *Avant le chaos*

Annick Bouillaguet

Volume 30, numéro 2, automne 1994

Alain Grandbois, lecteur du monde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035940ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035940ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouillaguet, A. (1994). Brefs aperçus sur quelques faits d'intertextualité dans *Avant le chaos*. *Études françaises*, 30(2), 15–29. <https://doi.org/10.7202/035940ar>

Brefs aperçus sur quelques faits d'intertextualité dans *Avant le chaos*

ANNICK BOUILLAGUET

- Quel écrivain avez-vous choisi d'imiter ?
- Imiter ?
- Oui, imiter. Enfin, pour être plus franc, plagier, plagier en douce, cela va sans dire [...].
- Monsieur, fis-je, pour qui me prenez-vous donc ?
- « La belle carrière »¹.

Ce court dialogue invite à dépasser la plaisanterie et à s'interroger sur les valeurs du discours imitatif chez Alain Grandbois lui-même. La citation prend en effet tout son sens — et tout son sel — quand on sait qu'elle est peut-être un emprunt à Paul Morand, que Grandbois connaissait et dont il possédait quelques ouvrages, et qui a traité le même sujet, d'une manière cocasse, dans « Je brûle Moscou ». Cette nouvelle figure dans *L'Europe galante*, publié en 1925. On y voit un faux écrivain, Goldvasser, réécrire Maupassant : « C'est un très grand écrivain, dit-il, mais naturellement pas d'aujourd'hui. Tout est à refaire. Aussi prends-je ses contes un à un pour les

1. Les citations d'Alain Grandbois sont toutes empruntées à *Avant le chaos*, édition critique de Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, Presses de l'Université de Montréal, 1991. Celle-ci figure aux pages 298 et 299. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle AC.

recommencer².» Le même faussaire achète ensuite trois poèmes à un poète inconnu et désargenté. Le lecteur devine aisément quel usage il s'apprête à en faire.

Alain Grandbois dans son propos moque peut-être ce que tout écrivain redoute pour lui-même : la tentation du plagiat, cet apparent palliatif au manque d'inspiration. Certes, les faits d'intertextualité ne présentent pas chez lui ce caractère massif de l'emprunt. Et l'on retiendra pour cette étude les catégories plus fines de la citation parodique et du fragment de pastiche. Sont-elles, dans *Avant le chaos*, l'objet d'une pratique courante? Quels rapports entretiennent-elles l'une avec l'autre? Ont-elles une fonction particulière dans le récit?

Définissons-les rapidement. Elles procèdent toutes deux de la citation. Forme intertextuelle la plus nette et la plus contrainte, celle-ci jouit, malgré son statut, d'une certaine marge de liberté : elle est plus ou moins littérale et plus ou moins explicite. Dans les écarts, il peut y avoir place pour la parodie, cette reprise d'une parole d'autrui déformée, regroupée par Gérard Genette avec le pastiche sous la rubrique de l'hypertexte. Cette nouvelle catégorie viendra ici concurrencer celle de l'intertexte.

La citation parodique, forme minimale de la transformation, relève en effet de l'une comme de l'autre. Elle apparaît massivement dans *Avant le chaos*. L'avant-propos, écrit en 1945, comporte une citation incomplète et non explicite du roman proustien : «J'ai écrit ces nouvelles pour retrouver ces parcelles du temps perdu.» Elle s'apparenterait au plagiat si elle ne désignait un titre aussi connu, qu'elle dévalorise par ailleurs : «temps perdu» est ravalé à sa signification relativement littérale, non proustienne. Le temps qu'évoque Alain Grandbois n'est pas enfoui hors du champ de la mémoire volontaire.

La mise en équivalence de la somme romanesque que constitue *À la recherche du temps perdu* et le recueil de nouvelles d'Alain Grandbois va elle aussi dans le sens d'une dégradation plaisante, voulue et typique de la parodie. La force parodique de la citation y est d'autant plus grande que celle-ci est plus littérale dans sa forme, et donc plus reconnaissable. Le jeu de la parodie, en effet, est un jeu de lettré qui repose sur la dissociation de la lettre et du sens.

Il est amusant de constater que Roger Nimier, cinq ans plus tard, dans *Le Hussard bleu*, allait se livrer à la même entreprise : la reprise, non du titre proustien dans un avant-propos,

2. Dans Paul Morand, *Nouvelles complètes, t. 1*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 400.

mais de l'incipit d'À *la recherche du temps perdu* dans son propre roman. « Longtemps j'ai cru m'en tirer sans éclat » est un décasyllabe qui mime par son rythme celui sur lequel s'ouvre le roman proustien : « Longtemps je me suis couché de bonne heure », si connu lui aussi qu'il se passe de la mention du nom de l'auteur. La phrase, à la fois mimétique et déformée, relève de la parodie.

Le titre qu'Alain Grandbois a donné à son recueil de nouvelles en est un autre exemple : *Avant le chaos* reprend « Avant le déluge » et comporte les mêmes sèmes définitoires, ceux d'une origine et d'un terme absolus. La modification sémantique n'affecte pas le nombre de syllabes, très souvent conservé dans la citation parodique. La formule issue de l'Ancien Testament avait en fait les faveurs d'Alain Grandbois, qui en aurait fait le titre de son recueil si elle n'avait été utilisée à une même fin par un autre écrivain, Léo Larguier³. Les regrets qu'il conçoit de ce nécessaire abandon expliquent peut-être le recours à l'auto-parodie, par la reprise syntaxique et la proximité sémantique. Grandbois renouvelle du même coup une citation qu'il puise dans le fonds culturel commun : le *chaos* (comme, primitivement, le *déluge*) désigne la guerre, qui n'est ni son sens biblique, ni, plus largement, son sens premier, ni même son sens usuel. On a ici affaire à une métaphore ou, si l'on préfère, à un relatif néologisme sémantique.

1. LA CITATION PARODIQUE

La parodie, dans la *Poétique* d'Aristote (premier ouvrage qui, à notre connaissance, répertorie cette forme), désigne le chant parallèle, qui se conforme à un modèle pour mieux s'en démarquer. Transformation bouffonne d'un morceau poétique ou relevant d'un genre noble, la parodie fonctionne sur le principe d'un détournement textuel ou langagier. Très tôt présent dans *Avant le chaos*, sous la forme de la citation déformante, ce procédé peut paraître modeste par la taille des fragments qu'il concerne, mais il n'en est pas moins important par l'ampleur de sa dissémination. La citation parodique est en outre la meilleure illustration de la parodie stricte au sens où l'entend Gérard Genette : elle modifie le sujet, non le style, qui se trouve appliqué, le plus littéralement possible, à un contenu (subtilement) dégradé. À l'inverse du pastiche, la parodie ainsi comprise vise un texte particulier, non un genre.

Étroitement délimitée par sa définition, la citation parodique ressortit, dans *Avant le chaos*, à des types divers. Nous la

3. *Avant le déluge, Souvenirs*, Paris, Grasset, 1928.

rencontrerons sous sa forme littérale, inachevée, ou modifiée. La citation littérale, intacte dans son signifiant, est affectée d'un sens nouveau du simple fait, parfois, d'un changement de locuteur ou du passage d'un genre littéraire à un autre.

Alain Grandbois cite volontiers par le truchement de ses personnages, leur attribuant des emprunts dont la littéralité est affichée par les guillemets mais peut paraître sujette à caution. En d'autres termes, il n'est pas impossible qu'il invente, à leur profit, des citations. L'une d'elles, énoncée par Bill Carlton dans «Le 13», n'a pas été retrouvée (ce qui n'est pas, en soi, un indice suffisant) mais passe pour avoir comme locuteur premier un poète chinois, Ho Kin-ming (ce qui rend la source difficilement vérifiable). Le poème commence ainsi :

Que le murmure de la rivière est doux.
Ce soir, le long de ses rives, votre servante cueille des
orchidées.
(AC, 62)

La citation figure au terme d'une longue série d'emprunts placés dans de nouvelles situations d'énonciation, de plus en plus éloignées du contexte primitif. Conquérant progressivement leur autonomie au long du récit, ces emprunts ont pu aboutir à une création absolue. L'invention (si c'est le cas) d'une citation consacrerait l'écart, devenu maximum, par rapport à une littéralité proclamée de la façon la plus indue. On peut dès lors se demander si cette forme de «citation» n'est pas plus proche du pastiche (qui se définit par l'imitation) que de la parodie.

S'il s'agit bien d'une mystification de nature canularique, deux éléments sont alors à réinterpréter : la relation avec le lecteur, rendu plus actif par le rôle de décrypteur que lui confie l'écrivain, et le contenu du poème, dont voici la suite :

Vous, vous êtes parti dans votre jonque entraînée par le
courant
Tandis que moi, solitaire, je suis resté immobile au bord
de l'eau.
(Ibid.)

On pourrait voir là une allusion à l'errance du narrateur, que le pronom de la deuxième personne désignerait alors exclusivement, le sens devenant du même coup univoque. À cette mobilité s'oppose la permanence qu'incarne le personnage de Bill, contre laquelle vient chaque fois se heurter le narrateur au terme de ses voyages. Faut-il voir là une sorte de métaphore, de parabole illustrant les incertitudes, les

tâtonnements de l'auteur qui cherche sa voie, oubliant qu'il lui suffirait peut-être de rester immobile pour devenir lui-même? La citation parodique jouerait alors un rôle dans une définition cryptée de l'écrivain et de l'écriture. Telle est l'hypothèse que nous allons tenter de vérifier.

La citation littérale, qui conserve la forme et modifie le sens — condition de la parodie — par un changement de contexte, peut évidemment exister en dehors de tout soupçon de forgerie. Prenons-en pour exemple quelques vers de la «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», cités par Bill Carlton à nouveau (AC, 52-53). Le changement de locuteur (facilité par l'absence d'indication concernant la source, peut-être supposée connue du lecteur) confère à cet emprunt sa valeur parodique : «J'étais fort mauvais poète» ne peut avoir le même sens quand il est proféré par Cendrars ou par Bill. Dans le poème originel, en effet, et même si l'on se garde de confondre l'auteur et le narrateur, le second reste proche du premier, et la confiance concerne un écrivain qui ne se juge «mauvais» que dans une époque révolue, introduisant ainsi le présupposé de sa qualité actuelle.

Bill, quant à lui, ne deviendra jamais bon poète. Il est tout au plus un conteur, et la narration orale tient lieu chez lui de ce que serait, pour un véritable artiste, l'écriture. Car Bill n'est pas écrivain. S'il atteint à une surréalité, il le doit à des prophéties d'extralucide, et non aux sortilèges d'un style. L'écrivain véritable est le narrateur. N'est-ce pas à lui qu'il faut en définitive appliquer le jugement que Cendrars porte sur lui-même? Se trouveraient alors placés sur le même plan, mais de manière implicite, un narrateur proche de l'auteur et un poète à ses débuts, l'un comme l'autre à la recherche de leur identité d'artiste.

Il semble en effet que Grandbois soit coutumier de la confiance par personnage interposé. Dans une nouvelle inachevée, «Un filet de sang», une identification implicite du narrateur (mais ici dégradante) au personnage principal, un «juge abject», se produit de la même façon⁴. Même s'il ne se confond pas avec lui, le narrateur pourrait partager son imposture, mais en qualité d'écrivain. Le recours à la parodie comme dire indirect, comme moyen détourné, se prête, mieux que tout autre, à la confession. La récurrence du procédé soulignerait alors l'importance de cette recherche d'une identité créatrice, le «suis-je poète» de Grandbois renvoyant, par Cendrars interposé, au «suis-je romancier» du jeune

4. Telle est l'hypothèse de Nicole Deschamps dans un article intitulé «L'indicible familier», *Voix et Images*, printemps 1993, n° 54, p. 538-552.

Proust. La conservation de la forme favorise le jeu des identifications.

Considérons à présent la citation incomplète. Son inachèvement constitue une entorse à la littéralité. Limitée à son incipit, elle fait l'économie d'une suite trop connue. Ainsi lorsque Bill Carlton cite, dans une lettre, le poète Camoëns, il est interrompu par le scripteur. Le poème, en effet, supposé avoir été écrit — recopié par Bill — en entier, est dans le texte réduit à «Vasco dont les voiles heureuses...» (AC, 61). À la suite attendue se trouve substitué un commentaire attribué (car il a Bill pour auteur) et adapté au cas du citataire (le narrateur) comme du citateur. «Bill ajoutait : "Ni l'ombre du poète Camoëns, ni celle du grand saint François-Xavier ne t'accueilleront à Macao, voué sans rémission depuis plus de cent ans aux œuvres ténébreuses de l'Ange Noir"...», nouvel écrivain ici convoqué parce qu'il relie la littérature à la magie, que prônait ce devin chinois du siècle précédent⁵. Rappelons que Bill, l'écrivain manqué s'exprimant par la voix d'autrui, a lui-même trouvé une compensation dans la pratique du genre oraculaire.

L'inachèvement, qui signifie le vide, a peut-être aussi pour fonction de désigner l'absence, chez Bill, d'une inspiration véritable. Car Bill est au narrateur grandboisien ce que Swann est à son homologue proustien : un double imparfait, une projection de la hantise de n'être peut-être pas un écrivain véritable — doute permanent pour le narrateur d'*Avant le chaos*, doute provisoire pour celui d'*À la recherche du temps perdu*.

Indice d'une absence, l'incipit n'existe en outre que très peu : il semble ne correspondre que de loin à sa source⁶. Seule subsiste en effet l'allusion au voyage (par le nom de Vasco), élément codé d'un vaste jeu de pistes auquel se résume la structure de la nouvelle et qui incite au déchiffrement. La citation incomplète est en elle-même une citation énigmatique, porteuse d'un sens caché qui peut s'étendre à une unité plus grande.

Le troisième type de citation parodique, la citation modifiée, présente une altération du signifiant. Ce cas est évidemment le plus fréquent. Même alors, la citation perd assez peu de sa littéralité : elle doit en effet rester suffisamment transparente pour que le texte-source soit reconnaissable — faute de quoi l'effet est perdu pour le lecteur.

5. AC, cf. la note 7 de la p. 61.

6. *Ibid.*, note 6.

Le personnage citateur, dans l'exemple qui va suivre, est Miss Edith. La citation parodique est ici très soigneusement intégrée au dialogue. La scène réunit les passagers d'un bateau dont l'un raconte aux autres une histoire. « Vous attendez une petite histoire vécue, eh bien! voilà. Je tiens cependant à vous prévenir, Miss Edith, que c'est l'histoire d'un homme et d'une femme, et que je désire la raconter telle qu'elle s'est déroulée, de sorte que si...

Miss Edith haussa ses épaules — trop grasses et trop blêmes — et répondit d'une voix de basse profonde :

— Tout ce qui est humain ne saurait me laisser indifférente.

Car Miss Edith cultivait avec méthode les belles phrases célèbres qui avaient chu, à force d'usure, dans le domaine de la littérature à la portée de tous. » (« Illusions », *AC*, 257)

La citation, légèrement inexacte dans sa forme, tire son sens du nouveau contexte et le premier enjeu de la parodie est probablement ici de faire rire. Le lecteur est supposé (le commentaire l'indique suffisamment) reconnaître la citation trop fameuse de Térence : *Homo sum et humani nihil a me alienum puto*, habituellement interprétée comme la définition par excellence de l'humanisme.

Le premier détournement porte sur *Homo sum*, omis dans le texte, mais présent dans toutes les mémoires — à l'époque, du moins, où Alain Grandbois écrivait la nouvelle. La drôlerie tient au fait que Miss Edith est la seule femme du cercle des causeurs auxquels elle s'identifie par sa « basse profonde ». Même si *homo* ne doit pas être confondu avec *vir*, il est suffisamment entendu comme l'étymon du mot *homme*, pris en français dans son sens particulier comme dans son sens général. Notons que Grandbois s'autorise lui-même à jouer de l'incomplétude de la citation, puisqu'il rappelle que la phrase est passée du champ de la littérature à celui de la gnômê — le domaine public.

La deuxième entreprise de détournement porte sur *a me alienum*, rendu, pour l'essentiel, par : *ne m'est indifférent*. La traduction libre à laquelle se livre Miss Edith trahit chez elle une forme d'autoreprésentation bien éloignée de la vérité du personnage : si rien ne lui est indifférent, elle est en fait aux yeux de tous *étrangère* à la situation présente comme à la vie en général. Personnage décalé, elle est moquée par le scripteur comme par l'ensemble des passagers.

La troisième forme de détournement concerne la suite donnée à la citation dans sa reprise par l'interlocuteur de Miss Edith : « Mais c'est que mon histoire ne vous semblera pas très *humaine* dans le sens où vous pourriez la comprendre, bien qu'elle le soit, du moins à mon avis. » (*Ibid.*) Le recours à la

parodie passe par le jeu de la polysémie. Illustrant un hiatus dans la communication, elle marginalise l'un des interlocuteurs en le discréditant.

S'agit-il d'introduire un personnage comique aux seules fins d'égayer la lecture? Ici encore, la citation parodique semble dotée d'une fonction particulière. Inséparable de son énonciateur, qui la met en situation, elle lui échappe pourtant par le commentaire qui la suit et qu'elle a peut-être pour principale fonction de provoquer : l'image d'une littérature victime de la dégradation par l'usure.

Après le doute sur la valeur littéraire du narrateur (exprimé sous toutes ses formes et par le truchement de personnages-conteurs, ces «écrivains» de l'oral), nous lisons ici la menace qui pèse sur la littérature elle-même, celle du dévoiement, fût-ce par un excès de célébrité. Moyen de réflexion sur le sort de l'écrivain, la citation parodique est devenue méditation sur l'objet même de l'écriture. La position de Grandbois est ironique : son œuvre propre pourrait être guetée par le sort échu à la phrase de Térence. Cette rapide réflexion sur la postérité ne fait peut-être que rejoindre le doute du narrateur sur la validité de sa position d'écrivain.

Discrète et détournée, comme masquée par les effets consécutifs aux modifications affectant la lettre et l'esprit, la citation parodique pourrait voir son sens échapper à un lecteur qui ne serait attentif qu'à la plaisanterie. Il faut admettre qu'Alain Grandbois assume pleinement le risque inhérent au dire indirect : l'incompréhension (partielle ou totale) du lecteur. On peut voir dans cette discrétion une manifestation de l'élégance qui, plus généralement, le caractérise.

2. ÉLÉMENTS DE PASTICHE

Lorsque la citation consiste à reproduire le discours d'un autre non identifié comme une personne singulière, on se trouve en présence du pastiche d'un genre, ou plus exactement du style rattaché à un genre qu'il désigne. L'exemple retenu illustre celui de la biographie sommaire, telle qu'elle peut apparaître dans le dictionnaire ou l'encyclopédie.

Le major D. s'exclame :

— Talma. Talma. Qu'est-ce que ce Talma?

Je lui récitai comme un *élève récite une leçon*⁷ par hasard bien apprise :

— Talma était le meilleur tragédien de son temps. Il savait

7. C'est nous qui soulignons.

exprimer toutes les passions, et surtout celles qu'il ne ressentait pas, avec l'aisance la plus merveilleuse. En outre, il était l'ami et le protégé de ce Napoléon que vous admirez tant. Il épousa, vers la fin de sa vie, une certaine veuve Petit, femme charmante d'ailleurs, et qui jouissait, parmi d'autres ravissants avantages et malgré son nom, d'une taille très élégante et très élancée. Cette adorable créature...

(« Le rire », AC, 171)

On remarque que le narrateur quitte rapidement le sujet (de Talma, il passe à l'épouse) et le style (puisqu'il retrouve rapidement le sien) adoptés dans les premières lignes. Il affiche le procédé en fournissant au lecteur distrait une clé, dans la suite du texte : une indication sur la source, c'est-à-dire le genre (« J'avais lu la veille une biographie de Talma ») et une autre, concernant le mode de lecture requis, par l'attribution au major de la réaction attendue du lecteur (« ...Je comprends, je comprends. Inutile d'en jeter davantage. Je goûte l'ironie, croyez-le bien »).

La typographie (les trois points figurant une interruption qui marque que le message a été compris) exhibe le procédé. Il s'agit ici de s'assurer que la communication avec le lecteur fonctionne totalement, qu'elle est exempte de tout malentendu — ce qui peut paraître parfois nécessaire pour celui qui choisit d'usurper la parole d'autrui, fût-il anonyme et imaginaire. Ce souci manifeste une sorte de professionnalisme du pasticheur comme du parodiste qui s'inscrit ici délibérément dans la perspective du dialogisme au sens expressément bakhtinien.

Or c'est bien à un pastiche que nous avons affaire ici. Le propos a à voir avec la charge — ce qu'on appelle couramment, mais de manière impropre selon Genette, parodie. La sortie du registre primitivement revendiqué contrevient en effet à une conception stricte de cette forme. Le cas n'est pas isolé : les traits de pastiche abondent dans *Avant le chaos*, sous la forme de fragments qui paraissent inspirés par Paul Morand.

Chez Alain Grandbois, le pastiche reste parfois très proche de la citation parodique, entendue comme une forme qui ne figure pas dans la typologie proposée : il s'agit de la citation dissimulée ou, plus exactement, sous-jacente. Retenons-en un exemple : « Paul Morand a écrit un jour que le Shanghai Club était le plus grand bar du monde. Un écrivain américain a là-dessus rétorqué que le plus grand bar se trouvait à Rio. L'enquête est ouverte. Je ne saurais régler pour ma part ce très grave problème, car je ne connais pas Rio.

Mais j'ai vu beaucoup de bars, et je fais volontiers confiance à Morand, qui possède l'œil aigu du vrai voyageur.» (*Ibid.*, 172)

On reconnaît sous ces lignes une allusion au célèbre «J'ai vu tous les bars du monde» de Morand. Si la citation est cachée, son auteur ne l'est pas : la démarche intertextuelle est mise au grand jour par la référence à Morand, plaisamment érigé en expert. On reconnaît la même citation, reprise cette fois sous la forme d'une longue énumération des bars à la mode, dans «Grégor», dont l'histoire est supposée se dérouler en 1927. La série est partiellement reprise dans «Illusions», résumée sous la rubrique et par la formule des bars «crapuleusement chics». Le temps de la fiction (1926) nous plonge au cœur de l'esthétique 1925, qu'il s'agisse du thème ou du procédé qui l'exprime : la liste figure une sorte de géographie parisienne, déjà reconnue par Paul Morand. Les variations de style (allusion, énumération, désignation par une rapide formule à valeur générique) incitent le lecteur à reconnaître sous ces divers aspects des fragments de pastiche auxquels la citation cachée semble avoir donné naissance.

Pastiche *intégré*, dira-t-on, car il n'est pas constitué en genre (à la différence, par exemple, des pastiches Lemoine de Marcel Proust), mais se laisse déceler par des parentés stylistiques qui surgissent quand apparaissent, outre une citation dissimulée, une situation ou un thème propres à l'auteur pastiché.

La condition sociale du narrateur n'est pas étrangère à ces parentés : chez Alain Grandbois comme chez Paul Morand, elle a à voir avec celle de l'auteur, «touriste dandy» et «écrivain voyageur⁸». Elle a des incidences sur son statut : très souvent présent dans les nouvelles, il occupe la position distanciée du témoin, qui observe les faits du double point de vue du voyageur et du dandy, particulièrement amoureux du midi de la France, où il assiste à bien des aventures de ses compagnons de voyage.

Une même conception du monde et de la vie unit les écrivains et l'instance narrative qui les représente. Alain Grandbois déclare dans son avant-propos : «Ce monde d'hier est fini : c'était le monde d'avant le chaos» — qui se prolonge pour lui jusqu'à la fin des années trente. Ce raccourci à la Morand, en même temps qu'il justifie le titre, renvoie au regard rétrospectif que cet écrivain porte sur les Années folles.

La profession de foi reçoit une mise en forme romanesque dans «Ils étaient deux commandos» : «Ses études terminées, [Roland] était parti pour l'Europe. Il imaginait la

8. Cf. la préface d'*Avant le chaos*.

terre comme un vaste champ de plaisir [équivalent parodique de *champ de bataille*, qui constitue le cadre des événements] et la vie [*vita/via*] comme le moyen de le parcourir. L'Europe, pour lui, avait été Paris, Londres, Cannes, Deauville, Biarritz, Monte-Carlo, le Lido, le baccarat et la roulette, les plages d'or et les fausses princesses [qui ont succédé chez Morand aux vraies duchesses de Proust], les grands hôtels et les petites actrices, le champagne — Veuve Cliquot 21 — et les yachts blancs qui croisent, par les adorables nuits d'été, devant Saint-Raphaël ou Juan-les-pins. » (AC, 231)

L'image que Roland se fait de l'Europe d'entre les deux guerres, encore inconnue de lui, a nécessairement une source autre que vécue. « Ses études terminées » permet de dater ses représentations des environs de 1940 (puisque Roland a trente ans en 1944). Le décalage temporel qui sépare la société imaginée et la société réelle accreditte l'hypothèse d'une source littéraire, et le style du passage suggère qu'il pourrait s'agir de l'œuvre de Morand.

L'expression se caractérise par sa rapidité, qui tient à l'énumération, comme c'est souvent le cas chez Paul Morand : la liste de noms permet l'économie des phrases et fait exister concurremment des lieux, des objets, des êtres, des modes de vie, voire des valeurs. Les uns et les autres, par leur caractère composite, construisent un univers disparate, qui se traduit dans un style brillant et formulaire. Que les traits puissent paraître forcés et les lieux, convenus, procède probablement moins de la charge que de la volonté de donner pour ce qu'elles sont les représentations de Roland, avec la proportion d'idéalisme et de convention qu'elles comportent nécessairement. L'image de l'Europe qui se constitue dans le recueil pourrait avoir une source essentiellement littéraire.

L'aptitude d'un texte à emprunter les voies du pastiche est sans nul doute un trait de sa littérarité — la revendication d'une filiation. Comme la citation parodique, le pastiche est chez Grandbois la marque d'un discours sur la littérature qui ne s'exprime que par de tels faits d'écriture auxquels il convient donc de donner toute leur valeur. Ils sont l'expression d'une position ambiguë. C'est ainsi qu'Alain Grandbois ironise sur la rapidité de Paul Morand que par ailleurs il imite, prêtant sa voix à Grégor : lorsque celui-ci imagine la création d'une bibliothèque d'un genre particulier, il songe aux sportifs : « Les amateurs de tennis, de polo se délecteront des ouvrages de Paul Morand qui possède un style dont la rapidité ne saurait décevoir. » (AC, 126)

Cette rapidité, désignée ici avec une vélocité mimétique, est à l'œuvre sous toutes ses formes quand Alain Grandbois évoque le sport, thème récurrent dans son œuvre. Il répertorie

de nombreuses disciplines sportives, toutes de vitesse, qu'il s'agisse d'une épreuve (celle du concours de natation dans «Grégor») ou de la description d'un personnage de sportif (dans «Illusions»). Grandbois recourt alors au style du reporter cher à Paul Morand, pastiché avec éclat par exemple dans «La Nuit des Six-Jours⁹» (1921). Le sport est en effet une valeur dans la société européenne de l'entre-deux-guerres, mais les deux écrivains le traitent différemment : prouesse d'amateur chez Grandbois, il relève parfois chez Morand, en particulier dans la relation de la course qui se déroulait avec succès au Vel' d'Hiv', d'une forme «populaire». Quoi qu'il en soit, le thème est particulièrement typique de l'esthétique 1925.

Il est, dans *Avant le chaos*, relié à celui du voyage par le biais de la conduite automobile, avec pour circuit privilégié la route de la corniche qui borde la Riviera française : «C'était maintenant la nuit splendide du Sud. J'eus l'idée de me rendre à Saint-Raphaël, où j'avais des amis. Je voulais boire, m'étourdir, rire. À La Napoule, je m'aperçus que j'allais manquer d'essence et je m'arrêtai à un garage. L'homme qui faisait le plein me dit : — Ces voitures italiennes, c'est bon, c'est rapide, ça a de l'allant, du feu, c'est léger, léger, ça pèse pour ainsi dire rien.» («Grégor», *AC*, 96-97)

Le passage offre des parentés thématiques (autant que stylistiques) frappantes avec l'incipit de «Charleston» de Paul Morand : «Je revenais de Nice par la route. Deux heures du matin. Je profitais d'une des rares lignes droites de la côte pour rouler vite, dans la direction d'Antibes, lorsque, peu avant Juan-les-pins, mes phares fixèrent une masse¹⁰.» Les deux auteurs nomment les mêmes lieux avec le même plaisir. Le moment (la nuit) engendre, dans les deux cas, le désir de la griserie, par l'alcool (chez Grandbois) ou par la vitesse (chez Morand).

Mais cette association, chez l'un comme chez l'autre, d'un thème et d'une forme n'est pas le fait le plus intéressant. Ce qui frappe, c'est l'appropriation par Grandbois d'un réseau thématique en voie de constitution chez Morand. «Charleston» figure en effet dans un recueil intitulé *Magie noire*, titre et thème qui s'associent chez Paul Morand à celui du voyage, déjà présent dans la conduite automobile. Or dans «Le 13», d'Alain Grandbois, nous sommes à Djibouti, et Bill Carlton, voyageur impénitent, récite de la poésie. «L'Arménien, sa servante noire, trois mendiants aveugles, dix

9. Dans *Ouvert la nuit*. Cf. Paul Morand, *op. cit.*, p. 137-145.

10. Paul Morand, *op. cit.*, p. 530.

négrillons surgissaient à l'instant. Ils se tenaient tous derrière la portière de bambou, tapis, muets, guettant, écoutant sans les comprendre ces syllabes étrangères qui les plongeait, par la puissance souveraine de la poésie, *au cœur même de la magie incantatoire*¹¹ — leur restituant leur univers. L'association thématique du voyage et de la magie s'accompagne d'un mimétisme stylistique particulièrement sensible au début du texte.

On trouve chez Grandbois une autre association de même type, déjà très présente dans *L'Europe galante*: une conception de l'amour associé au voyage, dont le caractère fugitif est à la fois traité comme thème et comme forme: «Kaufmann était à la gare. Il m'entraîna chez lui. Sa fille nous y reçut et nous passâmes l'après-midi ensemble. Elle avait une trentaine d'années, elle avait les lèvres minces, l'épaule anguleuse, le cheveu maladif, elle écrivait des petits contes farouchement voltairiens, elle crut m'aimer du coup. J'avais à cette époque le teint frais et le profil naïf. Kaufmann vit tout cela, sourit, m'emmena visiter la ville. Nous passâmes la nuit dans des cabarets peu propices à la cristallisation de l'amour pur.» (AC, 64)

L'esprit, le ton et le sujet sont ceux de *L'Europe galante*. Chez Grandbois comme chez Morand, le thème de l'amour, présent dans chaque nouvelle, est généralement dominant et traité légèrement (mais non à la légère). Cette triple caractéristique illustrée dans le début *in medias res* d'«Illusions» trouve ensuite une justification de deux pages qui se conclut ainsi: «Nous devisions comme il se doit [entre passagers d'un bateau quelque peu voués à l'ennui] femmes, amours. Et amour. Le bateau roulait, tanguait.» On reconnaît ici la phrase nominale chère à Morand, reconnaissable dans l'extrait cité de «Charleston». C'est donc par la conversation que se règle la question, signe que l'amour est un fait éminemment social, non sans rapport avec l'ennui qui naît de l'oisiveté.

Le lieu de ces amours ne peut être en effet qu'une société riche et cosmopolite. Ce mot apparaît à plusieurs reprises, dans «Grégor» et dans une phrase d'«Illusions», qui définit plus généralement le milieu décrit par Morand: «[Josika de Harevaly] recevait dans ses salons de Biarritz tout ce qui comptait parmi le monde cosmopolite. Du prince de Galles au financier célèbre. Du meilleur et du pire.» (AC, 261) Il s'agit bien de la société mêlée d'après la Première Guerre mondiale, cette société composite où le monde de l'argent a rem-

11. AC, p. 53.

placé celui du nom, telle qu'on la découvre chez Paul Morand dans, par exemple, l'«Éloge de la marquise de Beausemblant».

Ici encore, la parenté des thèmes entraîne celle du style : «L'argent (qui suivant elle, libère de tout) la tenait pour l'instant à sa merci et ne la lâchait plus. Jamais elle n'en avait tant eu. Aussi en quelques mois venait-elle, de fraîche date, de passer par toutes les cérémonies inévitables¹².» Suit l'énumération de ces rites mondains, qui se succèdent dans une longue phrase accumulative et parataxique, juxtaposant les éléments les plus hétéroclites comme «la 40 HP sans sou-pape», «les Van Dongen» et «les orchidées», rendus par un bric-à-brac stylistique déjà rencontré dans «Ils étaient deux commandos» et suscité par un contexte comparable. Autant que le style, on retrouve chez Grandbois le ton même, le climat des nouvelles de Morand, renforcés par la fascination de l'Américain devant cette Europe parée de tous les charmes.

Qu'Alain Grandbois ait été séduit par le représentant de ce prestigieux continent qu'est Paul Morand n'empêche pas qu'il ait pris à l'occasion ses distances. Dans cette société en mouvement, la profession idéale aux yeux des Européens est la «Carrière», qui permet à l'écrivain d'être à la fois un voyageur et un mondain. Paul Morand la choisit, Alain Grandbois la moque dans un style cette fois sans rapport avec celui de l'auteur qu'il pastiche ailleurs si volontiers : celui-ci a manifestement cessé, dans «Illusions», d'être un modèle. Le narrateur-héros est un Français, ce qui explique que «sa famille [...] avait rêvé pour lui d'un poste diplomatique. La Carrière! [...] Cependant Étienne se fichait de la Carrière comme un ogre d'une tasse de camomille.» (AC, 258)

Son choix le porte vers le sport, présenté comme une solution de rechange qui peut paraître bien dérisoire. Une telle attitude n'a jamais été celle de Paul Morand, chez qui le sport est pourtant valorisé; cette façon de se démarquer, par un traitement personnel du thème sur un point précis et pendant un temps très court, explique peut-être, dans la nouvelle, l'absence de toute contamination stylistique.

Il est difficile de savoir si le mimétisme, ailleurs si fréquent, s'est imposé chez Grandbois à son insu, ou s'il a été voulu et recherché. Ce qui interdit une surinterprétation semblable à celle à laquelle se prête la citation parodique. Il arrive pourtant que le pastiche soit cultivé pour lui-même et pour le plaisir. «Le rire» comporte ainsi à la fois le pastiche d'un genre (biographique) aussitôt désavoué, et celui d'un style,

12. *L'Europe galante*, dans Paul Morand, *op. cit.*, p. 411.

fleuri, asiatico-administratif, mis au service de la plus parfaite hypocrisie. Le texte-source est cette fois produit par le général prétendument communiste qui s'est emparé d'Itchang. Celui-ci tient, sous la forme d'un discours rapporté par le narrateur, des propos auxquels fait écho la réponse du capitaine Le Douël, victime d'une décision « administrative » à la suite de laquelle son bateau se trouve immobilisé. L'objectif, pour le capitaine, est de se faire clairement entendre du général en feignant d'entrer dans son jeu, pour lui montrer qu'il en possède le code et n'en est donc pas dupe.

La particularité de cette forme de pastiche est d'être chaque fois revendiquée, tout comme la parodie, elle aussi affichée, donnée à voir par les indices que constituent les éléments textuels conservés. La signification du recours au pastiche et à la parodie, chez Alain Grandbois, est toutefois différente. Le premier est le signe d'une fascination concernant l'Europe de l'avant-guerre — son sujet — qui coexiste avec la distance que prend parfois l'observateur américain lorsqu'il cesse de s'identifier à l'homme européen. La seconde marque nettement le recul, chez l'écrivain, par rapport, cette fois, à la mise en texte de ce sujet, au traitement personnel qu'il en propose dans les situations qu'il invente. Et ce double mouvement est sans doute une caractéristique marquante d'Alain Grandbois nouvelliste.