

Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre

Paul Aron



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/205>
DOI : 10.4000/ml.205
ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2009
Pagination : 11-27

Référence électronique

Paul Aron, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », *Modèles linguistiques* [En ligne], 60 | 2009, mis en ligne le 04 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/205> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.205>

Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre

Paul Aron

« Quel meilleur témoignage de fascination et de démystification que le pastiche ? » (Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques* : « Proust et les noms », Paris, Seuil, 1967, p. 119-120)

Le pastiche littéraire est une pratique mimétique visant à produire un texte (T2) en reprenant les traits stylistiques marquants d'un modèle (T1). Depuis la fin du XVIII^e siècle, cette pratique est désignée par le terme de « pastiche ». Avant cette date, le mot était associé à la musique et à la peinture. L'usage dans les textes est cependant attesté depuis l'Antiquité, sans doute même depuis les premiers emplois de l'écriture. L'égyptologue Jean Winand me signale une occurrence du Moyen Empire (XIX^e siècle avant JC), où un scribe imite en toute conscience des formules de politesse stéréotypées¹. Dans un dialogue de Platon, le *Ménexène*, Socrate rencontre un jeune homme qui le met au défi de prononcer une oraison funèbre, genre dont il a souvent été amené à se moquer. Socrate le prend au mot, et prononce un discours semblable à celui que la célèbre oratrice Aspasia aurait développé devant lui. Le dialogue avec *Ménexène*, qui introduit cette imitation, insiste clairement sur la dimension ludique du propos que révèle bien la plus récente traduction en français de ce dialogue, que l'on doit à Daniel Loayza : Socrate y parle d'un jeu indigne de son âge, de plaisir fait à son interlocuteur, et d'un exercice appris de longue date auprès de l'oratrice qui l'a formé².

Platon met ainsi en place une sorte de petit dispositif, que nous retrouverons dans la plupart des pastiches³. Deux voix sont clairement

-
1. M. Collier et St. Quirke, « The UCL Lahun Papyri », *Letters*, Londres, 2002 (BAR International Series, 1083).
 2. Platon, *Ménexène*, présentation et traduction de Daniel Loayza, Paris, GF, 2005, p. 65.
 3. C'est ce que Genette appelle le « seuil » du pastiche ou de la parodie. Daniel Sangsue consacre à cette question un chapitre éclairant de *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

identifiées, celle d'un narrateur (ici Socrate), et celle de l'auteur imité (ici Aspasia). Il y a là comme un cadre, mettant à distance le fragment pastiché, et lui donnant son statut de performance. La fonction du discours-cadre est de donner un code de lecture du discours encadré, de signaler le nom ou la nature du texte pastiché. Ce dispositif ne conduit cependant pas à disqualifier les propos attribués à Aspasia, mais à attirer l'attention de l'auditeur sur leur construction et leurs effets. Ce que Socrate tend en effet à démontrer, c'est que le genre de discours civique dont l'éloge funèbre est un exemple comporte une stratégie rhétorique qu'il faut apprendre à analyser. Fidèle à sa maïeutique habituelle qui s'interdit de conclure à la place de l'auditeur, Socrate ne révèle pas ses intentions dans son discours d'accompagnement, il maintient soigneusement l'ambiguïté (et donc celle de Platon), ce qui fait que le sens de ce dialogue a suscité bien des interprétations.

La pratique du pastiche remonte ainsi sans doute à l'Antiquité, et bien d'autres exemples pourraient être convoqués. Nous sommes ici encore loin d'un contexte littéraire, au sens moderne du mot. Par contre, dans le domaine français, dès la fin du XVII^e siècle, nombre de textes indiquent l'émergence d'une conscience claire des possibilités littéraires qu'offre l'imitation du style des grands écrivains contemporains. Un exemple, souvent cité, est celui des Provinciales. En effet, dans la Troisième Provinciale, datée du 2 février 1656, le Provincial cite « un des Messieurs de l'Académie » qui écrit :

Je voudrais que la Sorbonne qui doit tant à la mémoire de feu Monsieur le Cardinal, voulût reconnaître la juridiction de son Académie française. L'auteur de la Lettre serait content ; car en qualité d'Académicien, je condamnerais d'autorité, je bannirais, je proscrierais, peu s'en faut que je ne die, j'exterminerais de tout mon pouvoir, ce pouvoir prochain qui fait tant de bruit pour rien, et sans savoir autrement ce qu'il demande. Le mal est que notre pouvoir Académique est un pouvoir fort éloigné et borné. J'en suis marri : et je le suis encore beaucoup, de ce que tout mon petit pouvoir ne saurait m'acquitter envers vous etc.

Ensuite Pascal fait intervenir « une personne, que je ne vous marquerai en aucune sorte » qui écrit à une Dame « qui lui avait fait tenir la 1^{re} de vos lettres » :

Je vous suis plus obligée que vous ne pouvez l'imaginer, de la lettre que vous m'avez envoyée ; elle est tout à fait ingénieuse, et tout à fait bien écrite. Elle narre sans narrer ; elle éclaire les affaires du monde les plus embrouillées ; elle raille finement ; elle instruit même ceux qui ne savent pas bien les choses ; elle redouble le plaisir de ceux qui les entendent. Elle est encore une excellente apologie, et si l'on veut une délicate et

*innocente Censure. Et il y a enfin tant d'art, tant d'esprit et tant de jugement en cette lettre, que je voudrais bien savoir qui l'a faite, etc*⁴.

Contre la tradition qui a cherché les expéditeurs réels de ces lettres (Chapelain et Madeleine de Scudéry sont les noms le plus souvent cités), Sainte-Beuve avait déjà noté : « c'est à croire que Pascal a voulu faire un petit pastiche de Balzac, avant Boileau »⁵. Roger Duchêne a montré depuis de manière convaincante que ces fausses lettres s'inscrivent dans une tradition de l'épître galante, et qu'elles permettent à Pascal de prendre les gens du monde à témoin de la querelle opposant Arnauld à la Sorbonne. Le jeu lui donnait l'occasion de déplacer le lieu d'un combat qu'il n'avait aucune chance de remporter s'il était resté dans le champ clos de la théologie où les Jansénistes étaient minoritaires. Inspirée par celles de Voiture et de Balzac, la lettre de la dame qui « pastiche manifestement le style de Mlle de Scudéry »⁶ doit ainsi être comprise comme une allusion directe au milieu qui théorise à ce moment les usages de la lettre galante. Le changement de ton et de style de Pascal permet la conquête du public féminin qui tient les salons.

À la fin du siècle, les pastiches de l'avocat Pierre-Jacques Brillon (1671-1736) montrent que le genre s'est répandu dans les pratiques de la bourgeoisie cultivée. L'année même de la mort de La Bruyère, celui-ci publie des *Portraits sérieux, galants et critiques* (1696), sorte de galerie de types et de caractères fort imprégnés par le modèle des *Caractères*. Il y revient ensuite dans un second ouvrage plus mûr et plus audacieux, intitulé *Ouvrage dans le goût des Caractères de Théophraste et des Pensées de Pascal* (1697) qui sera réédité sous le titre : *Suite des Caractères de Théophraste et des Pensées de M. Pascal* (1697). Cet ouvrage sera plusieurs fois réimprimé, jusqu'à la fin du XVII^e siècle (j'en possède une édition datée de 1767). Ce pastiche de bonne qualité réussit à démarquer la langue de Pascal, à reprendre ses expressions, mais sans se borner à la citation ou à la reprise mot à mot. Il emprunte à La Bruyère l'art du portrait déguisé, qui transforme un individu en type moral.

Dans son Avertissement, Brillon définit parfaitement son projet :

Il est hasardeux d'entreprendre d'écrire comme les Pascals et les La Bruyères. Il est impossible d'attraper l'air de leur style, leur élévation et leur netteté. A qui dit-on

-
4. Blaise Pascal, *Œuvres*, éd. Léon Brunschvicg, Pierre Boutroux et Félix Gazier, Paris, Hachette, 1914.
 5. *Port-Royal*, Paris, E. Renduel, t. 2, 1842, p. 565.
 6. *L'Imposture littéraire dans les Provinciales de Pascal*, Aix, Université de Provence, 1984, p. 80. L'influence des *Lettres provinciales* est considérable au siècle suivant, non pour des motifs théologiques, mais précisément stylistiques.

cela ? Plus j'ai lu leurs ouvrages, plus je me suis défié, il a fallu l'autorité d'une personne connue et éclairée pour me fixer au titre que j'ai choisi. Sans la crainte d'effrayer les lecteurs, je n'aurais manqué de l'illustrer encore du nom de Monsieur de Saint Evremont, et du Père Rapin. La plupart des applications que je fais, et mes remarques sur Tacite, mon traité de la Comédie, quelques autres chapitres entrent assez dans leur manière d'écrire. Je me loue trop, sans doute : au reste il n'est pas naturel que je me condamne ; je voudrais seulement prévenir par d'honnêtes excuses le reproche qu'on me fera de m'être dit l'imitateur de ces grands esprits.

Ce texte est du plus grand intérêt. Il montre d'une part le vocabulaire utilisé pour désigner le pastiche. Il s'agit prendre de l'air ou la manière d'un grand écrivain, de réaliser une application et de donner une bonne imitation de ce modèle. Brillion précise également ce qu'il imite : non les idées des grands écrivains, mais leur « style », leur « élévation » (c'est-à-dire leur position sur l'échelle des genres) et leur « netteté », à savoir leur niveau de langue. Soit trois domaines, qui relèvent en propre de l'esthétique littéraire. On notera aussi que les auteurs cités sont des contemporains, ce qui place ses pastiches dans une catégorie bien différente de celle de l'imitation-traduction des auteurs étrangers ou des Anciens. Par ailleurs, l'argumentation un peu contournée de l'auteur annonce les dénégations qui resteront en usage chez les auteurs de pastiches : il affirme que ses modèles sont inimitables, et non pas qu'il prétend rivaliser avec eux. Ses « excuses » sont clairement la manifestation d'un contrat passé avec le lecteur, un contrat de complicité entre admirateurs des « grands esprits ». Comme Pascal avant lui, Brillion insiste donc sur l'ingéniosité du pasticheur, et sur l'éthos (la « fine raillerie ») qui instaure le plaisir partagé par les initiés. Le pastiche se situe entre apologie et censure (entendez : critique), il témoigne de l'art de celui qui le pratique, de son esprit, et de la qualité de son jugement. Le métadiscours justifiant l'art du pastiche était tout entier dans le pastiche de la dame galante par Pascal : il s'impose ensuite comme la règle du « bon usage » du pastiche.

Quitter la circularité mimétique

Ces considérations fondatrices ont contribué à installer une tradition dans le commentaire critique. Les amateurs du genre se placent (ou se pensent) désormais dans la relation circulaire qui unit la reconnaissance d'une prouesse stylistique au public susceptible de l'apprécier. Les analystes les plus avertis, de Marmontel ou Nodier à Gérard Genette ou Daniel Bilous, s'intéressent prioritairement à la compétence mimétique du pasticheur. Ils célèbrent le rendu de l'imitation et commentent la reproduction plus ou moins remarquable de la manière de son modèle. Ils ont aussi le souci constant de distinguer le pastiche de la parodie, genre considéré comme

moins noble, et bien plus accessible à chacun. Chez Genette, l'opposition entre transformation et imitation devient même essentielle. Le pastiche désigne, de manière exclusive, l'emprunt d'un style pour l'appliquer à un autre objet, tandis que la parodie transforme un texte singulier. Ainsi, James Joyce parodie l'*Odyssee* dans *Ulysse*, et Proust pastiche Balzac, Flaubert et Sainte-Beuve dans *L'Affaire Lemoine*, de manière non parodique. Le pastiche interroge donc toujours la ressemblance entre un texte et son modèle, là où la parodie peut se contenter d'une allusion.

Sur le plan théorique, ces considérations ont le mérite de souligner la différence d'esprit entre deux opérations. La prise en considération d'un « troisième terme » (le style) entre T1 et T2 déplace le lieu de l'appréciation du travail du pasticheur. Le versant analytique de son travail compte ainsi autant que la production d'un texte nouveau, et le pastiche vaut donc autant pour ce qu'il nous apprend sur son modèle que pour le texte qu'il donne à lire. Dans l'analyse des pratiques, toutefois, la distinction est moins utile. Le recueil de pastiches le plus célèbre du xx^e siècle (celui de Reboux et Müller) mêle les deux opérations et ira même jusqu'à reprendre des phrases littérales aux auteurs dont il se moque. L'expression « à la manière de » se situe entre pastiche et parodie. Elle empêche précisément de les distinguer de manière stable. S'agit-il dès lors d'organiser une « théorie restreinte » qui tenterait de préserver l'essentiel des avancées conceptuelles de Gérard Genette ? Je ne le crois pas. Il me semble plus fécond de sortir du modèle mimétique et de chercher ailleurs les voies de l'interprétation de cette pratique littéraire. On devrait ainsi renoncer à décrire la relation entre T1 et T2, pour porter l'analyse sur les raisons d'être et les modes de circulation de T2.

Il s'agit donc d'envisager les usages de l'imitation du style dans le monde des lettres. Le pastiche est ainsi d'abord une sorte de technique, qui est présente dans bien des pratiques littéraires. Les différences entre ces pratiques sont réelles, bien entendu, mais seulement dans la mesure où elles sont identifiées et revendiquées par les écrivains et les critiques, et non pas comme des réalités d'essence différente. Le domaine qui m'intéresse est constitué par la part de pastiche que comportent toutes les activités dont certaines se sont cristallisées en genres et en pratiques clairement désignées comme telles. Le corpus comprend ainsi les pastiches proprement dits, mais également certaines parodies, des « suites », des plagiat, des contrefaçons ou des supercheries. Certaines parodies ne m'intéressent pas, parce qu'elles sont dépourvues de mimétisme textuel. D'autres sont contraire sont très comparables aux pastiches les plus pointus.

Cette conception présente l'intérêt, à mes yeux, d'être pleinement compatible avec une approche en termes de registres. Récemment introduite parmi les catégories littéraires, cette catégorie insiste sur la dimension anthropologique du littéraire. Avec Alain Viala, j'ai insisté sur le fait que les registres constituent un cadre de référence pertinent pour approcher les questions de sens et d'esthétique des textes, donc des enjeux idéologiques fondamentaux au-delà des données techniques (les « tonalités ») et formelles (les genres). Ils mettent l'accent sur les émotions que produit un texte artistique⁷. Ils donnent à lire des combinaisons de sujet, de mode d'expression et d'émotion et constituent dès lors les grands domaines de signification et de plaisir, le cadre des effets esthétiques.

La parodie, la satire, la caricature sont des notions qui bénéficient d'un lien privilégié avec un registre analogue (le parodique, le satirique, le caricatural), comme c'est le cas pour les couples tragédie-tragique ou comédie-comique. Cela signifie que toutes les comédies sont liées au comique, ou que toutes les parodies relèvent du parodique. Inversement, le pastiche n'entre pas dans cette dualité. C'est pourquoi, je crois qu'il faut le considérer d'avantage comme une technique neutre (le fait d'imiter un style). Dans ses usages, il se combine donc parfaitement avec les registres parodique, satirique ou ludique, comme il peut aussi s'en différencier lorsqu'il vise au plagiat ou à la falsification. D'où le fait qu'on relève la présence du pastiche dans toute une série de pratiques littéraires (dans des parodies, des supercheries ou des plagiats), ou que le pastiche reste associé à des registres qui peuvent paraître contradictoires (comme le ludique ou le critique).

Sur le plan méthodologique, ce constat nous conduit enfin à décrire les usages et circulations du pastiche dans la vie littéraire. Cela peut se faire en établissant la liste de ses emplois variés : liste des fonctions du pastiche, liste des auteurs qui ont pratiqué le genre, liste des auteurs qui ont été pastichés ou parodiés, et sans doute inversement, liste des auteurs qui ne l'ont pas été, liste des œuvres qui se sont imposées ou qui ont eu du succès, liste des supports matériels qui contiennent des pastiches (romans, journaux, correspondances, textes séparés, recueils spécifiques), liste des termes concurrents ou analogues, liste des pastiches à succès... La liste est une manière d'objectiver l'existence sociale d'une réalité culturelle. Elle s'écarte des jugements de valeur a priori, ou des catégories préconstruites par le domaine que l'on étudie, qu'il s'agisse de catégories historiques ou proposées par la critique ultérieure. Elle permet donc d'éviter de débattre d'abord de l'intérêt ou du manque d'intérêt des pastiches, de leur

7. Je me permets de renvoyer ici à nos *100 mots du littéraire*, Paris, PUF-coll. *Que-sais-je ?*, 2008.

caractère plus ou moins pur, ou possiblement mal interprété, pour dessiner leur diffusion effective dans l'espace social.

Comparable à ceux de Reboux et Müller, le pastiche-parodie du *Cid* par Boileau, Racine et certains de leurs amis peut illustrer le changement de perspective que je propose. *Le Chapelain décoiffé* circule à partir de 1664 ; il en existe deux versions qui se différencient surtout parce que l'une est plus développée que l'autre. La pièce met en scène plusieurs écrivains connus : Jean Chapelain, Jean Puget de La Serre et Jacques de Cassaigne à qui sont attribués les rôles de Don Diègue, du Comte et du Cid. La Serre est fâché de ne pas avoir reçu les faveurs royales que Chapelain s'est approprié ; il piétine la perruque de son adversaire pour s'en venger. Ce dernier appelle à son aide un de ses obligés et l'incite à tuer La Serre en duel. Plusieurs scènes du *Cid* sont transposées dans ce nouveau contexte dont la plainte de Chapelain rend bien l'esprit :

O rage ! o désespoir ! o perruque m'amie !
 N'as tu donc tant vécu, que pour cette infamie,
 N'as tu trompé l'espoir de tant de perruquiers
 Que pour voir un jour flétrir tant de Lauriers.
 Nouvelle pension fatale à ma calotte,
 Précipice élevé qui te jette dans la crotte,
 Cruel ressouvenir de ces honneurs passés
 Services de vingt ans en un jour effacés [...]

Quel est l'objet du *Chapelain* ? Il est clair, me semble-t-il, que l'attention des auteurs de cette parodie se porte moins sur *le Cid* que sur la contestation des listes de gratifications de 1664 (dont La Serre a été exclu), et à travers elle, sur la contestation du pouvoir de Chapelain. Comme d'autres cabales, cette polémique est directement liée à la lutte des jeunes écrivains qui s'affirment alors comme des lettrés en voie de professionnalisation, et qui subissent de moins en moins aisément le joug d'un écrivain mondain et bien en cour qu'ils ne reconnaissent pas comme un véritable créateur. *Le Cid*, en l'affaire, est un prétexte, un moyen rhétorique de solliciter l'attention bienveillante et complice des auditeurs. Il a naturellement été choisi en raison des Sentiments de l'Académie française que Chapelain avait rédigés lors de la création de la pièce. L'essentiel est donc ici le message critique sur l'administration des prébendes royales. C'est ce point qui est la raison d'être de la parodie, et n'y chercher que la transformation du vers cornélien serait en déformer la portée. Ainsi en va-t-il également des parodies politiques récentes : la soutenance de thèse de Valérie Pécresse est moins la parodie d'une soutenance que la mise en cause des choix académiques du régime sarkozien. Les termes clés de la relation parodique pourraient donc être définis comme une recontextualisation et une reconnaissance.

La recontextualisation consiste dans l'intégration d'un discours cité dans un discours citant qui le transforme à des degrés variables. Un certain nombre de signaux ou de conventions aident le destinataire du texte parodique à se rappeler qu'il a affaire à un double discours, citant et cité. Un des traits caractéristique de ce processus est que le temps du discours citant est toujours en décalage par rapport à celui du discours cité : il renvoie à une actualité, un présent, qui est nécessairement postérieur à la manifestation publique du discours cité. C'est pourquoi la parodie se réfère souvent aussi aux circonstances de la manifestation initiale (circonstances éditoriales, événements liés à une représentation, au premier accueil d'une pièce ou aux débats qui ont suivi une innovation formelle).

La reconnaissance est un autre trait distinctif de la création du pastiche ou de la parodie. Elle consiste dans l'élection d'un public susceptible de comprendre et d'apprécier la recontextualisation, et donc dans l'anticipation des réactions de ce public par l'auteur du texte second. Cette anticipation alimente en retour la recontextualisation.

Du point de vue de la poétique du genre, ces deux constats peuvent conduire à examiner de près les dispositifs textuels de la recontextualisation et de la reconnaissance. Toutefois ce qui motive à la fois les citations littérales (dont la présence se justifie par la logique du discours citant) et les citations modifiées ou transformées (qui portent le poids de la transformation que leur imprime le discours citant) est toujours la logique discursive du texte parodique, et non sa ou ses source(s). Par ailleurs, la reconnaissance est inscrite dans le texte parodique comme son horizon d'attente (c'est la mesure de ce que le parodiste attend de la compréhension de son public), mais aussi comme l'ensemble des transformations et des allusions qui s'y produisent et que l'auteur juge compréhensibles par son public. La recontextualisation et la reconnaissance sont ainsi les mécanismes par lesquels s'organise le transfert des enjeux d'un pastiche ou d'une parodie vers le texte second (T2). Ils sont essentiels pour qui souhaite se détacher de la relation initiale T1-T2.

Les usages du pastiche

L'usage des pastiches se répand en des lieux sociaux divers et selon des modalités qui varient à l'extrême. On peut néanmoins pointer quelques-uns de ces lieux, qui sont en contact avec la vie littéraire. J'ai noté ailleurs que le monde du théâtre, celui des apprentissages scolaires et celui de la presse périodique constituaient sans doute les trois principaux incubateurs

de la diffusion des pastiches. Je voudrais insister ici sur la succession chronologique de leurs interventions respectives.

Sur les scènes

Le théâtre fait grand usage du pastiche. En particulier, les genres de la parodie et de la revue de fin d'année, qui apparaissent à la fin du XVII^e siècle et se diffusent sur les scènes aux XVIII^e et XIX^e siècles forment un corpus d'une très grande ampleur. L'imitation stylistique n'est qu'une des nombreuses stratégies référentielles qui s'y manifestent. On peut y repérer les techniques qui installent la reconnaissance non pas à l'aide d'un dispositif péritextuel, qui serait incompatible avec les exigences scéniques, mais au moyen de signes verbaux, musicaux et gestuels. Les calembours, les à-peu-près, la déformation des noms propres assurent cette fonction, qui est aussi liée aux prologues, au théâtre dans le théâtre, aux personnifications de la Parodie qui vient en personne commenter sa raison d'être, ou à une construction conventionnelle en chansons (« vaudevilles ») qui renvoient la parodie à sa dimension spectaculaire. La reconnaissance se fonde aussi sur des situations référentielles ou des éléments de décor, et toutes sortes d'effets liés à la réputation des personnalités ou au contexte.

Au XVIII^e siècle, les auteurs sont souvent liés aux troupes des Italiens, qui pratiquent un théâtre comique, ambitionnant de conquérir les suffrages du grand public et non les lauriers académiques. Une dimension contestatrice est souvent présente dans leurs pièces, qui ne sont jamais aussi satiriques que lorsqu'elles soulignent la « chute » d'une pièce de style noble ou élevé. Quelques auteurs français personnifient leur art et donnent l'allégorie de son usage. Fuselier précise dans son *Discours à l'occasion d'un Discours de M. La Motte sur les parodies* (1731) que la parodie est la « pierre de touche » qui permet de distinguer le bon théâtre du médiocre, et qu'elle doit être regardée comme « une critique sensée et même utile pour les mœurs ». Dans *La Parodie au Parnasse* (1759), opéra-comique, Charles-Simon Favart rassemble tous les arguments en faveur du genre. Il affiche sa modération et son souhait de donner des œuvres qui correspondent au goût du monde, tout en insistant sur l'apport indispensable de la parodie dans les institutions esthétiques (*le Parnasse*). La pièce s'ouvre sur un dialogue entre Apollon et la Parodie. Le Dieu se plaint de l'atonie des spectacles (« tous les Poètes sont endormis »), mais il l'explique parce que « la parodie est enchaînée ». Il la délivre et, comme elle déclare s'ennuyer dans le Théâtre Italien, il décide de lui donner un nouvel emploi. Tous les auteurs des Théâtres de Paris vont devoir se

présenter devant elle avant d'accéder au Parnasse. Sa mission, toutefois, sera bornée par quelques règles liées à la bienséance et au bon goût.

Malgré ces tentatives, la parodie théâtrale n'accède jamais à une véritable légitimité littéraire. C'est ce que veut sans doute souligner le rédacteur de la notice du *Grand dictionnaire* de Pierre Larousse, qui dit constater son déclin. En réalité, elle reste très vivante tout au long du XIX^e siècle, mais elle se contente du rôle secondaire (et souvent lucratif) de commentaire des œuvres à succès. La sociologie des auteurs de parodies témoigne de cette marginalisation dans le champ littéraire. Charles Monselet est le seul écrivain relativement important dont l'œuvre comporte plusieurs parodies. Les auteurs les plus fréquents, souvent anonymes et fort oubliés aujourd'hui, sont vaudevillistes : Nicolas Brazier, Clairville (Louis-François Nicolaïe, dit), Armand Dartois, Charles Dumersan, Amédée de Jallais, Marc Leprévost, Marie-Emmanuel Théaulon de Lambert. Leurs parodies sont souvent des œuvres écrites à plusieurs, et de circonstance, même si elles ont été imprimées. En marge de la littérature, signalons Albert Chanay auteur de pièces de guignol, ou des chansonniers comme Desaugiers.

A l'école

Tout au long de l'Ancien Régime, et sans doute encore jusqu'à la Grande Guerre, le pastiche reste par ailleurs marqué par son usage comme pratique pédagogique. L'imitation est tenue pour une technique d'apprentissage importante. Elle est le moyen privilégié de l'apprentissage de l'écriture. Elle se développe depuis la Renaissance, en latin d'abord puis en français. Le Ratio studiorum des Jésuites développe cet apprentissage littéraire en trois phases : « Le style se forme par la lecture, l'exercice et l'imitation »⁸. Cette dernière se décline dans une série d'exercices : les résumés à développer, les réductions et amplifications dans le style de, suites, les correspondances à la manière de, la rédaction de discours attribués à de grands orateurs, les translations, la fabrication de pièces de théâtre scolaire à partir de montage de fragments empruntés à des chefs-d'œuvre... autant de pratiques de réécriture où le pastiche prendra sa place. Aux esprits ainsi formés, il sera aisé d'imiter ensuite les exemples proposés pour s'en moquer ou pour manifester une certaine

8. Cité par Michèle Rosellini, « L'utilité de la lecture par la *praelectio* », *Littératures classiques*, 37, automne 1999, p. 80.

indépendance d'esprit. Ce n'est pas un hasard si Brillon parle d'application, le mot est typique de la formation scolaire⁹.

L'usage du pastiche pédagogique figure dans *L'Art d'écrire* d'Albalat, publié pour la première fois en 1899 et encore réédité de nos jours :

La lecture bien faite comprend non seulement des fiches, des notes, des analyses, mais une foule d'autres exercices profitables comme les comparaisons, le pastiche, la transposition. [...] On fait ainsi du bon Rousseau, du bon Bossuet, du bon La Bruyère, du bon Montesquieu. Savoir imiter, c'est apprendre à ne plus imiter, parce que c'est s'habituer à reconnaître l'imitation, et à s'en passer quand on y sera rompu. Le danseur de corde use du balancier pour le quitter. »¹⁰

Nombre de préfaces aux recueils de pastiches du XX^e siècle évoquent ces origines scolaires. Ainsi, le pastiche de Pierre Benoit par Yves Gandon qui sert de préface à *Usage de Faux* le montre très nettement. L'auteur dit avoir été initié à l'art du pastiche par son professeur de français au Lycée Carnot de Tunis, là où « sous la fallacieuse dénomination de compositions françaises, c'était bien à la profession de faussaire que nous préparaient les exercices qu'il nous imposait. Et je vous jure que les modèles offerts par lui à nos aptitudes naissantes n'étaient pas, précisément, les premiers venus. Qu'on s'en rende compte : Lettre de Chapelain à Louis XIV pour lui demander de le dispenser de l'impôt. — Lettre de J.J. Rousseau à Mme d'Épinay pour solliciter une pension pour Thérèse Levasseur etc. » (p. 10)

Dans la même période, la revue *Les Maîtres de la plume* propose à ses lecteurs « Les Souvenirs de collège des célébrités contemporaines » Camille Mauclair y évoque une composition française d'Edouard Herriot et de lui-même rédigée en « vieil françoys » qui leur valut d'être classés premiers (15 mars 1924). Et Jean Giraudoux écrit dans *L'École des indifférents* de son héros autobiographique Bernard : « l'université ne lui avait appris que le pastiche »¹¹. D'innombrables écrits biographiques ou autobiographiques vont dans le même sens.

Les usages scolaires du pastiche, particulièrement en vogue dans la génération de Proust et de Reboux, ont eu ainsi deux effets majeurs sur

9. Marmontel définit l'application comme un « nouvel emploi d'un passage, soit de prose, soit de poésie. Plus le nouveau sens, ou le nouveau rapport que l'application donne du passage, est éloigné de son sens primitif, plus l'application est ingénieuse, lorsqu'elle est juste » (*Éléments de littérature*, Paris, Verdrière, 1818, t. XIV, p. 268 et suiv.)

10. *L'Art d'écrire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 41-42.

11. *Ceuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 199.

l'histoire du genre. Ils ont donné à de nombreux auteurs et à leurs lecteurs une véritable compétence mimétique aisément mobilisable dans la vie littéraire. Ils ont aussi contribué à valoriser la dimension critique du genre, puisque l'objet de ce mimétisme était bien perçu comme le style d'un modèle qu'il s'agissait d'imiter pour se modeler sur ses qualités.

Dans les journaux

Le XIX^e siècle a été le siècle de la presse. De 1830 à 1930 environ, l'expansion de ce média pouvait sembler infinie. Une très forte concurrence a forcé les journaux à inventer toutes sortes de formes par lesquelles ils cherchaient à susciter l'intérêt du public. La presse mobilise ainsi toutes les formes du pastiche et de la parodie : pastiches critiques et pastiches satiriques, charges, caricatures, parodies, à-peu-près, reprises de thèmes et d'airs, détournements et transformations et bien d'autres. Elle mise par ailleurs aussi sur des genres qui s'épuisent rapidement en raison de leur rapport à l'actualité, ou qui plaisent à un large public et ne recevront pas de ce fait la sanction du public spécialisé des amateurs de littérature.

La presse satirique (*Le Charivari*) ou illustrée (*La Vie parisienne*) est donc un des lieux privilégiés de la production de textes comportant une large part de pastiche. Dans une large mesure, ces conditions de production déterminent le choix des auteurs et des genres qui sont pastichés. Un relevé des auteurs le plus souvent imités aux XIX^e et XX^e siècles dans les périodiques autant que dans les recueils montre que leur hiérarchie suit assez fidèlement celle des succès littéraires. Avec plus de 350 références, Hugo est largement en tête ; viennent ensuite, assez loin derrière : La Fontaine (145) et Zola (120), Rostand (96) et Voltaire (plus de 80) à égalité avec Molière, puis entre 70 et 80 : Baudelaire, Corneille, Conan Doyle, Dumas père et fils, Mallarmé, Musset, Proust, Racine ; suit enfin un peloton formé de Boileau, Claudel, Coppée, Daudet, Flaubert, Heredia, Lamartine, Maeterlinck, Rabelais, Rimbaud, Sardou, Simonon, Verlaine (50 et plus)¹². On pourrait aisément montrer que pour la plupart, les auteurs « scolaires » et « difficiles » (tel Baudelaire) de cette liste se trouvent dans les recueils, tandis que les autres (tels les Dumas) font le bonheur des journalistes. Seul Hugo est pastiché à égalité par les deux groupes.

Pourtant, les cibles de la presse satirique sont parfois beaucoup moins connues, et elles manifestent la connaissance que les journalistes ont du

12. Relevé établi sur la base de notre *Répertoire des pastiches et parodies*, Paris, PUPS, 2009.

champ littéraire. Ainsi par exemple, on lit dans *Le Tintamarre* de nombreuses exploitations des polémiques autour du naturalisme. Mais c'est aussi dans ce journal qu'on peut découvrir un des premiers pastiches de Mallarmé, qui est resté jusqu'ici inconnu même des spécialistes :

Aux ultimes lueurs du ciel qui s'obscurcit,
 Je vois, très clairement, une forme très vague,
 Je suis étreint au cœur et mon esprit divague.
 Cette forme, d'abord blanche, à mes yeux noircit.
 Puis l'apparition fluide s'épaissit ;
 Elle prend corps ; devient ronde, ainsi qu'une bague :
 Se roule, en proie à la germaine schlague ;
 Et je me dis : c'est ça ; ce doit être ceci ;
 La femme qui sortit de l'homme (c'est notoire) ;
 Notre sœur de la côte, après avoir péché !
 Or, je suis très heureux, bien que tremblant, en somme,
 D'avoir pu voir comment, sœur-épouse de l'homme,
 La mère Eve avala la pêche du pécher ! !
 Stephen Bienarmé, « Sornette », *Le Tintamarre*, 17 octobre 1886, p. 5

Comme dans le domaine de la parodie dramatique, on note l'absence de grands écrivains parmi les pasticheurs de la grande presse. La plupart sont des journalistes tel Touchatout (Léon Bienvenu), des dessinateurs, tels Louis Morel-Retz (Stop), Louis-Alexandre Gosset de Guines (André Gill) ou le très talentueux Émile Planat, qui signe Marcelin ses textes et ses dessins.

Le pastiche comme genre à part entière

À la fin du XIX^e siècle, la situation du pastiche évolue rapidement sur les trois fronts que j'ai évoqués. La parodie théâtrale perd de son importance (à l'exception momentanée du genre des revues en Belgique) tandis que les périodiques littéraires spécialisés commencent à relayer les journaux de grande diffusion dans la publication de pastiches. Dans le monde scolaire, les auteurs français ont massivement succédé aux auteurs latins pour servir de modèle aux jeunes clercs. De la Bohême à la Rive gauche, des mœurs estudiantines à l'ironie des cafés, des ateliers et des rédactions, le pastiche signale désormais une forme de sociabilité complice et fraternelle. Il devient une des nombreuses activités littéraires dans lesquelles s'expriment l'esprit non conformiste et une pratique des lettres saturée par ses propres références. Dès lors les écrivains acceptent, voire revendiquent comme une valeur ce genre que leurs confrères des siècles précédents n'envisageaient qu'avec une réprobation indignée. C'est dans cette conjoncture précise que le pastiche cesse d'être majoritairement parodique pour se lier au registre critique, qui est à la fois plus valorisé dans le monde littéraire et plus légitime dans le monde social.

Ainsi, dès le début du ^{xx}e siècle, on observe une nette rupture : avec Jules Lemaitre, Reboux et Müller et Proust, le pastiche devient un exercice « en soi », un véritable exercice de style, et un genre littéraire spécifique, plus répandu dans les milieux lettrés que la parodie. En 1984, le fait que le Dictionnaire des littératures de langue française édité par Bordas consacre une bien plus importante notice à Pastiche qu'à Parodie montre bien l'évolution qui s'est produite depuis Larousse. La publication en recueils confirme cette évolution. Plus d'une centaine de ces recueils ont été publiés, certains à un très grand nombre d'exemplaires et avec un succès parfois impressionnant. Le pastiche et la parodie deviennent alors la preuve d'une excellente connaissance de l'œuvre et la marque d'une admiration respectueuse.

L'argumentaire change en conséquent. Les pasticheurs dans leurs préfaces expriment des excuses à l'égard des auteurs pris pour cibles. André-Marie, en digne successeur de Reboux et Müller auxquels il rend hommage, écrit : « C'est le privilège du lettré et du lettré spirituel, que de réussir à épouser ainsi la forme de l'imagination, les procédés de composition, les habitudes de style, le vocabulaire, pour édifier, sous son nom, une nouvelle œuvre toute d'imitation narquoise » (Prière d'insérer de *Les Écrivains normands*).

Le recueil de Jean-Louis Curtis, *Haute École* (1950), renferme quatre essais critiques ; son auteur explique : « J'ai fait suivre ces textes d'un pastiche, parce que cet exercice me semble constituer l'achèvement naturel d'une étude critique. On me le pardonnera aisément si l'on veut bien se souvenir qu'un pastiche est aussi un hommage d'admiration. La Rochefoucauld avait dit 'Contrefaire, c'est encore admirer !' ». Pour sa part, Yves Gandon déclare : « Je voyais très bien ce petit livre précédé de graves considérations sur le dernier état de la critique » (préface à *Mascarades littéraires*, 1930). En 1944, dans la réédition, il ajoute : « J'ai voulu, pour ma modeste part, offrir à la critique un nouvel instrument d'exploration et d'analyse » et il rappelle Sainte-Beuve : « La critique est pour moi une métamorphose : je tâche de disparaître dans le personnage que je reproduis. »

Tout naturellement de la critique modeste et admirative on glisse vers la critique créatrice. Les écrivains canadiens-français Francoeur et Panneton assimilent le pastiche à « la critique satirique » qui peut « être de quelque utilité en montrant aux écrivains le détail de leurs imperfections les plus habituelles. » Et, pour les écrivains, avoir été choisi pour figurer dans un recueil est « une consécration de talents qu'ils sont souvent les premiers à reconnaître » (Préface de *La Littérature à la mode*, 1924). Dans la remarquable préface à *Faux en écriture* (1947), les auteurs écrivent :

« S'exercer aux dépens de ces 'maniérismes', leur donner leur vif éclat, les faire reluire à coups de polissoir afin que la pensée et l'écriture viennent se réfléchir dans cette sorte de miroir déformant, — voilà le but que cherche à atteindre le pastiche ».

La conception la plus ambitieuse est probablement celle exprimée par Jacques Laurent et Claude Martine dans leur préface à *Neuf perles de culture*, 1952, intitulée « Eloge du Pasticheur ». Ce texte important, voire unique, traite d'emblée de la critique dont il relève les insuffisances classiques. Il y a deux formes de critique : une « consommatrice » qui se borne à précéder le public l'autre « ambitieuse » et créatrice qui se recommande de Sainte-Beuve « qui au lieu de goûter au pâté, en cuisine un autre. Ce n'est pas un dégustateur, c'est un créateur. » La première ne peut que donner envie (ou pas) de lire, la seconde ne fait que se mettre en valeur elle-même. La critique ne peut apporter quelque chose au lecteur que s'il connaît déjà l'œuvre critiquée. De plus elle s'exprime en utilisant les mêmes moyens — la littérature — que son sujet. Donc « Ou le critique cesse d'être critique [...] ou il se condamne à rester étranger à l'œuvre étudiée ». Et d'ajouter : « Le pastiche est la seule issue [...] il ne se situe pas dans l'univers du jugement. » C'est une forme supérieure de la critique qui se joue des impossibilités de la critique traditionnelle. En 1966, Jacques Laurent reprend ce point de vue et affirme : « le pastiche [...] reste pour moi la parure suprême de la critique » (Préface à *La fin de Lamiel*).

Après un tel chemin, on ne s'étonnera pas de rencontrer parmi les auteurs de pastiches du XX^e siècle des écrivains consacrés : Pierre Benoit, Antoine Blondin, Pierre Boileau et Thomas Narcejac, Robert Brasillach, Francis Carco, Georges Courteline, Jean-Louis Curtis, Jean Dutourd, Fernand Fleuret, Yves Gandon, André Gide, Jean Giraudoux, Jacques Laurent, André Lichtenberger, Pierre Louÿs, André Maurois, Roger Nimier, Paul Nougé, Pascal Pia, Jules Romains, Raymond Queneau, Philippe Sollers. Et par ailleurs des personnalités importantes comme des journalistes (Pol Vandromme, André Riboud), des humoristes (Cami, Dac, Granger, Topor), des savants (Alfred Sauvy), des avocats (Paul Arnaut, Edouard Delprat, Georges Fourest), des hauts fonctionnaires (Dominique Jamet, Georges-Armand Masson), nombre de médecins dont un ministre (Georges Camuset, Philippe Panneton, Bernard Kouchner), des poètes (Jean Pellerin), l'un ou l'autre libraire (Marcel Dommergues) voire des gastronomes patentés (Robert Courtine), des universitaires (Jean Gaulmier, Jean-François Jeandillou, Albert Kies). Leur intérêt pour le genre, leur passion parfois, est bien la preuve d'une légitimité bien installée désormais dans les mœurs de la République des lettres.

Le pastiche et les polémiques littéraires

Un aspect de l'importance du pastiche dans la vie littéraire qui n'a presque pas été étudié est son rôle dans les querelles des différents groupes concurrents. Catherine Dousteysier-Khoze a montré dans sa thèse que la plupart des arguments qui alimentaient les campagnes anti-naturalistes se sont manifestés dans des pastiches et des parodies¹³. Le symbolisme n'a pas suscité moins de textes satiriques. *La Grande Anthologie* de Pierre Benoit, Charles Derennes, Charles Perrot et quelques-uns de leurs amis constituait une réponse à *l'Anthologie des poètes nouveaux* (Paris, Eugène Figuière, 1913) que venait de préfacer Gustave Lanson, mais également la manifestation publique d'un groupe de jeunes littérateurs aux tendances néoclassiques qui rendaient ainsi publiques leurs positions hostiles au symbolisme¹⁴.

Paul Reboux opposait en termes vifs le Boulevard, « c'est-à-dire la littérature que le public comprend et aime », à « l'Innommable, honorée en de petites chapelles, que des schismes divisent souvent, et dont les grands prêtres siègent de préférence dans les brasseries du quartier latin »¹⁵. Cette idée, Reboux, qui était également proche de l'Action française, la défendra obstinément, même encore dans ses mémoires : « La rive gauche n'est-elle pas le paradis des ratés, je veux dire des écrivains qui, orgueilleux de leur nombril, s'absorbent dans la contemplation de leur immobilité, et ne daignent pas considérer le spectacle humain et frémissant de la vie ? »¹⁶ Elle sera reprise, presque à l'identique, par un autre pasticheur, le Lyonnais Henri Béraud (1885-1958) qui avait publié dans ses jeunes

13. Catherine Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Cazaubon, Eurédit, 2004.

14. *La grande anthologie/la seule qui ne publie que de l'inédit*/Sébastien-Charles-Georges Leconte de Lisle-Adam. — Henri-Mathurin de Reigner. — Léon Largier. — Jehan Richepaing. — René Cauchois. — Charles de Poumarolles. — Rafaele d'Annoncealeu. — Francis James. — Rosemonde Girard (d'Houville). — Maurice Roustand. — Johann Riquetus. — Emile Verhérien. — Stuart Merry del Val. — Sidoine Apollinaire. — Pol et Sema Fort. — Mathieu Lacomtesse. — Joseph-Marie Netti. — Lorang-Taillade. — Maurice Metterlingue. — Henri Bathaille. — Samain. — Victor Hugo., etc., etc, Paris, Société des Éditions Louis-Michaud, [sd], 267 p. J'ai étudié cette anthologie dans : « *La Grande Anthologie* (1914) : une mystification polémique », in *Les Mystifications littéraires*, textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Quatrième colloque des Invalides, Tusson, Du Lérot éditeur, 2001, p. 97-107.

15. *Je sais tout*, 15 septembre 1912. Voir Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Droz, 1971, p. 53.

16. Paul Reboux, *Mes mémoires*, op. cit., p. 131.

années un pamphlet mensuel entièrement rédigé par lui, *L'Ours* (oct. 1913-avr. 1916) où paraissaient des « A la manière de... » consacrés à des auteurs lyonnais¹⁷. Le même Béraud se fit connaître en menant campagne contre la NRF et André Gide en 1923-1924. Il reprochait à ses adversaires d'être élitistes, de préférer le jugement de leurs pairs à celui du grand public, et de défendre une « littérature d'idées » là où il aurait préféré une littérature « d'esprit ». Dans un article de Paris Journal (30 juin 1923), interviewé par Georges Le Fevre, Béraud met ainsi son adversaire au défi en lui proposant « pour la somme qui lui conviendra » deux paris qui relèvent tous deux du pastiche :

Premier pari : Si M. Gide y consent, je me flatte de fabriquer un essai ou un roman de Gide qui, mêlé à deux autres essais de Gide inédits et que personne n'aura jamais lus, tromperont les Gidards eux-mêmes, [et] votre M. Jacques Rivière, ce Gide à la noix.

Second pari : Celui-là d'une somme cinq fois supérieure. Je défie M. Gide de tromper n'importe qui en lui apportant une nouvelle de 40 pages qu'il voudrait faire passer comme de Duvernois ou de Robert Dieudonné.

Le pastiche apparaît ici comme le signe d'une compétence professionnelle susceptible à elle seule de caractériser la valeur d'un écrivain. Béraud fait ainsi l'éloge d'une conception artisanale et laborieuse de la littérature, niant autant l'originalité que le « génie », mais dont le juge final, en dernier ressort, sera le rire ou l'appréciation du public moyennement cultivé qui se passionne au même moment pour les pastiches de Paul Reboux, Pierre Benoît ou Georges-Armand Masson.

Le pastiche apparaît ainsi comme un enjeu essentiel dans les querelles littéraires de l'entre-deux-guerres. Les auteurs les plus hostiles à l'avant-garde en font un large usage, beaucoup plus que leurs adversaires. Sans doute y trouvaient-ils le moyen d'affirmer un capital scolaire qui reflétait l'héritage qu'ils voulaient défendre contre les « nihilistes » de la culture. On retrouvera ce genre de réflexions dans l'accueil fait à l'existentialisme après la Deuxième Guerre mondiale. Il y a là, je crois, une sorte de constante qu'il conviendrait d'analyser en profondeur.

J'espère ainsi avoir suggéré que le pastiche est une pratique essentielle de la vie littéraire. Il en suit les tensions et les évolutions et, parfois même, les annonce ou les révèle. Ce n'est pas son moindre intérêt.

Directeur de recherches au FNRS-ULB (Belgique)

17. Cinoh (Raoul), octobre 1913, p. 10-13 ; France (Anatole), « La rencontre », Noël 1913, p. 3- 5 ; Du Marais (R.), « Carmen, monologue en patois lyonnais », janvier 1914, p. 5-6 ; 11, avril 1916, « Sonnet à la manière de Mme J. Bach-Sisley », p. 12.