

Paul Aron

Université Libre de Bruxelles

LE PASTICHE LITTÉRAIRE

La langue actuelle tend à distinguer fermement pastiche et parodie, centons, caricature, charge, satire, mystification, falsification, travestissement, burlesque, grotesque, ironie, blague, farce, plagiat et imitation. On sait qu'il n'en n'a pas toujours été ainsi. *L'Encyclopédie* attribuait à la Parodie l'ensemble des valeurs sémantiques que nous séparons aujourd'hui, et elle réservait le terme de pastiche au seul domaine de la peinture, conformément à l'étymologie du *pasticcio*. Pierre Larousse, un siècle plus tard, faisait au contraire de la parodie une catégorie essentiellement musicale et dramatique, et inscrivait le pastiche au terme d'une série littéraire où le grotesque annonçait le burlesque, lui-même précédant le pastiche. La même hésitation parcourt l'ensemble des dictionnaires et des ouvrages spécialisés.¹

Devant tant d'incertitudes, grande est la tentation de réduire le sens des termes à une définition logique, afin de fonder en raison ce que l'usage a ainsi dépareillé. Le formalisme russe et tchèque a ainsi élaboré les grands axes d'une perception interactive de la littérature, qui confronte en permanence les œuvres aux codes, et, par là-même, donne une place centrale au principe producteur du pastiche et de la parodie. La notion de "stylisation parodique" rend compte d'une catégorie du dialogue intertextuel qui s'infléchit, selon les cas, en pastiche, en parodie ou en satire. Le mérite essentiel de cette tradition consiste dans le fait qu'elle bannit tout effet de norme dévalorisant le pastiche, puisque toutes les œuvres littéraires participent peu ou prou du vaste réseau des relations entre textes. Mais les traductions restent très floues quant à l'usage précis des termes, et je ne connais pas de travaux issus

de cette tradition critique qui donnerait aux mots un sens discriminant.

La poétique contemporaine tente pour sa part de renouer avec les catégories aristotéliennes. Dans le domaine francophone, la tradition rhétorique renouvelée par Gérard Genette distingue rigoureusement les formes diverses du détournement textuel. On sait qu'il sépare nettement deux modes fondamentaux de dérivation entre un hypotexte et un hypertexte : la transformation et l'imitation. Cette distinction permettrait, selon lui, de lever l'équivoque entre pastiche et parodie. La transformation s'en prend à un texte, tandis que l'imitation reproduit un style. 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, Joyce parodie-t-il *l'Odyssée* dans *Ulysses*, et Proust pastiche Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve dans *L'Affaire Lemoine*. A ces distinctions formelles, Genette ajoute l'intentionnalité de la pratique considérée, ce qu'il appelle les régimes suivis. Il en distingue trois, "ludique", "satirique" et "sérieux". Il peut donc subdiviser le domaine du pastiche en pastiche ludique (*L'Affaire Lemoine*) et satirique (*A la manière de...*).² André Petitjean amplifie cette définition en notant que le pastiche est "une pratique hétérogène : une observation, voire une étude préalable du paradigme des traits itératifs communs à un texte ou à plusieurs et la production d'un texte inédit, conformément à l'idiotelecte imité. Au contraire la parodie se donne pour objet un texte (de

1 Une première version de ce texte a paru dans "Le pastiche littéraire au dix-neuvième siècle : lecture sociologique d'un genre mineur", in *Les à-côtés du siècle*, Textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Ed. du Lérot, 1998, pp. 15-26.

2 Sur les travaux de la tradition poétique française, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (cité ici dans l'édition "Points, Essais", 1992) et Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative*, Paris, Nathan, 1996. On notera que, consciente des limites d'une définition trop formelle, Bouillaguet propose en conclusion un élargissement psychanalytique : le pasticheur vivrait un état de violence pré-œdipien... (p.169). Sur la parodie, je renvoie à l'excellent essai synthétique de Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

dimension variable) et apparaît en tant que pratique comme étant plus homogène. Du jeu de mot à la mise en pièce iconoclaste d'un texte, la dimension inventive l'emporte sur l'analyse, ce qui ne signifie pas qu'elle exclut un regard réflexif sur l'objet transformé".³

On notera que, dans la tradition française, le pastiche sert toutefois plus souvent de contre-exemple ou de faire valoir à la parodie, qu'il aide en quelque sorte à définir par ce qu'elle n'est pas. C'est en effet cette dernière qui a fait l'objet, ces dernières années, du plus grand nombre de travaux importants.⁴ Ainsi s'impose l'idée, que Genette ne met pas clairement en valeur, que le pastiche n'est qu'un cas particulier du problème plus général de la parodie. On verra que je me rangerai à cette opinion, en tentant de la fonder historiquement.

D'autres analyses caractérisent l'usage du pastiche selon trois paramètres : il s'agit d'une reprise exclusivement d'ordre stylistique (on ne pastiche pas une œuvre, mais un style d'auteur ou d'époque), qui n'est pas nécessairement comique (ce qui le distingue de la parodie) et qui suppose une distance génératrice d'ironie (il peut être dans certains cas un hommage au sens le plus élevé). Cette littérature "au second degré" selon l'expression proposée par Roland Mortier, est une activité ludique, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité.⁵

3 "L'écriture-imitation", *Pratiques*, 42, juin 1984, p.12

4 Voir e. a. Karrer Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, 1977, Hutcheon Linda, *A Theory of Parody*, Cambridge, University Printing House, 1985 et Rose, Margaret A., *Parody : ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, 1993 qui donne une excellente bibliographie commentée.

5 Roland Mortier, "Pour une histoire du Pastiche littéraire au XVIIIe siècle", *Beiträge zur Französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur*. Festgabe für Werner Krauss zum 70.Geburstag. Hg. von Werner Bahner, Berlin, Academie Verlag, 1971, pp.203-217. qui renvoie

La fréquentation assidue des pratiques parodiques fait toutefois apparaître que la pureté générique reste exceptionnelle tandis que les textes mixtes, mi-pastiches, mi-parodies, sont au contraire légion. Par ailleurs, les critiques ont souvent inscrit le pastiche dans la catégorie plus générale, mais juridiquement très différente, du plagiat. De ces deux formes d'imitation, seul le plagiat conserve une certaine intégrité littérale ; le pastiche pour sa part ne reproduit normalement que des effets de style. Mais tout pastiche repose sur des emprunts lexicaux, rhétoriques ou thématiques qui sont sélectionnés en raison de leur caractère représentatif dans le texte cible, c'est-à-dire de leur effet de stéréotypie et leur repérage obéit aux procédures mêmes qui sont celles de la dénonciation du plagiat.⁶ Nombre d'auteurs de pastiches confondent sciemment plagiat et pastiche. C'est cette réalité incertaine, floue et vivante que reflète l'hésitation des dictionnaires. C'est elle également qui devrait entraîner l'historien à se méfier des catégories trop tranchées, pour s'attacher à suivre les usages, à décrire les intentions des auteurs, bref, à déplacer la question du pastiche de la rhétorique ou de la logique formelle vers l'histoire et la sociologie de la littérature.

Dans l'ensemble, les historiens de la littérature font l'impasse sur des pratiques jugées dévalorisantes ou purement ludiques. Aucune histoire de la littérature française ne comporte de chapitre qui leur soit consacré, ou qui donnerait une mise en perspective convaincante. Par contre, les anthologies sont légions, et chacun de leurs auteurs tente de baliser, de manière plus ou moins élaborée, le champ qui le concerne. Parmi les plus récentes et les meilleures, celle de François Caradec vaut sans doute pour toutes celles que j'ai pu consulter. Pour cet auteur, qui poursuit l'enquête anthologique de Léon

principalement à Wildo Hempel, "Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, avril 1965, Bd.XV, Ht. 2, pp.150-176.

6 Sur la distinction pastiche/plagiat, voir :Jeandillou Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*. Paris, Minuit, 1994.

Deffoux, la parodie est un genre très ancien, qui sur le mode burlesque et le ton de la farce tourne en ridicule les idées et la forme d'une œuvre à la mode ; l'imitation, pas toujours volontaire, adopte le style jusqu'à autoriser la confusion entre imitation et œuvre imitée (sujet d'exercice scolaire), la supercherie vise à tromper et le pastiche est la forme la plus subtile et la plus récente de cette série ancienne, qui recherche des tics et des procédés tout en faisant également œuvre d'humour personnel. Toutefois, ajoute-t-il, *«aucune des classifications proposées par les auteurs n'est beaucoup plus satisfaisante que la mienne. En réalité, ce n'est pas une classification formelle qu'il faudrait établir, mais bien plutôt une étude sociologique de la lecture. En dehors de sa qualité littéraire, qu'est-ce qui fait ou non le succès d'un pastiche, et auprès de quelles catégories de lecteurs»*. Caradec suggère qu'il s'agit d'un phénomène culturel puisque *«dans nombre de pastiches, ce sont les œuvres les mieux connues du grand nombre qui ont le plus de chances de succès»*.⁷

Telle est bien la voie dans laquelle, me semble-t-il, la critique aurait avantage à s'engager. Il n'existe, à ma connaissance, aucune histoire littéraire du pastiche ou de la parodie littéraire. J'entends : non pas la compilation, plus ou moins construite, d'un ensemble de pratiques souvent cocasses et savoureuses sur le plan anecdotique, mais bien l'inscription des pratiques pastichantes dans l'activité littéraire générale, les développements et les inflexions qu'elle a prise selon les périodes et les contextes.

PASTICHE, PARODIE, ET AUTRES GENRES IRRÉVÉRENCIEUX

Les interrogations de Caradec pourraient sans nul doute être multipliées. Elles ouvrent, en l'état, un champ de recherches dont la fécondité se mesure à l'occultation que le genre a subi hier et aujourd'hui. Car le trait marquant du pastiche n'est-il pas qu'il entre-

tienne une relation paradoxale avec le lieu même où se font les réputations littéraire et où s'entretiennent les réputations à travers les âges : l'école ? Il forme en effet la part obscure de l'enseignement de la littérature, puisqu'on l'exclut du corpus canonique, tout en y trouvant l'espace privilégié de son déploiement ludique. De la même manière, le pastiche semble par nature se situer dans les marges de l'activité littéraire, là où les valeurs consacrées peuvent encore subir les outrages, ironiques ou irrévérencieux, de ceux qui aiment sans toujours respecter. Il signale que les réputations n'ont pas encore atteint la densité qui les rendraient intangibles, que l'on peut encore se mesurer à elles, espérer en saper les fondements ou en dissiper les effets. Bref, que la littérature appartient à l'âge de la vie, et non à celui de la pierre dont on bâtit les Panthéons.

Pour la présente analyse, je limiterai prudemment la recherche des définitions à quelques règles de bonne conduite. Tout produit codé, spécialisé, c'est-à-dire requérant un savoir et une compétence qui en ferment l'accès au plus grand nombre permet l'émergence d'une moquerie de complicité, signalant la maîtrise du code de ceux qui sont en train de s'y initier, comme de ceux qui prétendent le faire évoluer. Les domaines du parodiable sont donc infinis, et ils ont été arpentés depuis la plus haute antiquité.

Les institutions juridiques, administratives, religieuses, scolaires présentent presque inévitablement des rituels dont le caractère stéréotypé appelle la parodie.⁸ Lorsque celle-ci s'adresse à des produits perçus comme littéraires débute l'ère du pastiche proprement dit. Il se distingue de la parodie pure et simple précisément en ce qu'il affiche la pleine maîtrise du code, et non seulement ses marques les plus extérieures, même si la distinction entre les deux réside quelquefois plus dans l'intention que dans une ligne de démarcation objectivable. C'est au moment où le langage littéraire commence à être perçu comme un langage spécialisé que

⁷ *Trésors du pastiche. Anthologie présentée par François Caradec, Paris, Pierre Horay, 1971, p.11.*

⁸ Voir en particulier le cas de la Bible dans Bernard Sarrazin, *La Bible parodiée*, Paris, Editions du Cerf, 1993.

le pastiche littéraire se développe de manière autonome, à côté de la parodie, des travestis ou des mystifications. Il oriente le détournement ironique vers les formes mêmes que prend le nouveau produit distinctif : la stylistique ou, au sens barthésien, l'écriture, soit donc l'ensemble des signes par lesquels un auteur ou un groupe d'auteurs définit sa position dans le champ. «*Plus un écrivain a de manière, c'est-à-dire de singularité dans le ton et l'expression, plus il est aisé de le contrefaire*» (Marmontel). Le pastiche devient le signe de la maîtrise par le pasticheur de ce code particulier au sein du code littéraire en général. Il n'est donc, au sens strict, de pastiche qu'institutionnel.

Il va de soi que le pastiche ou le détournement stylistique n'a de sens que pour le public restreint qui connaît l'œuvre parodiée. «*L'efficacité parodique engage la situation du texte comme lieu d'une connivence entre des sujets participants de la même culture*» écrivait Claude Abastado.⁹ Mais tel est également l'argument qui fait comprendre les voies divergentes dans lesquelles s'engagent les usages sociaux des mots. Ce n'est probablement pas un hasard si la parodie et le pastiche se séparent sémantiquement au moment même où le champ littéraire réalise le grand bouleversement décrit par Bénéichou, Sartre ou Bourdieu. Dès le milieu du XIXe siècle, parodie et pastiche fonctionnent, dans les faits d'abord, dans la langue ensuite, comme deux niveaux différents de l'usage des codes littéraires. L'un, pour initiés, suppose une connaissance intime de l'œuvre originale ; l'autre, à large usage, implique seulement une idée approximative des codes, ou une représentation des effets les plus extérieurs de ceux-ci, qui suffisent à assurer l'effet comique ou satirique. Ainsi pastiche et parodie ont respectivement pris le sens que l'Abbé Sellier réservait, à la fin du XVIIIe siècle, à "bonne parodie" et à "burlesque".

On comprend donc que la parodie se soit spécialisée dans les formes qui autorisaient

une relation à un plus vaste public. Celles-ci ont repris la tradition des moqueries de genre (travestissement de la tragédie en genre bas, par exemple), au détriment des subtils détournements de la manière d'un auteur singulier. Soit donc par exemple la différence qu'il y aurait entre le pastiche d'une formule chimique pour un public de carabins et l'apparition du médecin caricatural chez Molière. Un spectacle parodique annoncé sous un intitulé cocasse autorisait toutes les facéties habituelles de la farce sans plus guère de liens avec l'original. C'est sans doute pourquoi la parodie n'est pas restée liée au monde du théâtre ; elle relève tout autant de celui de l'opéra ou de spectacles musicaux suivis par un large public.

Ainsi compris, le pastiche pourrait être défini comme l'autonomisation de la parodie littéraire mise au service d'une connivence entre producteurs et lecteurs de textes différenciés par leur signature et leur style personnels.

L'ÂGE D'OR DU PASTICHE

Le XIXe siècle hérite d'une tradition de pastiches déjà bien établie dans le domaine littéraire. Sous Louis XIII, le modèle rabelaisien continue de susciter des démarques parfois savoureuses (*Le Nouveau Panurge*), tandis que les textes de l'Antiquité sont encore l'objet de pastiches érudits plus ou moins savoureux.¹⁰ Les querelles liées à la "naissance de récrivain" (Viala) au XVIIe en offrent maintes occurrences. Dans le domaine théâtral, les polémiques engendrées par les pièces de Corneille suscitent des réactions parfois violentes, comme le *Chapelain décoiffé* et l'on connaît également *La Folle querelle ou la critique d'Andromaque* de Subligny qui est un pastiche satirique. Boileau de son côté mobilise les ressources du pastiche pour écrire des lettres à la ma-

⁹ Claude Abastado, "Situation de la parodie", *Cahiers du XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1976, n°6, p.28.

¹⁰ Alain Mercier, *La Littérature facétieuse sous Louis XIII, 1610-1643, Une bibliographie critique*, Genève, Droz, 1991, p. 16.

nière de Guez de Balzac et de Voiture.¹¹ La vogue du burlesque au milieu du siècle renforce également la légitimité d'une pratique de réécriture à l'usage des "honnêtes hommes".¹²

Le pastiche du XVIIIe siècle connaît plusieurs développements : le pastiche biblique (style prophétique), surtout avec le premier texte de Melchior Grimm (*Le petit Prophète de Boehmischbroda*, 1753), devenu chez lui un véritable tic littéraire, le pastiche de l'ancien langage (pseudo-médiévisme), et le pastiche d'auteurs (style rabelaisien de l'abbé Galiani, de Diderot...). L'œuvre la plus répandue au XVIIIe siècle fut un texte mi-pastiche mi-parodie : *Le Chef d'œuvre d'un Inconnu. Poème heureusement découvert et mis au jour avec des remarques savantes et recherchées*, par M. le Docteur Chrisostome Matanasius..., 1714, qui fut conçu comme un divertissement collectif par l'équipe du *Journal littéraire* de La Haye, avec pour inspirateur un journaliste célèbre : Thémiseul de Saint-Hyacinthe. Le texte se donne pour l'édition savante d'un poème pastoral ancien, et celle-ci multiplie à plaisir les gloses et les analogies d'un commentaire pédant. Dans une perspective semblable, quoi que moins caustique, Mortier cite le *Voyage de Paris à Saint-Cloud par mer* (1748) de Louis Balthasar Néel, suivi du *Retour de Saint-Cloud à Paris par terre* (1753) d'Augustin-Martin Lottin, badinage à la manière des récits de voyage, qui devient pastiche de genre en comparant la Seine à une vaste mer, avec scène des adieux déchirants et pseudo-carte de géographie.¹³ Ces textes se

situent à la charnière des pastiches savants dans la tradition de l'Escholier, et des pastiches qui vont se développer après 1830. Un large public applaudit par ailleurs encore aux parodies de la Foire de Saint-Germain et de Saint-Laurent où, depuis le XVIIe siècle, les comédiens travestissent le grand style et les genres nobles en mêlant les procédés du pastiche aux techniques de la farce. C'est également sur scène que sont présentés des parodies de pièces ou de romans à succès qui obéissent de plein droit aux définitions restreinte du pastiche, tout en visant un public plus large.¹⁴ Cette production est considérable, chaque œuvre à succès engendrant plusieurs imitations plus ou moins heureuses.

Au sens moderne du mot, les premiers pastiches du XIXe siècle sont sans doute les *Petits pastiches critiques* de Louis Lemercier de Neuville, ce spécialiste des *pupazzi* que Baudelaire admirait tant. Pour la première fois sans doute, un ouvrage confronte une série de textes ironisant discrètement sur les tics d'écriture d'une série d'auteurs.¹⁵ Il s'attaque ainsi à Banville, Houssaye, Louise Colet, Eustache Deschamps, Lachambeaudie, Alphonse Karr, Pierre Dupont, Barbier, Henry Murger, Théophile Gautier, Ponsard, Alfred de Musset, Lamartine, Victor Hugo.

à Paris par mer", une série de pastiches satiriques de ses contemporains (chapitre III des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, 1972 "Bibliothèque de la Pléiade").

11 Sainte-Beuve, qui cite ces exemples, ajoute que la reproduction quasiment mécanique de la manière d'un auteur est comparable à ce que ferait un *gaufrier* (*Port-Royal*, Paris, Hachette, t.II, 1912, p.80). L'image renvoie ainsi à un acte de consommation sur lequel il y aurait à revenir.

12 Alain Viala, notice burlesque dans de Beaumarchais et al., *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française françaises et francophones*, Paris, 1987.

13 Comme on le sait, Alfred Jarry renouera avec cet héritage, lui qui traçait dans un "Voyage de Paris

14 Deux exemples : Cailleau, André-Charles, *Osaurus ou le nouvel Abailard, comédie traduite d'un manuscrit allemand*, Berne, Paris, 1761 [pastiche de *La nouvelle Héloïse*] et, du même auteur, *Le veuvage de Figaro*, [pastiche du *Mariage*].

15 Lemercier de Neuville Louis, *Pastiches critiques des poètes contemporains*, Paris, Dentu, 1856, 130 p. [microfiche Ye 26175.] L'année précédente était paru : Châtelain, Nicolas, *Pastiches ou Imitations libres du style de quelques écrivains des XVIIe et XVIIIe siècles pour faire suite au Goût considéré sous ses faces diverses*, Paris et Genève : [s.n.], 1855 dont le titre précise également le statut mixte, entre pastiche et critique.

On notera que le procédé n'a pas encore ici trouvé sa formule définitive, puisque Lemerrier mêle des passages de son cru aux fragments du texte original, signalés par l'italique et référés à leur source. La fonction du texte est néanmoins précise. Ce sont des pastiches critiques, car ils livrent le sentiment de l'auteur sur la qualité des auteurs ou sur les avatars de leur carrière. Ainsi de Victor Hugo :

Puis un jour, au bout de la lande
S'arrête un passant affamé
Qui, voyant ta moisson si grande,
A chacun aussitôt demande :
Quel est ce blé ? Qui l'a semé ?
[-]

Tous te le diront : c'est le poète!
Ainsi l'ignorant, en tout lieu,
Demande qui fit la tempête
Et l'astre qui luit sur sa tête,
Et chacun lui répond : c'est Dieu!
(pp.129-130)

Lemerrier s'attaqua également au roman réaliste en voie d'émergence en publiant ses "Réalistes, scènes de la vie de convention" dans *Le Figaro* du 15 septembre 1861.¹⁶ Sa "Champfleurypopée" s'ouvrait par cette phrase : «*Champfleury, Madame, permettez-moi d'écrire dans son style pour vous faire son panégyrique, est un homme de beaucoup de talent.*» — par laquelle il cernait à la fois son projet et les limites d'une pratique avant tout citationnelle.¹⁷ Il avait néanmoins don-

né au genre une nouvelle légitimité dans le milieu littéraire en liant l'ancienne parodie à une critique stylistique moderne.

Ce type de pastiche restera vivant tout au long de l'histoire du genre¹⁸ — Proust n'avait-il pas envisagé d'accompagner ses *Pastiches et Mélanges* du commentaire critique des auteurs visés ? — et l'intérêt de quelques grands critiques pour le genre y trouve sans doute sa source. Sainte-Beuve, qui appréciait les pastiches de ses amis, rédigea avec Arsène Houssaye une *Suite de l'Histoire du Chevalier Desgrieux et de Mannon Lescaut*¹⁹, et c'est dans le même esprit que Jules Janin se coula dans l'écriture de Diderot pour faire connaître *La Fin d'un monde et du Neveu de Rameau*.²⁰ Jules Lemaître donna des "Contes de Noël" et des "Pronostics" ironisant sur les tics d'écriture des auteurs du temps, de François Coppée à Emile Zola (*Contemporains*, vol. IV) ; il devait par ailleurs imiter également les Anciens, de Virgile aux Proclamations du général Bonaparte dans deux séries ultérieures (1905-1906). Anatole France faisait pour sa part l'éloge paradoxal du plagiat, dont il avait usé et peut-être abusé dans nombre de récits.²¹

Toutefois, l'art de pasticher au milieu du XIXe siècle — le mot apparaît précisément en 1845 dans le *Dictionnaire* de Bescherelle — ne se borne pas à la critique d'accompagnement. Sa fonction reste plurielle, de même que les intentions des auteurs. Au sein du même ouvrage, parodie, pastiche et

¹⁶ Léon Deffoux et Pierre Dufay, *Anthologie du pastiche, avec des textes inédits, une bibliographie et un index des noms cités*, t.1, t.2, Paris, G. Crès & cie, 1926, t.II, p. 120.

¹⁷ Lemerrier est également l'auteur d'une revue dans laquelle s'illustrent des critiques comme Monselet et Sarcey et dont les illustrations sont des pastiches des charges en vogue de Carjat (*Les Tourniquets*. Revue de l'année 1861, en 3 actes et 12 tableaux - avec prologue et épilogue, revue, corrigée et augmentée de plusieurs scènes et de quatre tableaux nouveaux, par L. Lemerrier de Neuville. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Figaro, le 15 décembre 861. Illustrations de M. Émile Bénassit- gravure de MM.

Roch et Jacob. Paris, Poulet Malassis éditeur, 1862, 107 p.)

¹⁸ C'est la raison pour laquelle, contrairement à ce qu'affirmait Genette, il n'est plus possible d'inscrire Proust dans le seul régime ludique.

¹⁹ Paris, Sartorius, 1847.

²⁰ Paris, Hetzel et Dentu, 1861.

²¹ Anatole France, "Apologie pour le plagiat", *La Vie littéraire*, quatrième série, dans *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, pp. 532-550. On rappelle par ailleurs que France appréciait hautement les chansonniers du Chat-Noir, Mac-Nab et Jules Jouy (Troisième série, pp.371-379).

satire peuvent coexister et la narration passer sans transition de l'un à l'autre. Ceci est vrai dans le texte destiné au départ aux initiés, mais également dans des écrits destinés à un large public dans lesquels l'auteur se ménage en quelque sorte un exutoire divertissant. En voici deux exemples.

Louis Reybaud, *Jerôme Paturot à la recherche d'une situation sociale*, Bruxelles, Société typographique belge, 1843 (contrefaçon parue la même année que l'original, d'un livre dont le succès fut immense)

Ce texte appartient à une tradition : celle des tableaux de Paris, des *Physionomies*, des *Diabes à Paris...* (à la manière de celui de Lesage) bref de tous les genres satiriques qui visent à présenter une galerie de types contemporains, afin de dénoncer certains traits, ou simplement de tourner certaines mœurs en dérision. Il faut noter cependant, outre le succès inhabituel du livre, le fait que l'auteur avait d'abord publié une série d'articles dans *la Revue des 2 mondes* qui prouvaient sa parfaite connaissance des milieux traités. Certaines carrières illustrent par ailleurs la pertinence de la description : il suffit de lire en parallèle la biographie d'Octave Mirbeau²² et les essais ratés de Paturot dans le journalisme pour s'en convaincre. Le livre mêle les genres : parfois le narrateur assume la charge comique, parfois ce sont les naïvetés de son héros-huron qui le relaient. L'ouvrage comporte par ailleurs une série de pastiches littéraires, ce que l'on pouvait prévoir car l'ascension sociale du héros est directement inspirée par les romans de Paul De Kock que lit sa maîtresse. Par ordre d'entrée en scène : pastiche des *Djinn*s ou des poèmes monorimes et monosyllabiques à la Hugo, qui marquent son entrée dans l'école romantique dont il est "le huit-cent-quatre-vingt-dix-huitième-génie" :

«*Quoi!*

Toi,

Belle,

Telle

Que

Je

Rêve

Eve»

suivi immédiatement d'un pastiche de la technique poétique de l'enjambement :

Toi, plus blanche cent fois qu'un marbre de Paros,
Néère, dans mon coeur tu fais naître un Paro-

ysme d'amour brûlant comme l'est une lave;
Non, non, le pape Sixte, au sein de son esclave,
Etc?Etc. (p. 11)

puis d'un pastiche du roman feuilleton, qui prend pour cible à la fois le genre du roman gothique en vogue à l'époque (la scène se passe dans un château mystérieux), et la technique de la coupure :

«... *quel fut son effroi quand elle vit sortir des parois du mur qui faisait face à sa couche un bras nu tenant par les cheveux une tête sanglante et défigurée !*

Quelle était cette main ? Quelle était cette tête .Mp.85)

et enfin du pastiche du feuilleton d'un critique dramatique :

«*J'ai à vous parler d'un mélodrame en dix-huit tableaux ; mais auparavant je vous demanderai la permission de vous entretenir de mon serin. Quoi ! dira-t-on, le critique a un serin ? Oui, mes belles marquises, mes adorables duchesses, le critique a un serin. Et pourquoi n'aurait-il pas de serin?* »(p.92)

— le serin désigne les préoccupations privées du critique ("Nouveau genre : ça pose un homme", p.94). Inutile d'ajouter que ledit feuilleton est un pot pourri de références classiques hétérogènes, d'allusions culturelles, de termes latins et de mots français précieux, qui jamais n'aborde le mélodrame en question. Une visite chez un ami médecin permet de parodier également le genre de la muse commerciale, la poésie de publicité («*Oui, la muse en est là : elle a accepté la collaboration de la clinique. On va mettre les fièvres en couplets, les gastrites en dithyrambes.*»). D'où l'*Epître au vésicatoire* qui débute ainsi :

«*Permet-moi d'être ici le chanfre de ta gloire,*

Noble dérivatif puissant vésicatoire.

Pour qui le pharmacien nommé Leperdiel

Créa des serre-bras plus légers qu'Ariel »(p.115)

L'aventure se termine sur le faux suicide des amants. Malvina adresse une lettre «*A mon sieur le komi ser de peau lisse du Karr tiéÈ*», tandis que Paturot rédige les stances de son adieu au monde qui se terminent par :

«*Allons mon corps, allons, d'où vient que ion dif-fère ?*

Filons pas plus tard qu'aujourd'hui ;

Mourir, c'est rajeunir ; mourir, c'est se refaire

Dans un plus agréable étui, »(p.174)

A l'instar du conte merveilleux²³, les romans feuilletons forment également un genre propice au

22 Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1996.

23 Raymonde Robert, "La parodie du conte merveilleux au XVIIIe siècle", in *Dire la parodie*. Colloque de Cerisy. Edited by Clive Thomson,

pastiche dans la mesure où ils confrontent un auteur souvent pourvu d'ambitions littéraires avec la nécessité d'une production destinée à un large public, donc par définition disqualifiante. Ils comportent donc une menace directe pour l'habitus professionnel de l'auteur. Aussi le texte porte-t-il la marque de cette tension. Thierry Duc remarque justement qu'une des ambiguïtés de quelques romans populaires est qu'ils semblent sans cesse déconstruire leur univers par une ironisation qui porte tant sur les codes du genre que sur la pratique d'homme de lettres de leurs auteurs.²⁴ La mise en relief des stéréotypes, la surcharge des lieux communs et la prévisibilité des situations dramatiques sont à la fois des passages obligés du genre et une manière de pastiche des formes en vogue depuis le roman gothique. On rejoindra ici le commentaire de Dominique Kalifa :

«Loin du récit brut qu'il se plaît parfois à incarner, le texte populaire compte sans doute parmi les plus construits des objets littéraires. Qu'il prenne la forme du plagiat, de l'emprunt ou de la parodie, nul plus que lui n'est sensible aux traditions et aux héritages, immergé dans un ensemble complexe de procédures littéraires, il dit d'abord le poids des codes narratifs, la force de l'intertextualité, l'inertie des pratiques rhétoriques.»

Toute l'œuvre de Paul Féval peut être lue ainsi comme une parodie explicite des "romans qui font prime aujourd'hui".²⁵

Dans la même perspective institutionnelle, le pastiche peut aussi signaler les tentatives d'auteurs peu connus en position d'impétrants, et leur volonté de dépasser l'usure du langage et des formes. Le Parnasse, mouvement dont le recrutement social a été bien analysé, et qui se donne pour objectif d'occuper rapidement le pôle dominant du champ poétique, est également le premier

mouvement littéraire à avoir engendré le pastiche de ceux qui ne pouvaient participer pleinement à son hégémonie.²⁷ Les rédacteurs du *Parnassiculet contemporain* étaient Alphonse Daudet, Paul Arène, Gustave Mathieu et Jehan Du Boys. Il suffit de comparer les origines sociales et les carrières littéraires de ces quatre auteurs par rapport avec leurs modèles parnassiens²⁸ pour comprendre que l'enjeu du pamphlet n'était certainement pas de rédiger «le manifeste dont le Parnasse avait évité le ridicule» comme le pensait Léon Deffoux, mais bien de réagir à un processus d'exclusion sélectif.²⁹ On le sait : la technique fit florès : *Le Parnasse satyrique du XIXe siècle* (Bruxelles, Poulet-Malassis, 1864) et le *Nouveau Parnasse satyrique du XIXe siècle* (Bruxelles, Kistemaekers, 1881). Les Dîners des Vilains Bonshommes (Banville, Verlaine, Valade etc.), puis les réunions zutiques s'inscrivent également pour une part dans cette tradition. Mais c'est également à partir d'elle que s'élaboreront des codes nouveaux puisque les profanateurs "empêchent que le genre ne se fige dans un style d'école dispensateur de thèmes et de postures".³⁰

Dans les œuvres des amis de Verlaine abondent ainsi les textes mêlant la parodie, le pastiche, l'autocitation et le détournement. Germain Nouveau précise dans le même texte en vers libre ce que devrait être une mythologie revue du Cygne baudelairien et une réécriture d'un critique célèbre pour son érudition ("La chasse aux cygnes refaite par

Alain Pagès, New York, Peter Lang, 1989 (American University Studies), pp. 183-200.

24 Thierry Duc, "Autodérision dans le roman populaire : l'utilisation du lieu commun et du stéréotype chez Edouard Saint-Amour", in *Le Roman populaire en question(s)*, ss la dir. de Jacques Migozzi, Limoges, PULIM, 1997, pp.255-275

25 Dominique Kalifa, "Le roman populaire peut-il être source d'histoire", in *id.*, pp. 599-613 (p.604).

26 Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 155.

27 *Le Parnassiculet contemporain*, recueil de vers nouveaux, précédés de l'Hôtel du Dragon bleu, Paris, Librairie centrale J. Lemer, 1867 (2^e éd. enrichie de 9 pièces en 1872).

28 Voir Rémy Ponton, "Programme esthétique et accumulation de programme symbolique. L'exemple du Parnasse", *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, pp.202-220.

29 Léon Deffoux et Pierre Dufay, *Anthologie du pastiche*, I, 205

30 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 170.

Charles Monselet"³¹) ; il s'adonne au burlesque dans *Le Maron travesti ou la quatrième églogue de Virgile* tout en collaborant à *l'Album zutique*.³² Les jeux subtils de Laforgue, de Lautréamont voire de Rimbaud sont trop connus pour qu'on les signale ici, mais il faut rappeler que le premier "A la manière de..." est sans doute un poème de Verlaine, intitulé précisément "A la manière de Paul Verlaine", donc un autopastiche³³ (publié en 1885, dans *Parallèlement*), juste retour des choses pour un poète qui influença si profondément ses contemporains.

Le poème "à la Coppée" de *l'Album zutique* ou les "Vieux Coppée" de Verlaine sont des critiques au sens positif du mot. Ils rendent autant hommage au créateur du dizain (*aabbccdde*) dont *Intimités* donnait la leçon en 1867 qu'ils détournent les thèmes un peu mièvres de celui qui fut, semble-t-il, le poète le plus pastiché de son temps.³⁴ La fin de siècle ne sépare plus ces deux mouvements. L'ironie mallarméenne est une composante essentielle de la mythologie du poète moderne. Chez Ducasse, le plagiat est créateur et affirmé comme tel. Et des Décadents aux

Symbolistes, la multiplicité des courants aiguise la plume des pasticheurs. La belle formule de Pierre lourde, selon qui *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* seraient «la parodie par anticipation» de la décadence peut sans doute être appliquée au mouvement dans son ensemble. La revue d'Anatole Baju publiait des faux Rimbaud ainsi que les poèmes mirobolants de Mitrophané Cra-poussin, création collective de Laurent Tailhade et de Georges Fourest.³⁵ Les Décadents sont ainsi ridiculisés dès 1889 dans une *Revue* alors même que le mouvement n'est pas encore pleinement lancé.³⁶

Réputées plus sérieuses, les revues symbolistes possédaient chacune leur pasticheur attitré, qui publiait régulièrement des "œuvres" guère différentes de celles que célébraient parallèlement leurs collaborateurs réguliers. C'est ainsi que Louis Numa de Bagnon rédigea *Les Mémoires inédits et imprévus de Saint-Simon* pour la *Revue blanche* à laquelle Tristan Bernard et Pierre Verber donnaient également leurs *Chasseurs de chevelure* ; Quasi (Rémy de Gourmont et quelques autres) signait de savoureux pastiches pour le *Mercur de France* ; *La Plume*, qui défendait le théâtre symboliste, publiait néanmoins un "Ursule et TomINETTE" satirique de la manière maeterlinckienne et *Le Masque* de Bruxelles (André Fontainas et Edouard Fonteyne) rendait hommage aux grands de la *Jeune Belgique* tout en les épinglant dans sa "Petite anthologie" de pastiches. Octave Mirbeau pouvait ainsi sans contradiction insurmontable publier l'article fulgurant du *Figaro* qui "lance" véritablement Maurice Maeterlinck à Paris en août 1890 et se livrer quelques jours plus tard à sa verve parodique dans "Le poitrinaire" (*Éc!o de Paris*, 22 septembre 1890).

Le phénomène inédit, à la fin du siècle, est donc bien la nouvelle légitimité qui permet au pastiche d'être reconverti en moyen d'ex-

³¹ Monselet était d'ailleurs l'auteur d'une revue où il pastichait Corneille et le genre même de la revue (*La Revue sans titre*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1877).

³² Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, 1970, pp. 400, 729, 777 ("La Pléiade").

³³ Les vers à la manière de plusieurs, neuf poèmes, ont paru dans le *Chat noir* des 26 mai, 14 juillet et 18 août 1883 avant d'être rassemblés dans *Jadis et naguère* (notamment : *Je suis l'Empire à la fin de la décadence*) (*Les Poètes du chat noir*, Présentation et choix d'André Velter, Paris, Gallimard, 1996). Ils avaient donc, d'emblée, un statut ironique dont les anthologies et la lecture scolaire contemporaines ne tiennent guère compte.

³⁴ Voir Jean-Louis Aroui, "Quand Verlaine écrit des dizains : les "coppées"", *L'École des lettres*, n° Paul Verlaine, études réunies par Steve Murphy, 14, juillet 1996, pp. 137-152. Je remercie Marc Dominicy de m'avoir communiqué cette référence.

³⁵ Léon Deffoux et Pierre Dufay, *Anthologie du pastiche*, II, pp. 16 et suiv.

³⁶ Gyp, *Tout à l'égoût*. Petite revue en trois actes et un prologue, Paris, Calmann Lévy, 1889, 67 p.

pression. Lorsque les signes du langage spécialisé de la littérature commencent à être exhibés pour eux-mêmes, de manière intransitive pourrait-on dire, avec le symbolisme et les courants décadents, très logiquement, le pastiche se fait indissociable du geste créateur. Conformément à la nature de l'ironie littéraire dont le pastiche devient à ce moment un cas particulier, la distinction entre moquerie et production d'un langage spécifique s'atténue jusqu'à l'imperceptibilité.³⁷

PASTICHE ET SOCIÉTÉ. D'UN SIÈCLE L'AUTRE.

La vogue du pastiche littéraire qui va en augmentant du XIXe au XXe siècle ne s'explique que par référence à une série de caractéristiques culturelles générales. Sans prétendre à l'exhaustivité, on essaiera d'en énumérer quelques-unes.

La notion d'apprentissage scolaire est évidemment fondamentale. Tout l'enseignement littéraire du XIXe siècle repose sur l'imitation des modèles sur la base d'une matière ou d'un argument donné par le professeur. L'élève est ainsi pris inévitablement dans une tension entre le danger du plagiat, qui serait l'imitation servile et trop stricte du modèle et une originalité mesurée et raisonnable.³⁸ Le pastiche de Pierre Benoit par Yves Gandon qui sert de préface à *Usage de Faux* rappelle la permanence de cette pratique. L'auteur dit avoir été initié à l'art du pastiche 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'[on] nous imposait. Et je vous jure que les modèles offerts [...] 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."³⁹ Au-delà donc de la catégorie de modèle, qui marque l'enseignement en général, ce sont donc l'irruption d'auteurs précis dans le champ scolaire et les consignes données à leur propos qui pourraient expliquer en partie le succès des pastiches.⁴⁰

Le phénomène du pastiche correspond par ailleurs à l'irruption de l'hétérogène dans le texte littéraire, qu'il soit d'ordre typographique, intertextuel ou parodique. Les petits romantiques, vers 1830-1840, reprennent en effet avec délectation les formes du récit excentrique dont Sterne avait donné la formule, et ils multiplient les essais de déconstruction générique. Quand Vigny publie *Stello*, le chroniqueur de la *Revue de Paris* (juin 1832) identifie ce texte comme «*un spirituel pastiche où se trouvent très artistiquement fondues la manière de Sterne et la manière d'Hoffmann*».⁴¹ Daniel Sangsue rappelle avec justesse que le "livre mis en pièces" du petit romantisme est une des formes de sa résistance à la littérature de grande consommation : il témoigne de son rejet de la reproduction mécanique, exactement comme Mallarmé le fera dans le *Coup de dés* à la période symboliste. A ce moment, l'échec de la carrière littéraire peut devenir un des signes de la force du destin artistique. L'absence de publication, la médiocrité de la condition de l'individu dé-

37 Voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

38 C'est cette tension qu'évoque Claude Bouché dans son excellente analyse des *Chants de Maldoror* : "Lautréamont : l'enjeu d'une écriture parodique", in *Cahiers du 20e siècle*, 6, n° sur *La Parodie* composé par Claude Leroy, Paris, Klincksieck, 1976.

39 Yves Gandon, *Usage de faux. ill. de dessins dérobés par Maximilien Vox*, Paris, Fernand Sorlot éditeur, 1936, p. 10.

40 Ce type d'enseignement semble aujourd'hui à peu près révolu, sauf comme pratique ludique. On notera toutefois une curieuse survivance dans l'enseignement du français langue étrangère : cf. Pernette Imbert, *Enrichir son style par les pastiches*, Paris, Retz, 1991.

41 Daniel Sangsue, *Le récit excentrique. Essai sur la postérité de l'anti-roman à l'époque romantique*, Paris, José Corti, 1987, cité p. 28..

montrent l'antinomie fondamentale entre le public devenu le Bourgeois et l'écrivain. A cette position intenable d'être artiste et de ne pouvoir mener carrière, l'attitude parodique, comme le suggère Claude Duchet, peut offrir une solution de compromis.⁴²

On ne s'étonnera donc pas de voir se multiplier les écrits atypiques. *Le Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*, Paris, Sautet, 1825, 377 p. et *La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine* (Paris-Strasbourg, F.-G. Levrault, 1827, 257 p.) de Mérimée est une mosaïque de textes divers, que l'on peut considérer comme autant de pastiches (même si les originaux ne sont reconnaissables que par les érudits), comme un pastiche d'ensemble, qui tourne en dérision la passion romantique pour la couleur locale et les peuples sauvages. Certains, comme Pouchkine, s'y laisseront d'ailleurs prendre⁴³. Ce type de pastiche participe au courant initié par Macpherson (Ossian), mais, pour le milieu parisien, la supercherie était toute de complicité. Le premier romantisme a ainsi besoin d'étayer son inspiration sur une imitation, dont il savoure l'ironie parodique. Il est impossible de distinguer ici ce qui tient de l'esprit de sérieux et de l'esprit de mystification, et c'est bien dans cette hybridité que l'on peut lire un genre qui annonce, de loin, Lautréamont.

Les nombreux sottisiers contemporains (qui prolongent la littérature des *ana*) offrent le trait commun de présenter des "citations par fragments vrais" ou "typiques", prélevés dans la presse, dans la littérature ou la conversation, qui constituent les "lieux communs" d'une époque, ou, pour jouer sur les mots, sa trivialité : citations littérales de vers connus, d'énoncé proverbiaux, de phrases

toutes faites, de clichés qui forment la vulgate d'une culture, d'énoncé rebattus, qui actualisent les vérités des familles [...] Les sottisiers impliquent une linguistique et une ethnographie, une description du langage et des rituels sociaux et leur unité tient dans la dimension citationnelle : la matière du livre est le discours du siècle, en tous cas, les discours que cite le livre."⁴⁴ Ces ouvrages situés entre le constat ethnographique et l'enquête de terrain établissent une cartographie du monde social ("Aux bains", "Vie politique", "Les Lettres" etc.) comme le faisaient les *Diabes à...* Ils ne sont pas dépourvus d'intention satirique, puisqu'une morale se dégage de l'accumulation des exemples. L'ouvrage de Reybaud est un des principaux exemples de cette tendance, et les pastiches qu'il donne à lire sont effectivement conçus comme des fragments significatifs du discours social.

Dans le contexte culturel du moment, le pastiche critique autant que le pastiche caricature doivent être rapportés aux conventions admises dans le milieu artistique en général. Les Salons comiques se multiplient parallèlement à l'institutionnalisation des Salons officiels de peinture. Les journaux spécialisés dans la charge satirique — *Le Charivari*, quotidien, est fondé en 1832 — popularisent la parodie picturale à un rythme aussi effréné que se développent les déformations des grands succès théâtraux et musicaux.⁴⁵ Le même périodique fait également paraître la *Parodie du Juif Errant, complainte constitutionnelle en dix parties* de Charles Philippon, Louis Huart et Cham (*Le Charivari*, 22 août 1844-15 septembre 1845), qui démarque le texte original au fur et à mesure de sa publication⁴⁶ Tout le Second Empire aime ridiculiser les genres no-

42 Claude Duchet, "Aspects et fonctions de la parodie chez les petits romantiques", in *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. Textes rassemblés et édités par Groupar, New York, Peter Lang, 1984, p. 138.

43 Jean-François Jeandillou, *Supercherries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Paris, Usher, 1989, pp. 177-179.

44 Anne Herschberg-Pierrot, "Bibliothèques d'idées reçues au XIXe siècle", in "Flaubert 1", *La Revue des lettres modernes*, (1984), p. 37.

45 Voir e.a. Denys Riout, "Les Salons comiques", *Romantisme*, 1992, n°75.

46 Cf. Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990., pp. 165-178.

bles et les sentiments élevés, comme si le bourgeois ne pouvait se reconnaître que dans le charivari des valeurs anciennes. Et, quoi qu'ils réagissent contre ce nivellement, les écrivains-artistes participent également de la vaste entreprise de l'irrévérence publique en pratiquant la Blague, "cette grande révolutionnaire"(Goncourt). N'est-ce d'ailleurs le moment où le mélodrame connaît son heure de gloire, lui dont Anne Ubersfeld écrit si justement qu'«il ne supporte ni d'être parodié (il contient sa propre parodie), ni d'être joué au premier degré»?⁴⁷

Les milieux où peintres et écrivains se mêlent s'adonnent donc autant au pastiche qu'à la caricature, et l'on ne peut comprendre *La Légende d'Ulenspiegel...* de Charles De Coster, rédigée dans un style rabelaisien, sans la rapporter autant à la tradition très ancienne dont les *Contes drolatiques* (1832-1837) ne sont qu'un maillon⁴⁸, qu'au goût du pastiche dont l'auteur faisait la preuve au cours des réunions de la Société des Joyeux⁴⁹. De la Bohème à la Rive gauche, des mœurs estudiantines à l'ironie des cafés, des ateliers et des rédactions, c'est bien une forme de sociabilité complice et fraternelle que signale le pastiche. Il devient une modalité d'écriture, un des nombreux registres dans lesquels s'expriment également l'esprit non conformiste et une tradition littéraire saturée par ses propres références. Dès lors les écrivains acceptent, voire revendiquent comme une valeur, cette pratique que leurs confrères des siècles précédents n'envisageaient qu'avec une réprobation indignée (Gide, *Paludes*).

AUTONOMISATION DU GENRE

Cet accès du genre à la légitimité entraîne une nouvelle codification dans le premier tiers du XXe siècle.⁵⁰ Celle-ci est inséparable des *A la manière de...* que Paul Reboux et Charles Müller publient dès 1908 — l'année même où paraît *L'Affaire Lemoine* dans *Le Figaro*.⁵¹ Mais tandis que Proust se situe encore très nettement dans la tradition du pastiche critique du XIXe siècle, et que ses pastiches resteront longtemps confinés dans le cercle clos des amateurs avertis⁵² les textes de Reboux et Müller connaissent un succès foudroyant par la grâce d'un accident de l'histoire. C'est en effet parce que les deux premières séries de ce livre furent envoyées dans les colis destinées aux soldats et aux officiers du Front, pendant la Grande Guerre, qu'ils furent largement diffusés et souvent réédités.

Les deux auteurs n'étaient pas étrangers au petit monde de la Bohème tardive. Paul Reboux (pseudonyme de Paul Henri ou André Amillet, 1877-1963), fils d'une couturière célèbre, était peintre avant de se lancer dans le journalisme. Charles Müller (1877-1914) était son collaborateur au *Journal*. L'un et l'autre ont écrit des œuvres diverses, mais Reboux, le plus connu des deux auteurs, était également poète, romancier et critique, ce qui apparente le début de sa carrière à celle d'un écrivain sans grand succès, trop sensible à l'air du temps pour produire une œuvre innovante, et dont la réputation doit

47 Article Mélodrame, in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopédia universalis-Albin Michel, 1997.p.455.

48 Voir Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le Divan, 1925.

49 Raymond Trousson, *Charles De Coster*, Bruxelles, Labor, 1995, pp.34-35 et Archives des Joyeux, 1849-1850, p.101.

50 On trouvera de bonnes bibliographies du genre dans Léon Deffoux et Pierre Dufay, *Anthologie du pastiche et Trésors du pastiche. Anthologie présentée par François Caradec*, Paris, Pierre Horay, 1971.

51 Ces textes forment au départ une création collective. Fernand Gregh a écrit le *Hérédia* et son épouse, Harlette, le *Delarue-Mardrus* et le *Noailles* mais ils ne l'ont pas signé en raison des ambitions académiques de Gregh.

52 C'est le cas en particulier du pastiche du *Journal* des Goncourt discrètement ioduit à la fin de la *Recherche...*

tout au changement de terrain réalisé dans et par ses pastiches.⁵³

Fils d'une modiste en forte ascension sociale, Paul Reboux habite rue Victor Hugo. Ses origines sont marquées par la périphérie puisque sa grand-mère maternelle est belge. Il suit d'abord une carrière logique, en s'adonnant à la poésie ou au drame mondain. Il est familier des salons parisiens, en particuliers ceux où s'élabore l'Action française. Il fréquente néanmoins les cabarets littéraires, en particulier le Chat noir. Reçu bachelier de justesse, il bénéficie de l'enseignement de précepteurs divers (dont le peu conformiste abbé Charbonnel). Professionnellement, Reboux est journaliste et chroniqueur mondain. Ses premiers essais littéraires n'ont pas été remarqués. Outre Catulle Mendès, il connaît Ernest La Jeunesse, lui-même auteur bien oublié de pastiches notoires.⁵⁴ Politiquement et littérairement, Reboux se situe sur la rive droite et il est fier de l'être. Il voit dans la rive gauche «*Les grands prêtres de l'obscur et du prétentieux*» (131) et il insiste :

«*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 delà vie ?*»⁵⁵

Il y a chez lui une haine de la littérature moderne, une revanche du conservatisme mondain sur les succès symboliques des écrivains les plus audacieux. Des pastiches de Proust, il dira qu'ils sont intelligents mais ratés car trop longs et pas assez autonomes. Il n'apprécie d'ailleurs pas l'écrivain Proust ; il juge ses livres "sédatifs"(p.88) : «*Ce fut une des plus précieuses intelligences de l'époque, il la symbolise. Il s'est démodé avec elle.*» (p.88) Il expliquera d'ailleurs ses préférences stylistiques dans une préface au recueil de pastiches d'un confrère :

«*Le pastiche est une forme de la critique littéraire, et non la moins efficace [...] Puissiez-vous contribuer à*

ramener dans les lettres françaises un peu de cette grâce, de ce charme, de cette ampleur harmonieuse qui ont fait rayonner à travers le monde la gloire et le génie d'un pays où sont nés Candide, Manon Lescaut, Adolphe, Dominique, Madame Bovary»⁵⁶

Après les *A la manière de*, dont il rédige seul les troisième, quatrième et cinquième séries pour répondre au succès, mais également pour démentir la légende selon laquelle Millier aurait été l'auteur principal, Reboux sera l'auteur de nombreux livres à succès dont il vit assez largement.

Sur le plan du contenu, *A la manière de...* ne semblent guère se différencier des nombreux pastiches qui ont fleuri tout au long du siècle précédent. On peut néanmoins constater quelques modifications considérables dans l'écriture, qui assureront la pérennité du genre.

Avec Reboux et Müller, le pastiche délaisse les petites revues, les organes des coteries littéraires pour gagner la place publique. Certes, dans leur cas, la parution en volume ne fut pas aisée. Les éditeurs ont hésité à publier ce qui était, d'abord, un passe-temps de jeunes auteurs en vacances. Flammarion, Ollendorff, Calmann-Lévy et Fasquelle ont refusé le manuscrit, rapporte Reboux dans ses mémoires, seul le jeune Grasset a osé faire paraître ce recueil inhabituel. Mais le succès aidant, l'anthologie de pastiches devient un genre à part entière. L'édition française en compte près d'une centaine, publiés depuis 1910, qui se présentent comme tels. Ajoutons-y les revues spécialisées, les livraisons spéciales et les pastiches d'auteurs spécialisés parus ci et là, et on prendra une assez juste mesure de l'ampleur du phénomène éditorial.

Issu pour partie des sottisiers du XIXe siècle, le recueil de pastiche renverse toutefois la composition de son modèle. Au lieu d'enregistrer le pêle-mêle les lieux communs des discours littéraires et journalistiques dans une construction plus ou moins raisonnée, il

⁵³ Rappelons la bibliographie de Reboux avant 1908 : *Les Matinales*, Paris, Lemerre, 1897 ; *Les Iris noirs*, Paris, Lemerre, 1898 ; *La Maison de danses*, Paris, Flammarion, 1904 ; *"Vient de paraître". Notes de critique littéraire, 1903-1905*, Paris, Ollendorff, 1906 ; *Le Phare*, Paris, Flammarion, 1907.

⁵⁴ Voir Ernest La Jeunesse, *Les Nuits, les ennuis et les âmes de nos plus notoires contemporains*, Paris, Perrin, 1896.

⁵⁵ Paul Reboux, *Mes mémoires*, Paris, Editions Haussmann, 1956, p.131.

⁵⁶ Georges-Armand Masson, *A la façon de Jean Anouilh, Louis Aragon, Marcel Aymé, Germaine Beaumont, Francis Carco, Louis-Ferdinand Céline...*, Préface de P. Reboux, Paris, P. Ducray, 1949, pp. 22-23.

réunit arbitrairement des allusions à un ensemble structuré par l'inscription sociale de la littérature, à savoir les modèles scolaires et les succès du marché. Il atteint à l'équilibre lorsque le lecteur cultivé se voit à même d'apprécier un nombre suffisant de transformations. Il forme, par là-même, un étalon fidèle des tendances du marché littéraire.

Les éditions successives de Reboux et Müller sont riches d'enseignements. Des quatre séries initiales, les rééditions abandonnent progressivement plusieurs pastiches devenus incompréhensibles et le volume publié en livre de poche reprend moins de la moitié des textes originaux. Les auteurs qui ont le plus pâti de cette évolution sont ceux qui ont connu un succès éphémère ou, pour le dire en d'autres termes, que le relais scolaire a négligé.

A la manière de..., I, Ed. de la Revue Les Lettres, 1908 :

Paul Adam, Maurice Barrés, Henry Bataille, Tristan Bernard, Conan Doyle, Jose-Maria de Hérédia, Joris-Karl Huysmans, Francis Jammes, La Rochefoucauld, Maurice Maeterlinck, Mme Delarue-Mardrus, Mme de Noailles, Charles-Louis Philippe, Jules Renard, Shakespeare.

A la manière de..., Seconde série : Octave Mirbeau, Henri de Régnier, Léon Tolstoï, Lamartine, Mme de Noailles, Baudelaire, Marcelle Tinayre, Mistral, Pierre Loti, Gyp, Jean Jaurès, Charles Dickens, Ed. de Goncourt, Emile Zola, Alphonse Daudet

A la manière de..., troisième série: Racine, Georges d'Espèrès, Henry Bordeaux, Gabriele d'Annunzio, Paul Déroulède, Henry Bataille, Chateaubriand, Paul Fort, G. Lenotre, Max et Alex Fischer, Stéphane Mallarmé, André de Lorde, Charles Péguy, Marcel Prévost, Brieux, Abel Bonnard, Paul Verlaine, Ruyard Kipling, Emile Faguet, Catulle Mendès, Henry Bernstein.

A la manière de..., Quatrième série : Paul Morand, La Fontaine, J.-H. Fabre, J.-J. Brousson, Marcel Boulenger, Francis Carco, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Dr Mardrus, Paul Géraudy, Georges de Porto-Riche, Buffon, André Gide, Jean Giraudoux, Henri Bataille, Raymond Roussel, Léon Daudet, Henri Lavedan, Henri Murger, Clément Vautel, Raymond Radiguet.

A la manière de..., 5, 1950 Georges Duhamel, Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Peter Cheney, Georges Courteline, Paul Eluard, Henry de Montherlant, Simone de Beauvoir, Jean Giono, Boris Vian, Max Régner, Colette, Jacques Prévert, J.B. Bossuet, Louis-Ferdinand Céline, La Bruyère, Félix Arvers, Victor Hugo, Docteur Axel Munthe, Exemple d'éloquence, François Mauriac, Jean Cocteau, Gran-

des administrations, Victor Marguerite, André Gide, *Journaux pour enfants*, Charles Trenet, Jules Michelet, *L'amour en 1900*, Paul Claudel, *Certaine grande presse*.

L'originalité de ces recueils, et c'est également en cela qu'ils fondent un genre, tient à la démarche des pasticheurs. Sans renoncer à l'aspect critique, ils mettent l'accent sur l'autonomie de leur texte à l'égard du modèle initial. La charge comique y est forte, très lourde diront certains, ce qui permet à un lecteur relativement peu au fait des subtilités stylistiques, d'apprécier les jeux de mots ou l'esprit gaulois des auteurs pour lui-même. Aucune recherche d'identification n'est d'ailleurs exigée puisque l'on renseigne complaisamment le lecteur sur le nom, voire sur l'œuvre, qui est pastichée. On peut dire qu'en ce sens, ce parangon du pastiche renoue paradoxalement avec l'esprit de la parodie. On considérera par ailleurs comme un signe quelques-unes des notes scolaires ou érudites qui accompagnent le Racine ou le Mallarmé, l'enquête «*Que pensez-vous de l'automobile ?* ou la présence d'un discours politique (Jaurès) : il s'agit chaque fois d'éléments a priori non littéraires, qui renvoient au cadre institutionnel de la littérature — l'école, les enquêtes chères aux revues, voire au café du Commerce — et s'adressent donc à un public plus large que le premier cercle des pairs.⁵⁷ Ainsi constitué, *A la manière de...* réalise effectivement un nouvel objet littéraire : une série de pastiches réunis sous la forme d'un livre, dotés d'une certaine autonomie humoristique et adressés à un lectorat étendu.

Les imitations auxquelles le recueil de Reboux et Müller donne lieu forme un des signes d'un succès qui dépasse largement les frontières françaises. En Belgique, André Blandin (Paris, 1878-?) et Jules Marie Canneel (1881-1944) publient *A l'instar de ...* (Bruxelles, H. Lamertin, 1914). En Suisse, Charles Reber et Serge Milliet font paraître

57 [an.], *Faux en écriture*, Paris, Julliard, Sequana, 1947. L'ouvrage comprend également un poème de Valéry commenté par "Olaf Boën" de manière scolaire, qui reprend à l'identique le modèle du Reboux et Müller.

En singeant... Pastiches littéraires (Genève, Edition Atar, 1918) dont la présentation typographique et la mention " première série " imitent également l'original français.⁵⁸ Quelques années plus tard, au Québec, Louis Francœur (1895-1941) et Philippe Panneton (1895-1960) rédigent leur *Littératures...à la manière de nos auteurs canadiens*, Montréal, Garaud, 1924 dont le succès ira jusqu'à une quatrième édition (Montréal, Editions Variétés, 1942). Ce dernier se range explicitement dans une critique satirique aux implications nationalistes : «*Jusqu'ici il ne semble pas que chez nous les productions de l'esprit aient été assez riches et substantielles pour engendrer ce genre de critique, car c'est le propre des littératures en fermentation de faire naître des ouvrages marquants d'être jugés dignes de critique et d'examen*» (P- 6).⁵⁹

Il peut être intéressant de noter que ces trois recueils partagent quelques caractéristiques éditoriales. Leurs auteurs, n'ont pas fait de brillante carrière littéraire — à l'exception, toute relative, de Ringuet (Panneton) dont *Trente arpents* (1938) fut un des grands romans régionalistes canadien-français. Ils sont également entrés en littérature par le biais du pastiche, puisque le recueil constitue leur premier ouvrage publié. Ils appartiennent enfin au " second cercle " de la vie littéraire, puisque, journalistes, bibliothécaires, ou hommes de culture, et non au premier, celui des créateurs professionnels. A l'exception du recueil *neige*, rédigé par des auteurs qui sont les héritiers de la tradition locale de la *zwanze* et des salons parodiques, les autres recueils suivent enfin la parution d'*A la manière de ...* dont ils confirment le succès.

Les nombreuses anthologies qui seront publiées ensuite ne se situent pas toutes aussi clairement dans la moquerie. A lire les

⁵⁸ Je remercie Jérôme Meizoz qui m'a indiqué cette référence.

⁵⁹ il existe un second recueil de pastiches québécois : Jean Bruneau, *Amours, délices et orgues*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953, 179 p. On notera que cet ouvrage, comme le précédent, convoque un nombre particulièrement élevé de textes journalistiques, polémiques et de discours scolaires, ce qui donne une assez juste image des genres dominants au Canada français et au Québec.

commentaires et les préfaces qui les accompagnent, on constate qu'elles hésitent en fait entre deux professions de foi. Les uns tentent de renouer avec le pastiche de connivence verlainien et proustien. Elles forment ce que l'on pourrait appeler le pastiche de champ restreint, à l'usage des amateurs cultivés. Tel est, par exemple, le cas de l' "Eloge du pasticheur " qui ouvre le recueil de Jacques Laurent et Claude Martine. Il fait du genre une forme de critique particulièrement subtile qui résout le dilemme de la critique traditionnelle hésitant toujours entre l'identification et la création. : «*Le pasticheur est un imposteur qui vend la mèche mais qui s'est ému et attend du public qu'il s'émeuve sans cesser pour autant de juger*»⁶⁰ (p. 12). A l'inverse, le pastiche de dénonciation, dont certains auteurs se feront une spécialité, s'inscrit dans la filière "rive droite " de Reboux. Ce dernier en donne d'ailleurs la leçon dans la cinquième et dernière série de ses *A la manière de...* Chacun des pastiches est précédé par quelques lignes censées caractériser le style de la victime, lignes élogieuses (" Le style de Duhamel est un style pur "), perfides (" il est impossible d'aimer les Lettres et de ne pas avoir pour l'excellent styliste qu'est André Gide une amitié particulière "), voire franchement acerbes (à propos de Mme Simone de Beauvoir : " Jusqu'ici les auteurs écrivaient pour être compris. Elle s'est ingénieusement à transformer ce système trop connu "). Il ajoute également, pour faire bonne mesure, que «*les malheurs de Louis-Ferdinand Céline doivent inspirer de la sympathie*». De Georges-Armand Masson au médiocre Pol Vandromme, les continuateurs seront légion.

Il reste que le XXe siècle connaît ainsi un phénomène nouveau : le pastiche systématique des grands auteurs, à l'usage d'un public plus vaste. Le pastiche devenu genre comique peut dès lors être investi massivement par des écrivains ratés, des journalistes ou

⁶⁰ Laurent Jacques et Martine Claude, *Neuf perles de culture*, pastiches de Jean Giraudoux, J.P. Sartre, Audiberti, Henry de Montherlant, Paul Claudel, Jean Cocteau, Albert Camus, François Mauriac, Jean Anouilh, Ionesco, Paris, R. Lacoste, 1947, p. 12.

des clercs. Ceux-ci restent extérieurs à l'actualité des enjeux littéraires et ils renvoient dès lors la distinction stylistique à ce qu'elle devient après sa période vive : un simple moyen de classement pour l'histoire littéraire. D'où la convocation systématique d'un corpus d'auteurs qui sont ceux que le public cultivé est censé connaître, ou qui sont simplement à la mode, et sur la réputation de qui se greffe le pastiche. La parution, et en

grand nombre, de recueils de pastiches comiques, caractéristique de la période contemporaine depuis les lendemains du symbolisme, sanctionne ainsi à la fois la scolarisation massive d'un public censé maîtriser au moins en partie les codes littéraires et l'épuisement progressif des stratégies de distinction littéraires fondées sur l'affirmation d'un langage singulier.⁶¹

61 Peut-être est-il permis de pronostiquer qu'en cette fin de siècle qui ne va pas sans reprendre maints traits culturels d'il y a cent ans, le pastiche pourrait également alimenter à nouveau la création littéraire. Les prix récemment décernés à Patrick Rambaud en France ou à Keith Oatley au Canada pour *La Bataille* et *L'Affaire viennoise* semblent confirmer cette hypothèse.