



Les pastiches - Zola : poétique et critique

Delphine Dielle Ngone Dzene

► To cite this version:

Delphine Dielle Ngone Dzene. Les pastiches - Zola : poétique et critique. Linguistique. Université de Toulon, 2018. Français. NNT : 2018TOUL3003 . tel-02385677

HAL Id: tel-02385677

<https://theses.hal.science/tel-02385677>

Submitted on 29 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE TOULON

ÉCOLE DOCTORALE 509

« SOCIÉTÉS MÉDITERRANÉENNES ET SCIENCES HUMAINES »

Laboratoire BABEL

THÈSE

Soutenue publiquement le 28 novembre 2018

par

Delphine Dielle NGONE épouse DZENE

Pour obtenir le grade de

Docteur en sciences du langage - linguistique

**LES PASTICHES-ZOLA :
POÉTIQUE ET CRITIQUE**

Sous la direction de

Mme Michèle MONTE, Professeure de linguistique française à l'Université de Toulon

M. Gérard-Marie NOUMSSI, Maître de conférences HDR en linguistique et stylistique à l'Université de Yaoundé I

COMPOSITION DU JURY :

M. Paul ARON, Professeur de littérature française, Université Libre de Bruxelles (rapporteur)

M. Daniel BILOUS, Professeur émérite de littérature française, Université de Toulon (examinateur)

Mme Pascale HELLÉGOUARC'H, Maître de conférences en littérature française, Université Paris 13 (examinatrice)

Mme Geneviève SALVAN, Professeure de langue française et stylistique, Université de la Côte d'Azur (rapporteuse)

Dédicace

À mes parents Adolphe SONE NDOBE, de regrettée mémoire,

Elizabeth DIONE

Et Clara AHONE SONE

Pour tant d'amour et de sacrifices.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes codirecteurs de thèse, les Professeurs Michèle MONTE et Gérard-Marie NOUMSSI, qui par leurs encouragements scientifiques, leur rigueur, leur clairvoyance et leurs qualités humaines ont su me conduire tout au long de ce travail de recherche.

Mes remerciements vont ensuite au Professeur Daniel BILOUS, qui, dès le début de cette recherche, m'a encouragée et soutenue, et qui m'a très souvent fait part de bonnes remarques, critiques et suggestions sur les particularités de l'écriture mimétique.

Je voudrais également exprimer ma profonde gratitude :

Au Professeur Martin MBENGUE NGUIME, pour m'avoir offert un bureau dans son Centre Africain de Partage du Savoir, afin que je puisse y travailler en toute quiétude.

À HAYATOU DJOULDÉ, Gilbert DAOUAGA SAMARI et ADAMOU MOUSSA, pour leur relecture minutieuse ; à Bertrand AMADOU et Patience Léopold BAGONA pour leur aide si précieuse lors de la mise en page de cette thèse.

À mon époux Joseph DZENE, pour sa grande patience et ses encouragements sans cesse renouvelés lors de la rédaction de cette Thèse ; à nos merveilleux enfants, James DZENE, Boris EDIE et Marie-Fleur NGO LOGUE, source de ma motivation.

À mes parents, à tous mes frères et sœurs et à ma belle-famille, pour leurs soutiens protéiformes et sans faille durant ces longues années d'étude.

À Laurent et Bénédicte CARRABIN, pour m'avoir accueillie comme leur propre fille pendant mes séjours à Toulon.

À Olivia TCHEMAKO et Gaël CHAPDELAINE pour leur aide inestimable lors de la résolution de mes difficultés d'intégration à l'université et de recherche documentaire.

J'exprime enfin ma très sincère reconnaissance à toutes les personnes qui, sans avoir été citées sur cette page, ont contribué à la réalisation de cette thèse.

Résumé

Les pastiches-Zola constituent un signe de réception de l'œuvre zolienne. Le style de l'auteur des *Rougon-Macquart* est toujours ciblé plus d'un siècle après sa mort par les auteurs de ce type de réécriture. Notre travail de recherche pose le problème de l'appropriation mimétique et/ou différentielle des pastiches-Zola postérieurs à sa mort. La question centrale à traiter est celle de savoir comment Zola est imité dans ces pastiches. Le pastiche implique le phénomène de reprise textuelle qui est caractérisé par l'existence de deux types de textes : l'hypertexte (texte dérivé) et l'hypotexte (texte imité). Une approche comparative associée aux théories de l'intertextualité et de l'hypertextualité nous a permis de découvrir que les pasticheurs de Zola s'inspirent de ses romans et des œuvres d'autres auteurs célèbres. Ils produisent ainsi des pastiches à hypotexte simple, double ou multiple. Les pastiches-Zola se distinguent aussi par leur visée interne (littéraire) ou externe (politique, publicitaire). Les pastiches à visées externes montrent que leurs auteurs documentent les faits sociaux de leur époque comme le faisait Zola. Certains pasticheurs font preuve d'engagement (littéraire) en s'attaquant, mais de manière indirecte, aux personnalités politiques de leur époque. En plus de leurs intentions, leur représentation du style de Zola diversifie leurs productions écrites. Chaque pasticheur obéit à certaines règles d'imitation liées de manière générale aux principes de ressemblance et de différence. Certains pastiches sont ainsi plus inventifs et/ou plus représentatifs du style zolien que d'autres. L'étude des manières imitantes des pasticheurs permet de mener une réflexion sur la notion du style dont les définitions paraissent floues. Les pasticheurs ne s'attardent plus seulement sur la thématique zolienne qui a été très critiquée de son vivant et même après sa mort. Ils allient les thèmes aux procédés stylistiques et expriment, de ce fait, une reconnaissance des qualités poétiques de l'œuvre du chef de file du naturalisme. Les pastiches-Zola produits au XX^e et à l'aube du XXI^e siècles apparaissent donc, non seulement comme une analyse critique de cette œuvre, mais aussi comme une critique des critiques partielles ou partiales qui ont précédé le renouvellement de la lecture des textes de l'auteur de Médan. L'imbrication des procédés stylistiques et des thèmes zoliens repris et adaptés aux contextes des pasticheurs montre que le style littéraire convoque à la fois les dimensions idiosyncrasique et sociologique des façons d'écrire propres à un écrivain, le style n'étant pas un phénomène abstrait mais une série de choix formels et thématiques historiquement situés et dont l'imitation est grandement déterminée par des représentations.

Mots Clés : pastiche, poétique, réception, hypotexte, hypertexte, style, critique.

Abstract

Zola-pastiches are a sign of reception of Zola's literary works. More than a century after his death, his style is still targeted by the authors of this type of rewriting. Our research poses the problem of mimetic or differential appropriation of Zola-pastiches posterior to his death. How the author of *Les Rougon-Macquart* is imitated in these pastiches is our main research question. A pastiche is a writing that implies a textual repeat characterized by the existence of two types of texts: the hypertext (derived text) and the hypotext (source text). A comparative approach linked to the theories of intertextuality and hypertextuality has enabled us to discover that the imitators of Zola draw inspiration from his writings and also from the writings of other authors. They thus produce pastiches with single, double or multiple hypotexts. The distinction between Zola-pastiches is also based on their internal (literary) or external (political, advertising) aim. The authors of pastiches with external aims document the social facts of their era just like Zola did in his novels. Some authors show a literary engagement by attacking political leaders but indirectly. In addition to their aims, their representation of Zola's style diversifies their writings. Each writer conforms to some imitation rules which are generally related to the principles of similarities and differences. Some pastiches are therefore more creative and/or more representative of Zola's style than others. The study of the imitative ways of pastiches' writers implies a reflection on the concept of style whose definitions seem unclear. These writers no longer focus only on Zola's thematic which has been highly criticized during his life time and even after his death. They blend themes and stylistic devices, thus acknowledging the poetic quality of the literary works of the naturalism founder. The Zola-pastiches written during the 20th and at the beginning of the 21st centuries therefore appear to be a critical analysis of these works as well as the criticism of the partial or one-sided criticism that preceded the renewed interest in the reading of the author of *Medan's* texts. The imbrication of stylistic devices and themes borrowed from Zola and adapted to new contexts shows that the literary style convokes the idiosyncratic and sociologic dimensions of an author's specific way of writing, given that, style is not an abstract phenomenon but a series of formal and thematic choices which are historically located and whose imitation is highly determined by representations.

Key words: pastiche, poetic, reception, hypotext, hypertext, style, criticism.

Sommaire

Dédicace.....	ii
Remerciements.....	iii
Résumé.....	iv
Abstract.....	v
Sommaire.....	vi
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
1- Du corpus de l'étude à la problématique et aux hypothèses.....	3
2- Présentation des travaux antérieurs sur les pastiches.....	5
3- Objectifs et réflexion méthodologique.....	9
4- Plan du travail.....	11
PREMIÈRE PARTIE : CADRE THÉORIQUE, CORPUS ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES.....	13
INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	14
CHAPITRE 1 : LES PASTICHES-ZOLA COMME SIGNE DE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ZOLIENNE.....	16
1.1 La place de Zola dans l'enseignement au fil du XX ^e siècle et à l'aube du XXI ^e siècle.....	16
1.2 L'identification et la sélection des pastiches-Zola.....	35
CHAPITRE 2 : LA DIFFICILE QUESTION DU STYLE.....	42
2.1. Le style prescriptif et le style transgressif.....	43
2.2. L'écart et le choix.....	46
2.3. Le style collectif et le style individuel.....	47
2.4. La forme et le contenu du style.....	52
2.5. La continuité et la discontinuité sous l'angle du pastiche.....	54
2.6. L'imaginaire du style.....	59
CHAPITRE 3 : LES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES.....	62
4.1. La question de l'imitation au fil des siècles.....	62
3.2. Pour une définition du pastiche.....	68
3.3. Le pastiche et la parodie.....	84
3.4. Le pastiche et le travestissement.....	88
3.5. Le pastiche et la caricature/charge.....	91
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	95
DEUXIÈME PARTIE : LES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE UTILISÉS PAR LES PASTICHEURS DE ZOLA ET LEURS EFFETS STYLISTIQUES.....	97

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	98
CHAPITRE 4 : LE PARATEXTE ET L'ONOMASTIQUE : UNE PREMIÈRE CLÉ D'INTERPRÉTATION DES PASTICHES	100
4.1. Les traits des hypotextes dans les paratextes des pastiches	100
4.2. La désignation des personnages et ses connotations	113
CHAPITRE 5 : LA THÉMATIQUE DES PASTICHES : SES RAPPORTS AVEC ZOLA ET LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE DES PASTICHEURS	136
5.1. Zola dans le naturalisme.....	136
5.2. Les thèmes zoliens accentués dans les pastiches	139
5.3. Les thèmes zoliens minorés.....	153
5.4. Quelques thèmes omis.....	160
5.5 La position du pasticheur vis-à-vis de la société de son époque	160
CHAPITRE 6 : LA STYLISTIQUE DES PASTICHES	170
6.1. Les faits macro-textuels	170
6.2. Les faits micro-textuels	226
6.3. Quelques traits stylistiques omis.....	231
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	234
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	236
BIBLIOGRAPHIE.....	241
ANNEXES	251
ANNEXE 1 : LES PASTICHES-ZOLA RETENUS POUR LA RECHERCHE CLASSÉS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE.....	252
ANNEXE 2 : LISTE DE QUELQUES PASTICHES-ZOLA PRODUITS DE SON VIVANT ET APRÈS SA MORT.....	318
ANNEXE 3 : QUELQUES EPREUVES D'AGREGATION : LES SUJETS PORTANT SUR L'ŒUVRE ZOLIENNE.....	320
LISTE DES TABLEAUX.....	329
TABLE DES MATIÈRES	330

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Si Zola était un contemporain du XX^e ou du XXI^e siècle, qu'aurait-il écrit sur les réalités socioéconomiques ou sociopolitiques de cette époque ? Aurait-il accordé autant d'importance aux classes sociales inférieures ? Aurait-il poursuivi ses ambitions de peintre naturaliste malgré toutes les critiques que cela aurait provoquées ? Ces questions parmi tant d'autres, suscitées par la lecture de Zola, nous ont suggéré l'étude de certains textes des pasticheurs qui se sont employés à imiter son style.

Principalement connu à travers *Les Rougon-Macquart*, Zola est l'un des célèbres romanciers du XIX^e dont les œuvres ont été largement diffusées et adaptées au théâtre, au cinéma et à la télévision. En plus de ces diverses adaptations de ses œuvres, sa célébrité est reconnue après sa mort avec son transfert au Panthéon en 1908, dû, il est vrai, autant à son combat pour la réhabilitation du capitaine Dreyfus qu'à ses talents d'écrivain. Par ailleurs Zola reste l'un des écrivains du XIX^e siècle les plus lus comme le démontrent les résultats des tirages atteints par *Les Rougon-Macquart* au XX^e siècle :

De tels tirages sont évidemment très importants. Ils placent Zola parmi les grands best-sellers de la littérature française. La faveur acquise au XIX^e siècle ne s'est pas démentie à l'époque moderne - bien au contraire. Avec plus de 17 millions d'exemplaires, l'œuvre de Zola devance toutes celles qui sont éditées en collection de poche. Germinal occupe, d'ailleurs, la troisième place des succès que le « Livre de poche » a consacrés, derrière Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier (4,5 millions d'exemplaires) et Le Silence de la mer de Vercors. (Alain Pagès, 1993 : 61)

Zola est en outre l'un des romanciers les plus pastichés après Victor Hugo et La Fontaine :

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, Simenon, Verlaine (50 et plus) (Paul Aron 2009 : 22).

Comme les caricatures et les parodies, les pastiches constituent un signe de réception de l'œuvre zolienne à côté des critiques littéraires dites sérieuses. Des critiques négatives et positives ont été développées sur cette œuvre par les contemporains de Zola. Elles avaient souvent des connotations morales (Zola, « romancier de l'ordure », Zola « défenseur des opprimés ») plus que littéraires. À partir des années 1950, Zola, qui a été un peu délaissé par la critique littéraire après sa mort, est « perçu dans toute sa complexité, et devient, aux yeux de la critique, un écrivain à part entière. Un écrivain que l'on peut relire et redécouvrir – à

l'égal des plus grands » (Alain Pagès, *op. cit.* 43). Les critiques modernes délaissent ainsi les polémiques qui avaient occupé les esprits au XIX^e siècle et on assiste à un renouvellement d'intérêt à l'égard de l'œuvre zolienne grâce aux événements comme l'exposition organisée à la Bibliothèque Nationale pour le cinquantième anniversaire de la mort de Zola, en 1952, la grande thèse de Guy Robert sur *La Terre*, en 1953, la fondation des *Cahiers naturalistes* en 1955, par Pierre Cogy et Jacques Emile-Zola, le fils de l'écrivain. Dès lors, ces critiques modernes adoptent une perspective scientifique et s'efforcent d'avoir une vision complète de l'œuvre de Zola. Alain Pagès précise qu'ils avancent simultanément dans deux directions :

- une direction philologique, prenant en compte la réalité du texte, et d'abord la nécessité de son édition précise, adaptée à un public moderne ;
- une direction interprétative, s'attachant aux thèmes et aux structures, et cherchant à en dégager les lois internes (Alain Pagès, *op.cit.* : 6).

Cet intérêt renouvelé à l'égard de l'œuvre zolienne se caractérise également par la production de pastiches de ces textes littéraires.

1- Du corpus de l'étude à la problématique et aux hypothèses

Le corpus de l'étude est constitué de pastiches-Zola¹ enregistrés chez les écrivains modernes. Il s'agit de pastiches postérieurs à la mort de Zola c'est-à-dire des pratiques pastichantes des imitateurs de Zola des XX^e et XXI^e siècles. Nous avons retenu onze pastiches ayant pour hypotexte *Germinal*, *L'Assommoir*, *Nana*, *Au Bonheur des Dames*, *La Curée*.

Les pasticheurs imitent le style des auteurs connus. Mais à quoi renvoie ce style ? Les travaux effectués sur la notion de style montrent une certaine évolution dans sa conception. L'on est passé de la conception normative et prescriptive à la conception moderne centrée sur l'expression de la personnalité au XIX^e siècle. Dès lors, le respect des règles régissant la production des textes littéraires à l'époque classique est supplanté par la créativité de l'auteur. A côté de ce privilège accordé à la créativité de l'auteur, le style s'enrichit de nouvelles dimensions : il cesse d'être une réalité purement formelle pour devenir une réalité morpho-thématique d'une part (cf. Gérard Genette 1982 ; Bilous, 2008), et suscitant des représentations dans l'imaginaire d'une époque, d'autre part (cf. Julien Piat, 2006 et Gilles

¹ Cette dénomination désigne les pastiches prenant l'œuvre de Zola comme hypotexte par opposition aux pastiches que Zola aurait pu écrire et qui seraient appelés « pastiches de Zola ».

Philippe, 2013). La notion du style est également marquée par une tension entre une conception discontinuiste (cf. Leo Spitzer 1970, Michael Riffaterre, 1971) basée sur la notion d'écart et une conception continuiste qui implique une continuité de la langue au style (cf. Anna Jaubert, 2007). L'une des conséquences majeures de ces débats autour du style est qu'il peut à présent être conçu comme une réalité historique qui peut convoquer à la fois les dimensions idiosyncrasique, sociologique et esthétique des façons d'écrire propres à un écrivain.

Comme tout lecteur, chaque pasticheur peut avoir sa représentation du style d'un auteur. De cette idée surgissent des questions relatives aux manières imitantes des pasticheurs de Zola. Parviennent-ils à cerner vraiment les procédés qui font la particularité de l'œuvre de Zola ? Les stylèmes zoliens repris ne relèvent-ils que de la forme ou concernent-ils également le contenu ? Peut-on dire que les pastiches-Zola constituent une imitation productive ? Autrement dit, y a-t-il une modification ou une amplification des traits formels ou des thèmes de l'œuvre zolienne ? Bref, quels sont les rapports esthétiques entre les pastiches-Zola et leur(s) hypotexte(s) et quels points communs ou différences rapprochent ou opposent les divers hypertextes ?

Le pastiche obéit à des finalités pragmatiques variées : ludique, sérieuse, comique ou satirique. Dès lors se pose la question de savoir à quelles fins les pasticheurs de Zola utilisent leurs pastiches. Sont-ils utilisés uniquement à des fins ludiques comme le stipule Gérard Genette dans sa classification fonctionnelle ? Ou bien leurs finalités varient-elles en fonction de leur auteur, de leur public cible ou de leur époque ? Les pasticheurs actuels essayent-ils de récupérer le projet littéraire de Zola ? Étant donné que Zola était un romancier naturaliste très engagé, quelle est la part de l'engagement littéraire dans cette pratique ? En somme, pourquoi et comment Zola est-il pastiché après sa mort ? De ces questionnements découle la problématique de l'appropriation mimétique et/ou différentielle des pastiches-Zola envisagée tant au niveau de ses formes que de ses fonctions.

Dans le processus de production textuelle, les pasticheurs de Zola imitent ses traits formels et ses thèmes, tout en y ajoutant une touche particulière. L'originalité des pastiches-Zola réside donc dans l'appropriation du style de ce célèbre écrivain c'est-à-dire dans la manière imitante qui peut varier d'un auteur à un autre soit pour lui rendre hommage soit pour faire une critique négative de son œuvre. Ce travail sur les pastiches peut ainsi permettre

de mener une réflexion sur la notion de style dont les définitions sont floues. De cette hypothèse principale découlent deux hypothèses secondaires :

- L'image que le pasticheur se fait du style d'un auteur est à la base de toute imitation littéraire.

- La présence dans un pastiche d'éléments relevant des textes de plus d'un auteur ou d'autres types de mimotexte ainsi que la visée du pastiche déterminent l'appropriation différentielle des pastiches-Zola.

2- Présentation des travaux antérieurs sur les pastiches

Réécriture des œuvres d'auteurs célèbres, le pastiche tout comme la parodie a fait l'objet de nombreuses études littéraires et linguistiques. Selon Paul Aron, trois grandes tendances se sont développées dans le cadre des études de cette pratique littéraire :

Trois grandes voies de recherches sont actuellement suivies par ceux qui travaillent sur le pastiche et la parodie. Pour une part, il s'agit de retravailler les concepts théoriques en œuvre, de penser les frontières et les limites, afin d'ajuster le langage théorique mis en œuvre. Pour une autre, on tente de suivre le pastiche et la parodie à travers les mutations que leur imprime l'histoire littéraire. Ensuite des études monographiques sont consacrées à des auteurs importants qui ont fait du pastiche et de la parodie un ressort de leurs activités créatrices. (Paul Aron, 2004 : 6).

Ces grandes tendances sont suivies par des auteurs et critiques contemporains qui travaillent sur la conceptualisation des procédures, sur la structure et sur l'évolution de ces genres hypertextuels. Notre travail s'inscrit dans une quatrième tendance : voir ce que l'étude des pastiches-Zola nous apprend d'une part sur la réception de Zola, d'autre part sur le pastiche en général comme sorte de critique littéraire et aussi sur ce qu'on entend par le « style ».

L'étude des pastiches d'auteurs célèbres comme Baudelaire et Proust a suscité l'attention des chercheurs contemporains. L'analyse des productions mimétiques de Proust par Gérard Genette (1982) montre que l'attitude de ce grand pasticheur varie en fonction des auteurs pastichés tels que Balzac, Renan, Michelet, Régnier, Goncourt et Flaubert, bien qu'aucun de ces auteurs n'ait suscité chez lui une condamnation ou une critique de sa singularité stylistique. Les travaux de Gérard Genette sur ces pastiches portent sur l'étude de l'imitation du style au plan formel et thématique car le pastiche (en général) n'est pas pour lui, une affaire purement « stylistique » au sens habituel du terme.

Dans l'étude des pastiches des *Fleurs du mal* de Baudelaire, Michèle Monte (2011) précise elle aussi que l'examen des pastiches peut permettre de déterminer en quoi consiste l'ensemble de traits qu'on appelle le style. Cet examen présente en outre un intérêt pour qui cherche à caractériser la part de l'énonciation dans le style. Suite à ses réflexions sur les liens entre énonciation et style, elle a démontré que le style engendre la production d'un certain éthos. Par ailleurs, elle montre que l'analyse du style et du rythme se recouvrent partiellement, car le rythme dépend des phénomènes syntaxiques, prosodiques et rhétoriques traditionnellement envisagés comme éléments d'un style. Tout comme Gérard Genette dans *Palimpsestes*, elle reconnaît la double dimension (forme et contenu) du style.

Les pastiches, ainsi considérés comme l'imitation, à la fois, des traits formels du style d'un auteur et de ses thèmes et motifs, construisent, en principe, un *éthos* fidèle à celui de l'auteur. Michèle Monte montre que la singularité d'une œuvre résulte à la fois de sa manière et de son positionnement éthico-discursif. Par ailleurs, l'interdépendance entre le style et l'éthos requiert une conceptualisation plus fine des procédures qui, à partir de traits inhérents au texte, induisent le lecteur à se représenter la source énonciative de ce texte comme dotée de telle ou telle caractéristique. Cette conceptualisation renvoie à l'une des préoccupations des critiques qui travaillent sur les pastiches.

Daniel Bilous (2013 : 1) revient sur la notion de pastiche dans ses travaux sur *Les recreations postales* de Mallarmé. D'entrée de jeu, il émet l'hypothèse suivante : *Imiter c'est un art* et donc, *mimécrire c'est écrire un peu, si l'on veut rester modeste*. En parcourant l'histoire de l'art, il démontre que l'imitation a été depuis fort longtemps un *impératif catégorique* de la création littéraire. Les écrivains ont ainsi produit des œuvres en imitant « des gens en action » dans le cadre de la poétique d'Aristote, en prenant pour maîtres la nature ou les grands auteurs du passé. Daniel Bilous pense par ailleurs qu'il convient, d'abord, de résolument préférer, à la question *pourquoi on imite ?* celle d'un *comment on imite ?* A cette deuxième question il propose la réponse suivante : *Imiter, c'est viser un « style »*. Le *style* est selon lui un objet à la fois abstrait (il est dégagé par un processus de généralisation) et complexe (il a un caractère bidimensionnel). L'imitation verbale peut ainsi être envisagée comme une *écriture à contraintes*. La production d'un pastiche requiert donc tout d'abord la lecture, la compréhension, et l'analyse de l'hypotexte. Bilous (*ibid.* : 3) affirme à cet effet :

Pas d'imitation sans analyse du style à reprendre. De la façon qui (lui) convient le mieux vu la situation d'apprentissage qu'il rencontre, l'animateur en mimécriture doit repérer tout ce qui peut devenir modèle pour la reprise...

Après avoir identifié les traits caractéristiques de l'hypotexte, le pasticheur peut se lancer dans la rédaction de l'hypertexte comme le précise D. Bilous (*ibid.* : 6) : « En droit et si mon descriptif est complet, imiter les quatrains-adresses mallarméens implique de suivre les neuf règles qui précèdent ».

Nous n'avons recensé que peu d'études récentes sur les pastiches-Zola : deux articles, l'un de Daniel Compère (« Zola pastiché », 1995), l'autre de Veronika Szepesi (« Parodie et pastiche littéraires – Rupture avec le passé ? », 2003), un livre de Catherine Dousteysier-Khoze (*Zola et la littérature naturaliste en parodies*, 2004), et une thèse d'Amina Farhat (*Figures du discours critique : la réception humoristique des Rougon-Macquart de Zola (Pastiches et Caricatures)*, 2007).

Après avoir divisé les pasticheurs de Zola en trois catégories (les contemporains de l'œuvre de Zola, les auteurs des pastiches appartenant à la série des « à la manière de... », et les auteurs des pastiches plus récents ou qui prennent une forme contemporaine), Daniel Compère présente les traits caractéristiques de l'écriture zolienne sélectionnés par les pasticheurs. Son regroupement de ces traits en deux catégories (la thématique et les procédés d'écriture) atteste du fait que le style est un complexe morpho-thématique. Comme signe de ressemblance avec les hypotextes zoliens, il note la présence dans ces pastiches des noms des personnages zoliens et la création de nouveaux noms en conformité avec l'onomastique zolienne, les allusions faites aux hypotextes dès le paratexte, la mise en scène des personnages populaires, les traits de description zolienne et l'usage du discours indirect libre. Il évoque aussi les traits non zoliens dans les pastiches ainsi que l'omission de certains traits de Zola. Compère relève, par ailleurs, l'existence des pastiches doubles, à plusieurs hypotextes zoliens et par anticipation. A propos de la fonction du pastiche, il précise qu'il est à la fois hommage et moquerie et qu'il ajoute un texte à ceux qu'un auteur a écrits alors que la parodie détruit son hypotexte. Compère ne manque pas de souligner à la fin de son propos la complicité involontaire de l'auteur pastiché qui vient s'ajouter à celle du lecteur. La réussite du pastiche dépend ainsi de la connaissance du style de l'auteur ciblé ainsi que du plaisir que peut entraîner la relecture de cet auteur à travers les pastiches.

Dans « Parodie et pastiche littéraires – Rupture avec le passé ? », Veronika Szepesi fait une étude comparative de « L'Huile » de Karinthy et de la « La Parure » de Reboux et Müller. Il ressort de cette étude que la parodie est un genre critique alors que le pastiche est

imitatif. Par ailleurs, l'œuvre parodique de Karinthy semble plus comique, parce que sa critique est plus féroce. Le pastiche est moins comique, parce que son but majeur est d'observer les ruses du style, plutôt que d'en ridiculiser les abus. Dans son analyse du pastiche-Zola basé thématiquement sur une nouvelle de Maupassant, « La Parure », et stylistiquement sur l'œuvre de Zola, Veronika Szepesi montre que Reboux et Müller n'utilisent que quelques éléments du style de Zola : la structure temporelle, le monologue intérieur, le corps, qui est le leitmotiv de toutes les œuvres de Zola. Ils ne font par contre pas apparaître le cadre historique, toujours présent chez Zola. En outre, la thèse fondamentale du naturalisme, selon laquelle l'individu est déterminé par les traits de caractère hérités et par l'environnement social n'est pas atteinte par ce pastiche. Le pasticheur n'imité donc pas toujours tous les traits caractéristiques de l'hypotexte.

Catherine Dousteysier-Khoze (2004) propose une analyse des multiples parodies parmi lesquelles « les parodies de style » ou « pastiches satiriques » qui ont accueilli la parution des romans de Zola ainsi qu'une réévaluation à la lumière de la notion d'auto-parodie des textes de certains écrivains dits naturalistes. Selon cette auteure, le genre naturaliste a été critiqué non seulement par les parodistes de l'époque mais aussi par les écrivains naturalistes. Les auteurs des « parodies de style », qu'elle nomme parodie de réception P1, ont exploité le succès de scandale du naturalisme et surtout des *Rougon-Macquart* de Zola. *L'Assommoir* est d'ailleurs le roman zolien, voire naturaliste, le plus parodié. Ces parodies mettent à nu ou surcodent un ou plusieurs procédés naturalistes (thèmes, types naturaliste, goût naturaliste pour le « détail vrai » etc.). Dousteysier-Khoze démontre en outre que ces parodies ne nuisent pas à leurs hypotextes mais fonctionnent quelle que soit leur couleur mimétique, comme une forme détournée, indirecte, voire complètement involontaire de publicité. Car, précise-t-elle, critiquer le naturalisme c'est aussi en parler. Elle rejoint ainsi Compère qui pense qu'en se moquant de leur cible, les pasticheurs lui rendent aussi hommage, ceci en renforçant le succès de leurs œuvres. De par leur potentiel subversif et leur aspect documentaire, les parodies du naturalisme, et dans le cas précis, ceux de la saga des *Rougon-Macquart*, méritent d'être exploitées.

Amina Farhat (2007) évoque aussi dans sa thèse la réception de l'œuvre de Zola. Elle y démontre comment les travaux humoristiques du XIX^e siècle avaient su analyser et lire les textes littéraires contemporains et notamment ceux des naturalistes. Pour elle, le pastiche et la parodie, longtemps considérés comme des moyens de dérision ou de moquerie, sont des moyens d'institutionnalisation qui réhabilitent l'œuvre de Zola. Elle réitère le principe selon

lequel les pastiches ne ruinent pas la littérature, mais rendent au contraire hommage aux auteurs pastichés.

Ces travaux montrent l'impact du pastiche (à côté de la parodie et de la caricature) sur la réception du mouvement naturaliste en général et de l'œuvre zolienne en particulier. Notre recherche vient compléter le travail déjà effectué, mais en mettant l'accent sur la dimension stylistique des pastiches-Zola que nous considérons avec Proust comme une critique en action.

3- Objectifs et réflexion méthodologique

Le pasticheur peut prendre pour objet de son exercice littéraire un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire. Le texte qu'il produit à la fin de cet exercice peut être une imitation fidèle, approximative ou même seulement allusive. Notre objectif principal consiste ainsi à montrer l'apport des pratiques différentielles des pasticheurs de Zola sur la compréhension du style.

Une comparaison différentielle des pastiches nous conduira nécessairement à une réflexion sur la notion de style : le pastiche sera considéré comme un élément heuristique grâce auquel nous pourrions distinguer les éléments les plus cruciaux d'un style, ceux qui permettent d'identifier plus sûrement un auteur, et, dans cette notion incontournable mais complexe qu'est le style, de démêler peut-être plusieurs composantes partiellement indépendantes.

Par ailleurs, la variété des pastiches permettra d'approfondir les réflexions des auteurs cités précédemment sur la réception de l'œuvre de Zola. En fonction des choix thématiques et stylistiques effectués par les pasticheurs, nous pourrions (re)mettre en lumière les œuvres les plus lues, les thèmes les mieux identifiés, les traits de style admirés et/ou critiqués.

Compte tenu du fait qu'à travers notre travail nous voulons faire une poétique du pastiche, nous pensons qu'avant de présenter la méthode que nous allons suivre, il nous faut d'abord essayer de définir la notion de « poétique ».

La poétique peut être conçue comme « une recherche de la spécificité littéraire » (Dessons 1995 : 8). A ce titre, elle implique soit l'élaboration « d'une théorie générale de la littérarité », soit la mise au jour de « la singularité d'une œuvre ». La notion de poétique peut donc être envisagée d'un point de vue général ou particulier.

Du point de vue général, la poétique est un autre nom pour la « théorie de la littérature ». Paul Valéry (1937 : 291)² la conçoit comme le « nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen ». Il fonde ainsi son idée d'une théorie de la littérature sur l'idée de la création et propose le cadre « d'une poétique qui rendrait compte des relations d'un faire – c'est-à-dire d'une pratique – et du langage » (Dessons, *op. cit.* : 6). Prise dans ce sens large, la notion de poétique peut être appliquée à l'écriture du pastiche en tant qu'elle est une invention qui implique l'investissement du pasticheur dans le processus de réécriture ou son aptitude à aller au-delà de la simple imitation du style de son modèle.

Bien après Valéry, la poétique est définie par Todorov (1992 : 516) comme un « discours sur la littérature ». Si nous adaptons cette définition au corpus de notre étude qui relève de la littérature au second degré, nous dirons que la poétique est aussi un discours sur la mimésis littéraire et plus précisément un discours sur les pastiches littéraires.

Appliqué aux œuvres particulières, le substantif « poétique » est précédé d'un article indéfini (une poétique) et renvoie selon Umberto Eco (1962 : 10-11)³ au « projet de formation et de structuration de l'œuvre », c'est-à-dire au « programme opératoire que l'artiste chaque fois propose », et dont l'étude est menée « à travers l'analyse des structures définitives de l'objet artistique considéré comme significative d'une intention de communication ». A propos de cette étude des poétiques particulières, Roland Barthes (1984 : 215) souligne que « lorsqu'il se place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas : qu'est-ce que cela veut dire ? D'où est-ce que ça vient ? A quoi est-ce que ça se rattache, mais plus simplement et plus difficilement : comment est-ce que c'est fait ? ». Face à l'œuvre zolienne ciblée par nos pasticheurs le poéticien se poserait la question de savoir comment son œuvre est écrite. Et face aux pastiches-Zola, il se demanderait comment l'auteur des *Rougon-Macquart* est imité par ses pasticheurs.

Sachant que la poétique implique aussi de restituer le projet de l'écrivain dans son époque et donc de s'interroger aussi sur « d'où ça vient ? » ou « à quoi ça se rattache ? » et vu que nous nous interrogeons aussi sur les fonctions du pastiche, nous ne nous limiterons pas dans cette étude à la question du « comment » comme Barthes. Nous nous attèlerons aussi à répondre aux questions « D'où vient le pastiche ? » et « A quel texte ou à quelle circonstance se rattache-t-il ? ». Ces questions nous permettront de replacer l'étude des pastiches dans la

² Cité par Gérard Dessons (1995 : 6).

³ Cité par Gérard Dessons (1995 : 8).

perspective globale de la réception de Zola au XX^e et au début du XXI^e siècle. Leurs valeurs subversive et régénératrice seraient mieux perçues dans ce contexte.

Nous tiendrons compte dans, ce travail de recherche, des acceptions (générales et particulières) de la notion de poétique car nous admettons avec Dessons que l'étude de « *La poétique* » est inséparable de l'étude « *des poétiques particulières* ». Autrement dit, dans l'élaboration d'une théorie générale du pastiche la singularité de chaque pratique pastichielle sera prise en compte. Cette particularité renforcera l'étude critique.

La critique des pastiches portera sur tous les aspects singularisants des différents textes mais aussi sur leurs aspects communs. Il sera question de voir si les pasticheurs ont pu égaler leur maître, voire le dépasser. Autrement dit, si avec leur réécriture ils réussissent à convaincre le lecteur que c'est vraiment du Zola ou à lui procurer le plaisir de relire Zola à travers elle.

Faire un discours sur la pratique du pastiche suppose l'adoption de l'approche de l'analyse du discours qui intègre à la fois la linguistique textuelle, la pragmatique linguistique, et les théories de l'énonciation, compte tenu du fait que ces pastiches constituent eux-mêmes un « discours » c'est-à-dire une énonciation ou un ensemble d'énonciations par lesquelles l'auteur cherche à rendre la communication efficace.

La prise en compte des stylèmes de Zola s'impose dans l'analyse des pastiches. Nous situant par rapport à cet auteur, nous prendrons en compte les profils différentiels ou mimétiques. Nous envisageons ainsi une approche comparatiste des œuvres de Zola et de leurs pastiches d'une part, et d'autre part des pastiches entre eux. Nous procéderons par l'analyse des traits de ressemblance et de divergence entre les pastiches et leurs hypotextes pour voir si le dosage stylistique reflète celui du modèle. Les critères de comparaison des divers pastiches seront relatifs au nombre d'hypotextes imités, à leur degré d'imitation ou d'invention et à leurs fonctions.

4- Plan du travail

Ce travail de recherche s'articulera en deux grandes parties :

Notre première partie portera sur la présentation du cadre théorique de la recherche. Il sera question pour nous de montrer dans le premier chapitre que les pastiches-Zola constituent un signe de réception de l'œuvre zolienne. Après avoir fait une étude de la place qu'occupe Zola dans l'enseignement au XIX^e et à l'aube du XXI^e siècle, nous présenterons notre corpus dont la constitution est en partie guidée par la lecture de l'œuvre zolienne à travers les manuels scolaires et l'appréciation de son style. Pour mieux aborder la difficile

question du style au chapitre deux nous évoquerons l'évolution des théories du style en insistant sur les développements récents. Nous proposerons, au chapitre trois, une définition de travail pour le deuxième concept clé, celui de pastiche. L'étude de ce concept se fera en rapport avec les autres genres hypertextuels. Nous verrons comment la question de l'imitation a été posée dans l'histoire puis de nos jours en présentant le pastiche comme un moyen d'enrichissement de la notion de style.

Dans la deuxième partie nous ferons une analyse des thèmes et des procédés d'écriture utilisés par les pasticheurs de Zola retenus pour notre corpus. Pour dégager l'effet esthétique des pastiches ainsi que leur caractère novateur, nous ferons tout d'abord l'étude des paratextes et de l'onomastique des pastiches. Cette première clé d'interprétation des pastiches permettra d'identifier précisément l'hypotexte ou les hypotextes de chaque pastiche et d'avoir une idée sur leur nature, leur visée ou leur fonction critique. Dans les cinquième et sixième chapitres consacrés l'un à l'étude des thèmes, l'autre à celui des procédés stylistiques zoliens repris par les pasticheurs, nous montrerons comment la forme et le contenu s'allient pour orienter le lecteur vers l'interprétation.

PREMIÈRE PARTIE : CADRE THÉORIQUE, CORPUS ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le pastiche est, comme la parodie, un genre mineur presque ignoré dans le monde des lettres alors qu'il constitue l'un des signes de réception des œuvres littéraires. Qu'est-ce qui fait sa spécificité ? Quels sont les aspects du style littéraire qui peuvent intéresser les pasticheurs ? Comment peut-on distinguer le pastiche des autres genres hypertextuels qui participent aussi de la réception des œuvres littéraires ? Nos réflexions tourneront autour de ces questions dans cette partie.

En milieu scolaire, le pastiche est souvent considéré comme un exercice de style grâce auquel les apprenants sont initiés aux manières d'écrire des grands écrivains. Les grands maîtres de pastiche littéraire comme Marcel Proust et Paul Reboux ont d'ailleurs grandement bénéficié d'une telle formation. Paul Aron (2009 : 221) rappelle ainsi ce fait : « Comme les auteurs de sa génération, Proust était particulièrement bien préparé à l'exercice du style ». Dans la publication de son expérience pédagogique, Pernette Imbert (1991) démontre aussi que le pastiche est un outil d'apprentissage et d'appropriation du style de grands auteurs comme Maupassant, Balzac et Zola. Ces grands auteurs sont généralement inscrits au programme d'enseignement des institutions scolaires et universitaires. Il nous a donc semblé juste de commencer, dans le chapitre un, avec une étude de ces programmes ainsi que des ouvrages scolaires pour avoir une idée précise de la place que Zola occupe dans l'enseignement et surtout pour savoir si l'exploitation de ses textes nous apprend quelque chose sur la lecture de son œuvre et sur l'appréciation de son style au XX^e et à l'aube du XXI^e siècles. Cette lecture et cette appréciation du style peuvent influencer la production des pastiches. La sélection des hypotextes sera ainsi guidée par la lecture et l'exploitation des romans zoliens. Pour la sélection des pastiches, nous tiendrons plus compte de la période pendant laquelle ils sont produits et des phénomènes qui déterminent leur variété.

Les particularités stylistiques des auteurs enseignés aux apprenants restent gravées dans leur mémoire. Pendant leur activité de production ou de reproduction, ils reprennent de manière consciente ou inconsciente ce qu'ils ont appris sur le style de ces célèbres écrivains. Mais à quoi renvoie ce style ? Telle est la question à laquelle nous essayerons d'apporter des éléments de réponse dans le chapitre deux.

Les rapports qui existent entre le pastiche, la parodie, la caricature, et le travestissement entraînent souvent des confusions entre ces divers genres. Il convient donc de

définir la notion de pastiche en tenant compte des autres genres hypertextuels. Une telle approche nous permettra d'obtenir une définition opérationnelle du pastiche pour une bonne analyse de notre corpus d'étude dans toute sa diversité.

CHAPITRE 1 : LES PASTICHES-ZOLA COMME SIGNE DE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ZOLIENNE

Les productions littéraires sont valorisées et actualisées par les réactions de divers types de lecteurs. Ces derniers peuvent être des critiques littéraires, des praticiens de la réécriture, des stylisticiens, le public des enseignants ou apprenants, ou des personnes qui lisent simplement par goût ou curiosité. Jauss, dans ses réflexions sur la réception des textes littéraires, fait de ce travail de lecture un élément clé de l'évolution esthétique :

L'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour (2001 :52).

L'œuvre zolienne n'a pas échappé à ce processus. Elle a connu des approbations et des condamnations des critiques littéraires et des auteurs des caricatures, des parodies et des pastiches. Les points de vue des critiques littéraires diffusés par les divers médias ont pesé sur la réécriture des textes de Zola ainsi que sur leur étude en milieu scolaire et universitaire.

Pour mieux mesurer l'impact de Zola sur le public scolaire et le public cultivé du XX^e siècle, il nous a paru important d'examiner sa place dans l'institution scolaire. La littérature du XIX^e siècle est l'un des éléments constitutifs des programmes académiques du XX^e siècle. Le programme officiel stipule toujours l'enseignement des œuvres des grands auteurs français du XIX^e siècle comme Victor Hugo, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et Emile Zola. Dans ce chapitre, nous nous demanderons si les textes zoliens mis au programme de l'enseignement en France au XX^e siècle et à l'aube du XXI^e sont enseignés à tous les niveaux et à toutes les périodes. Après avoir étudié les aspects de l'enseignement/apprentissage des textes littéraires sur lesquels ces programmes et manuels scolaires mettent l'accent, nous chercherons à savoir s'il existe un rapport entre l'exploitation de ces œuvres et leur réécriture. Les réponses à ces questions ainsi que les résultats obtenus constitueront un critère déterminant dans le choix des pastiches-Zola à étudier.

1.1 La place de Zola dans l'enseignement au fil du XX^e siècle et à l'aube du XXI^e siècle

1.1.1 La présence de l'œuvre zolienne dans les manuels scolaires

La présence de l'œuvre zolienne dans les programmes scolaires du XX^e et à l'aube du XXI^e est très significative. Zola est l'un des grands écrivains nommément désignés dans les

programmes scolaires de 1938 à 1958 (Agnès Joste et Philippe Le Quéré, 2013)⁴, pour les classes de 3^e et de terminale technique. Les programmes de 1961 et 1967, plus ouverts que les précédents⁵, font une grande place à la littérature du XIX^e siècle avec la lecture d'œuvres complètes (Agnès Joste, 2017)⁶. Quant à celui de 1996⁷, il prévoit, de manière spécifique, l'enseignement d'un roman bref ou d'une nouvelle du XIX^e en 4^e, de deux romans ou d'un roman et un recueil de nouvelles du XIX^e ou du XX^e siècle en classe de 3^e, au choix du professeur. Dans le cadre de l'adaptation d'une œuvre littéraire à l'image audiovisuelle en classe de 3^e, l'adaptation filmique - qui y est privilégiée - peut puiser largement dans le corpus littéraire du XIX^e siècle et notamment dans les œuvres d'auteurs tels que Zola et Maupassant. Pour l'enseignement de la notion de point de vue dans les discours narratif et descriptif, Zola est proposé, dans la rubrique « accompagnement » du programme de troisième, comme l'un des auteurs dont les textes peuvent être exploités. L'on cite par exemple les premiers chapitres de *Germinal* où Zola raconte les événements à la mine selon trois perspectives : celle d'Etienne Lantier, futur héros, qui arrive sur le site de la mine ; celle des Maheu et des ouvriers qui vont au travail et plus tardivement celle des bourgeois qui prennent leur petit déjeuner.

D'après le programme de l'enseignement de français au collège de 2008 à 2015, les œuvres de Zola peuvent aussi être exploitées en classe de 4^e compte tenu du fait que sur l'axe du déroulement chronologique, les époques privilégiées pour le niveau quatrième, en harmonie avec le programme d'histoire, sont les XVIII^e et XIX^e siècles. L'on y précise que la liberté pédagogique du professeur, définie dans la loi d'orientation de 2005, s'exerce dans le respect de ce principe. Autrement dit, l'enseignant est libre de choisir les œuvres parmi celles d'auteurs français ou étrangers : Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, George Sand, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Émile Zola ; E. T. A. Hoffmann, Alexandre Pouchkine, Edgar Allan Poe, Nicolas Gogol, Charlotte ou Emily Brontë et Ivan Tourgueniev. Zola est donc l'un des auteurs du XIX^e siècle dont les textes intégraux ou les extraits sont susceptibles d'être utilisés en quatrième pour l'enseignement du récit.

4 Les programmes de français : de la stabilité au soupçon. 1 - Jusqu'en 1970, <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article167>

⁵ Ils intègrent les textes littéraires des XIX^e et XX^e siècles, des littératures étrangères traduites, l'étude d'œuvres complètes

⁶ Aperçu synthétique de l'enseignement du français 1880-2010, <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article242>

⁷ Nous utilisons la version rééditée en 2004 et réimprimée en 2005.

Dans le programme de français au collège de 2016, la littérature réaliste et naturaliste constitue l'un des éléments du corpus indiqués dans les rubriques « vivre en société, participer à la société » et « regarder le monde, inventer le monde ». Ce programme prévoit ainsi l'étude d'extraits de romans ou de nouvelles des XVIII^e, XIX^e, XX^e ou XXI^e siècles, sous forme d'un groupement de textes, pour amener l'apprenant à découvrir, à travers cette littérature romanesque, la confrontation des valeurs portées par les personnages ; à comprendre que la structure et le dynamisme de l'action romanesque ont partie liée avec les conflits ; à saisir quels sont les intérêts et les valeurs qu'ils mettent en jeu, etc. Le programme du collège 2016 prévoit aussi l'étude en 4^e, en lien avec la programmation annuelle en histoire (thèmes 2 et 3 : « L'Europe et le monde au XIX^e siècle » et « société, culture et politique dans la France du XIX^e siècle ») d'un roman ou de nouvelles réalistes ou naturalistes (lecture intégrale) et l'exploitation d'une adaptation cinématographique ou télévisuelle d'un roman ou d'une nouvelle de ce type (étude intégrale ou groupement d'extraits). Ces études permettent à l'apprenant de :

- découvrir des œuvres et des textes narratifs relevant de l'esthétique réaliste ou naturaliste ;
- comprendre quelles sont les ambitions du roman réaliste ou naturaliste au XIX^e siècle en matière de représentation de la société ;
- comprendre comment le récit fantastique, tout en s'inscrivant dans cette esthétique, interroge le statut et les limites du réel ;
- s'interroger sur la manière dont les personnages sont dessinés et sur leur rôle dans la peinture de la réalité. (Programme pour les cycles 2, 3, 4 ; 2016 : 247)

Le même programme prévoit par ailleurs dans le cadre des questionnements complémentaires l'étude ou l'exploitation des descriptions et récits extraits des grands romans du XIX^e siècle à nos jours qui offrent des représentations contrastées du milieu urbain pour :

- montrer comment la ville inspire les écrivains - [...] grands romanciers du XIX^e et du XX^e siècle, [...] qui la représentent dans sa diversité, sa complexité et ses contradictions ;
 - s'interroger sur les ambivalences des représentations du milieu urbain : lieu d'évasion de liberté de rencontres, de découvertes, mais aussi lieu, de « perdition », de solitude de désillusion, de peur ou d'utopies ;
 - réfléchir aux conséquences à venir du développement des mégalo-poles.
- (Programme 2016 : 248)

En classe de troisième, bien que l'accent soit mis sur le XX^e siècle, il est possible d'étudier des extraits de romans et de nouvelles de science fiction ainsi que des récits d'anticipation pour « s'interroger sur l'idée du progrès scientifique, cher au XIX^e siècle, tantôt exalté et mythifié, tantôt objet de répulsion ou de désillusion » (programme 2016 : 250). Il est donc envisageable de donner à lire en contrepoint une page de Zola exaltant le progrès, par exemple dans *Le Docteur Pascal*. Ces prévisions du programme 2016 montrent

que l'œuvre zolienne est toujours susceptible d'être exploitée pour enseigner les types de textes (la narration et la description) et pour étudier la société française du XIX^e siècle, en général, en rapport avec les réalités du monde actuel.

Qu'en est-il de l'apprentissage du français au lycée ?

L'un des objets d'étude dans le programme de français en classe de seconde générale et technologique de 2010 est « le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme ». L'étude de ces textes réalistes et naturalistes a pour objectif « de montrer aux élèves comment le roman ou la nouvelle s'inscrivent dans le mouvement littéraire et culturel du réalisme ou du naturalisme, de faire apparaître les caractéristiques d'un genre narratif et la singularité des œuvres étudiées, et de donner des repères dans l'histoire de ce genre ». Pour atteindre cet objectif, l'enseignant est libre de choisir un roman ou un recueil de nouvelles du XIX^e siècle et de faire un ou deux groupements de textes permettant d'élargir et de structurer la culture littéraire des élèves, en les incitant à problématiser leur réflexion en relation avec l'objet d'étude concerné. Pour mieux faire percevoir les spécificités du siècle ou situer le genre dans une histoire plus longue, l'enseignant peut en fonction du projet d'étude, intégrer à ces groupements de textes, des documents appartenant à d'autres genres ou à d'autres époques, jusqu'à nos jours. Par ailleurs, l'étude du personnage du roman du XVII^e siècle à nos jours est un objet commun à toutes les séries générales. Son objectif est de « montrer aux élèves comment, à travers la construction des personnages, le roman exprime une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs et dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, en même temps qu'elle le reflète, voire le détermine ». L'enseignant est une fois de plus libre de choisir un roman du XVII^e siècle à nos jours. Ce roman peut être un texte naturaliste et donc une œuvre zolienne comme nous l'avons vu dans les programmes de 4^e.

Les manuels qui peuvent être exploités à ces niveaux d'étude regorgent d'extraits de l'œuvre zolienne. On y retrouve aussi des études d'œuvre intégrale et des références aux adaptations cinématographiques. Pour approfondir nos investigations sur la réception scolaire de Zola, nous avons consulté les manuels et les anthologies utilisés dans les collèges et dans les lycées (à tous les niveaux) depuis 1930. Nous avons retenu les ouvrages dans lesquels les romans de la série des *Rougon-Macquart*⁸ sont exploités en tenant compte des périodes pendant lesquelles les programmes scolaires ont connu des changements significatifs. Les résultats obtenus sont résumés dans les tableaux ci-dessous :

⁸ Car ils constituent notre centre d'intérêt.

**Tableau 1 : relatif à la présence de l'œuvre zolienne dans des ouvrages scolaires
(manuels /anthologies)**

N°	ANNEE	ŒUVRE /EXTRAIT	OUVRAGES (MANUEL SCOLAIRE /ANTHOLOGIE)
1	1930	-Extrait de <i>La Bête humaine</i> , p.1006-1010	<i>Les Grands Écrivains français, des origines à nos jours, Histoire littéraire et textes</i> , CH.-M. Des Granges, onzième édition
2	1931	-2 Extraits du <i>Ventre de Paris</i> , p.373-376 -Extrait de <i>Germinal</i> , p.376-379 -Extraits de <i>La Bête humaine</i> , p.380-382	<i>Anthologie des romanciers du XIXe siècle</i> , Edouard Maynial
3	1992	Synopsis des œuvres de Zola présenté dans un tableau, et arbre des personnages de ces œuvres	<i>Histoire de la littérature française</i> , Xavier Darcos
4	1993	-Sujet sur comment lire Thérèse Raquin, p.26 - Sujet sur comment lire <i>L'Assommoir</i> , p.26	<i>Tout le français au lycée</i> , Henri Djian, Jean François Rousseau
5	1996	- Extrait de <i>La Bête humaine</i> , p.489-490, -2 extraits du <i>Roman expérimental</i> , p. 478, 479 -Extrait du <i>Ventre de Paris</i> , p. 492-493 -5 extraits de <i>Germinal</i> , p.490, 497-498, 499, 500, 501 -Extrait d' <i>Au Bonheur des Dames</i> , p. 494 -Extrait de <i>La Curée</i> , p. 495- 496 -3 extraits de <i>L'Assommoir</i> , p. 485-486, 487-488 -Extrait de <i>La Faute de L'Abbé Mouret</i> , p.502 -Extrait du <i>Docteur Pascal</i> , p.503	<i>Itinéraire littéraire, XIXe siècle</i> , sous la direction de Georges Décote et Joël Dubosclard

6	1996	-Extrait du <i>Ventre de Paris</i>, p.54, 120 -Extrait du <i>Rêve</i>, p.63 -Extrait de <i>L'Assommoir</i>, p.72, 74,174 -Extrait de <i>Thérèse Raquin</i>, p. 73 - Extrait de <i>La Débâcle</i>, p.77 -Extrait d'<i>Au Bonheur des Dames</i>, p.110 - Incipits de la série des <i>Rougon-Macquart</i>, d'Émile Zola (vingt romans), p. 117-118 -Extrait de <i>Germinal</i>, p.119	Français lycée, Textes et méthodes, Jean Jordy, Marie-Madeleine Touzin
7	1997	- 3 extraits de <i>L'Assommoir</i>, p.485-487, 487-488, 488-490 - Extrait de <i>Germinal</i>, p.490-492	<i>Collection littéraire Lagarde et Michard</i> , XIXe siècle
8	2003	-Extrait de <i>L'Œuvre</i>	<i>Français 3e</i> , sous la direction d'Alain Pagès
9	2008	Extrait du <i>Ventre de Paris</i>	<i>Français 3e</i> , sous la direction de Nathalie Combe
10	2011	- 5Extraits de <i>L'Assommoir</i>, p.42, 397, 415-416, 427, 438 - 2 extraits de <i>Germinal</i>, p.423, 438, - 2 Extraits d'<i>Au Bonheur des Dames</i> p.423, 461, - Extrait de <i>La Bête humaine</i> p.461 - œuvre intégrale : <i>La Bête humaine</i>, p.93-111 -Extrait de <i>Mes haines</i> 71 -Extrait de <i>Pot-Bouille</i>, p.38-39	<i>Français 2e</i> , livre unique, sous la coordination de Fabienne Pegoraro-Alvado
11	2011	- 4 Extraits de <i>L'Assommoir</i>, p. 112, 584-585, 619 -Référence à Emile Zola par rapport à la scène de repas dans les romans du XVI^e siècle au XX^e siècle - Extrait de <i>La Bête humaine</i> p.533 - Extrait de <i>La Curée</i> 541 -Extrait de <i>Thérèse Raquin</i>, 142 -Extrait du <i>Ventre de Paris</i>, p. 536	<i>Français 1^{re} L/ES/S</i> , sous la coordination de Florence Randanne
12	2012	- 3 extraits de <i>La Bête humaine</i> , p. 170-171	<i>Français</i> , sous la coordination de Florence Laville-bidadanure
		6 extraits de <i>L'Assommoir</i>, p. 29, 64, 66, 89, 470, 426 (exemple) -3 extraits de <i>La Curée</i>, 74-75, 88, 486, -3 extraits d'<i>Au Bonheur des Dames</i>, p. 78-79, 417,419 - 4 extrait de <i>La Bête humaine</i>, p.44-45, 410, 113 -Extrait de <i>La Débâcle</i>, p.474-475 - Extrait du <i>Docteur Pascal</i>, p.80	<i>Français 2^{de}</i> , livre de professeur, sous la direction de

13	2015	- 4 extraits de <i>Germinal</i>, p. 70-71, 113, 339, 422 - Préface de <i>La Fortune des Rougon</i>, p. 84- - Extrait de « Naïs Micoulin », p. 431 - 2 extraits de <i>Nana</i>, p. 425, 503 - Extrait de « Les repoussoirs », p.98 -Extrait du <i>Roman expérimental</i>, 49 - Extrait de <i>Son Excellence Eugène Rougon</i>, p. 76 - 2 extraits de <i>Thérèse Raquin</i> 117, 429	Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa
14	2016	- 2 Extraits de <i>Au Bonheur des Dames</i>, p. 164, 567, - Extrait de <i>Pot-Bouille</i>, p. 202-203 -Extrait d'<i>Une page d'amour</i>, p. 280 - Extrait du <i>Docteur Pascal</i>, p. 426	<i>Français, manuel de cycle 5^e, 4^e, 3^e</i> , E Bacik et al.
15	2016	- 4 extraits de <i>Germinal</i> accompagnés p. 148-157 -Adaptation cinématographique de <i>Germinal</i>, 147-156	<i>Français 4^e</i> , cycle 4 livre scolaire programme 2016

Tableau 2: récapitulatif de la fréquence de l'œuvre zolienne (*Les Rougon-Macquart*) dans les ouvrages scolaires de 1930 à 2016

No	Œuvres	Fréquence	
		Nombre d'Ouvrages	Occurrences Dans les ouvrages
1	<i>La Bête humaine</i>	10	15
2	<i>Germinal</i>	7	19
3	<i>L'Assommoir</i>	6	23
4	<i>Au Bonheur des Dames</i>	5	9
5	<i>La Curée</i>	4	6
6	<i>Le Ventre de Paris</i>	4	6
7	<i>Le Docteur Pascal</i>	4	4
8	<i>Pot-Bouille</i>	3	3
9	<i>Nana</i>	2	3
10	<i>La Débâcle</i>	2	3
11	<i>La Faute de l'Abbé Mouret</i>	2	2
12	<i>L'Œuvre</i>	2	2
13	<i>La Fortune des Rougon</i>	2	2
14	<i>Son Excellence Eugène Rougon</i>	2	2

15	<i>Le Rêve</i>	1	1
16	<i>La Conquête de Plassans</i>	1	1
17	<i>Une Page d'amour</i>	1	1
18	<i>La Joie de vivre</i>	1	1
19	<i>La Terre</i>	1	1
20	<i>L'Argent</i>	1	1

D'après ces pointages, les quatre premières œuvres en termes d'occurrences dans tous les ouvrages sont *L'Assommoir* (23), *Germinal* (19), *La Bête humaine* (15), et *Au Bonheur des Dames* (9). Cependant en termes de nombre d'ouvrages dans lesquels elles sont exploitées les quatre premières sont *La Bête humaine* (10/15), *Germinal* (7/15), *L'Assommoir* (5/15), *Au Bonheur des Dames* (5/15). Le roman *Germinal* qui maintient la deuxième position dans les deux cas constitue donc l'œuvre la plus exploitée d'autant plus qu'il apparaît également au titre de son adaptation cinématographique. Nous avons ensuite *L'Assommoir* et *La Bête humaine* suivi d'*Au Bonheur des Dames*. Ces résultats corroborent ceux d'Alain Pagès (1999 : 60) : surtout en ce qui concerne la position qu'occupent *Germinal* et *L'Assommoir* dans les tirages des *Rougon-Macquart* au XX^e siècle :

Tableau 3⁹ : Les tirages atteints par *Les Rougon-Macquart* dans l'édition du Livre de poche (en 1972 et en 1993)

	1972	1993
<i>La Fortune des Rougon</i> (1960)	267 000	661 000
<i>La Curée</i> (1958)	461 000	880 000
<i>Le Ventre de Paris</i> (1957)	340 000	690 000
<i>La Conquête de Plassans</i> (1958)	207 000	375 000
<i>La Faute de l'Abbé Mouret</i> (1954)	444 000	1 150 000
<i>Son Excellence Eugène Rougon</i> (1962)	171 000	340 000
<i>L'Assommoir</i> (1955)	805 000	2 280 000
<i>Une Page d'amour</i> (1961)	311 000	550 000
<i>Nana</i> (1953)	574 000	1 145 000
<i>Pot-Bouille</i> (1957)	361 000	685 000
<i>Au Bonheur des Dames</i> (1957)	421 000	1 274 000
<i>La Joie de vivre</i> (1962)	287 000	530 000
<i>Germinal</i> (1956)	1 133 000	3 200 000
<i>L'Œuvre</i> (1959)	244 000	530 000
<i>La Terre</i> (1956)	362 000	870 000

⁹ Tiré de Pagès (1999 : 60)

<i>Le Rêve</i> (1954)	607 000	999 000
<i>La Bête humaine</i> (1953)	668 000	1 300 000
<i>L'Argent</i> (1960)	274 000	483000
<i>La Débâcle</i> (1958)	267 000	480 000
<i>Le Docteur Pascal</i> (1963)	213 000	405 000
Total	8 417 000	17 942 000

Ce tableau indique que, pour l'ensemble des *Rougon-Macquart*, *Germinal* et *L'Assommoir* arrivent largement en tête des tirages du XX^e siècle. L'exploitation de ces deux œuvres dans les ouvrages et manuels scolaires confirme ce fait. *Germinal* y est d'ailleurs présenté comme le roman d'Emile Zola qui a connu le plus de succès avec ses multiples adaptations cinématographiques. Les œuvres telles que *La Bête humaine* et *Au Bonheur des Dames* qui, d'après ces tirages se disputent la place d'honneur après *Germinal* et *L'Assommoir*, sont aussi jusqu'au début du XXI^e siècle très sollicitées dans l'enseignement du français au collège et au lycée comme l'attestent nos résultats. Qu'en est-il de *Nana* qui, d'après les statistiques de Pagès (1993), occupe une place progressivement décroissante (elle passe de la deuxième à la cinquième puis à la sixième position) au fil des années et qui dans les nôtres occupe l'une des dernières positions ? Le caractère immoral de cette œuvre pourrait diminuer l'intérêt du public. En revanche sa visée critique pourrait raviver l'intérêt des pédagogues même si certaines valeurs de l'héroïne ne répondent pas aux exigences scolaires. Nous pouvons compléter notre observation de la fortune scolaire de Zola par sa présence dans les programmes et concours d'agrégation qui nous a permis de vérifier ces hypothèses. Voici les résultats que nous avons pu obtenir :

Tableau 4: Ressources/Textes de Zola au programme des agrégations de Lettres depuis 1986

No	Année	Œuvre
1	2015-2016	<i>La Fortune des Rougon</i>
2	2010-2011	<i>L'Assommoir</i>
3	2009-2010	<i>Nana</i>
4	2008-2009	<i>Nana</i>
5	1986-1987	<i>La Curée</i>

Tableau 5: Sujets sur l'œuvre de Zola au concours d'agrégation

N°	Année	Concours	Œuvres	Sujets
1	2016	AGREGATION CONCOURS EXTERNE Section : Lettres modernes	<i>La Fortune des Rougon</i>	ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE DE LANGUE FRANÇAISE POSTERIEUR À 1500 Le texte est un extrait du chapitre III de <i>La Fortune des Rougon</i> . Les questions portent sur la lexicologie, la grammaire et la stylistique.
2	2011	AGREGATION CONCOURS INTERNE ET CAER Section : Lettres modernes	<i>L'Assommoir</i>	COMPOSITION À PARTIR D'UN OU PLUSIEURS AUTEURS DE LA LANGUE FRANÇAISE Dans une classe de Seconde, vous étudiez le groupement de texte suivant dans le cadre de l'étude d'un « mouvement littéraire et culturel ». Vous présenterez votre projet d'ensemble et les modalités de son exploration en classe : 1. François Coppée [...] 2. Emile Zola ; (1840-1902), <i>L'Assommoir</i> , ch. 3, Paris, Charpentier, 1877. 3. Guy de Maupassant [...] 4. Edmond de Goncourt...
3	2010	AGREGATION CONCOURS EXTERNE Section : Lettres modernes	<i>Nana</i>	COMPOSITION FRANÇAISE (littérature générale et comparée) Un critique contemporain affirme : « Dans l'œuvre naturaliste il y a comme une nature primitive qui monte à la surface pour envahir les confins humains. Cette force de la nature vient saper la vitalité de l'individu et l'entraîner vers le désastre. Pourtant la volonté humaine cède, s'humilie devant cette volonté universelle, informe, dépersonnalisée. » (David Baguley, <i>Le naturalisme et ses genres</i> , Armand Colin, 1995, p.175) Dans quelle mesure votre lecture de <i>Nana</i> de Zola, de <i>Tess d'Urberville</i> de

				Thomas Hardy et d' <i>Effi Briest</i> de Fontane vous permet-elle d'éclairer ces propos ?
4	2009	CONCOURS EXTERNE DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS	<i>Nana</i>	Composition française (littérature générale et comparée) « la femme en littérature n'est ni paysage, ni effigie et l'on n'en connaît pas de vue ; on n'en connaît que des images où elle n'est point seule mais entourée d'un appareil de circonstances, de situations de comparses ; c'est-à-dire, soit des types proposés à la reconnaissance, soit des allusions proposées à l'imaginaire, tous caractères d'un objet indissolublement sacré et susceptible de possession. » Dans quelle mesure ces lignes d'un critique contemporain éclairent-elles votre lecture de <i>Nana</i> ?

Nos recherches nous ont permis d'avoir accès aux ressources des programmes des agrégations de lettres de 1977 à 2018. Nous avons ainsi découvert, comme l'indique le tableau (5) que quatre romans de la série des *Rougon-Macquart* (*La Curée*, *Nana*, *L'Assommoir* et *La Fortune des Rougon*) font partie des œuvres du XIX^e siècle au programme de 1987 à 2016. Bien avant cela, *Germinal* était inscrit au programme de l'agrégation en 1954 comme l'attestent les résultats obtenus par Alain Pagès (1993) sur l'étude des lectures modernes de Zola depuis 1950. Il faut par ailleurs noter que les concours du CAPES, du CAPLP et CAFEP- CAPLP suivent les programmes des collèges et lycées : aux concours externes du CAPLP et du CAFEP- CAPLP le programme est celui des objets et domaines d'études des programmes de français du lycée professionnel (Cap et baccalauréat professionnel en trois ans) ; aux concours du CAPES, c'est celui des collèges et des lycées d'enseignement général et technologique (pour les deux options : lettres classique et lettres modernes)¹⁰. Par conséquent, les candidats peuvent être interrogés à l'oral chaque année sur Zola et dans l'épreuve écrite de grammaire, un texte de Zola peut être proposé. Cela n'a toutefois pas été le cas depuis vingt ans.

¹⁰ Cf. Programmes du collège/Lycée sur éduscol.

Le tableau (5) montre que les textes de Zola interviennent quatre fois au concours d'agrégation de 2009 à 2016. On les retrouve dans les sujets d'étude grammaticale d'un texte (au concours externe d'agrégation en 2016) et de composition française (au concours interne et CAER d'agrégation en 2011 et au concours externe d'agrégation en 2010 et en 2009). Parmi les trois œuvres zoliennes exploitées à ces concours d'agrégation nous avons *L'Assommoir* qui est l'un des romans en tête de liste dans les statistiques précédentes. Ce roman réapparaît ici pour confirmer sa place de leader bien qu'occupant la deuxième position après, chose inattendue, *Nana*. Le fait le plus marquant reste cependant l'intérêt accordé au roman *Nana* qui est au programme de littérature comparée aux côtés de *Tess d'Uberville* et d'*Effi Briest*. Ce regain d'intérêt a influé sur notre choix des pastiches. Les sujets proposés aux concours d'agrégation portent tant sur les thèmes abordés par Zola dans son œuvre que sur les procédés stylistiques dont il fait usage. Nous allons voir à présent que la façon dont le corpus est traité dans les manuels scolaires nous en apprend beaucoup sur la façon dont est lue l'œuvre de Zola et dont est apprécié son style.

1.1.2 Le traitement des textes zoliens dans les ouvrages et manuels scolaires

Les extraits zoliens sont utilisés comme textes de lecture dans les manuels scolaires. Ils sont accompagnés de commentaires ou de résumés qui les replacent dans la réalité qui les a inspirés, donnant ainsi des informations relatives à la méthode et à l'écriture zolienne. Ils sont aussi précédés ou suivis de questions sur le style, le contenu ou le type de texte en fonction des objectifs fixés dans les programmes scolaires.

Zola est présenté dans ces ouvrages et manuels scolaires comme l'auteur des *Rougon-Macquart*, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire* et d'autres textes comme *Le roman expérimental*, bref comme le chef de file du naturalisme au XIX^e siècle. Les manuels insistent sur son travail de documentation, ils expliquent qu'en tant qu'écrivain naturaliste, il procède, comme avait fait Balzac, à des enquêtes approfondies avant de rédiger ses romans. Le livre de français 4^e, programme 2016, présente la composition des dossiers préparatoires par Zola avant la rédaction de *Germinal* dans l'encadré *Repère* comme suit :

En amont de la rédaction de Germinal, Emile Zola lit beaucoup, visite un coron, s'entretient avec les travailleurs, descend dans une mine. La documentation qu'il rassemble est constituée de près de mille feuillets. Plusieurs descriptions du roman sont des transpositions exactes de ces observations. (2016 :150)

Selon ce manuel, la documentation permet à Zola de faire une description juste et objective de la société de son époque. La place prépondérante qu'occupe la documentation

chez ce romancier naturaliste est aussi évoquée dans la *Collection littéraire Lagarde et Michard*, XIXe siècle en ces termes :

Comme Flaubert et les Goncourt, Zola à la passion du document : il prépare chaque roman par une enquête sociologique et engage même le réalisme dans les voies du naturalisme à prétention scientifique. (1997 : 483)

L'écriture de Zola n'est donc pas marquée uniquement par ce qu'il a observé (reportages, croquis dans les quartiers...) ou lu (comptes rendus de livres, comptes rendus d'expériences, lettres...). Le naturalisme qu'il initie est un prolongement du réalisme caractérisé par une démarche d'observation plus scientifique de la réalité. Dans la rubrique *Repère*, déjà citée, du livre scolaire de français quatrième, programme 2016, il est écrit :

*Le naturalisme poursuit les mêmes buts que le réalisme, mais s'en distingue par **une approche plus scientifique, plus expérimentale du récit.***

*L'auteur naturaliste n'invente pas ses personnages, il les dote de certaines caractéristiques, de certains **gènes héréditaires** ; il les confronte à leur **généalogie**, leurs qualités et surtout leurs **tares** ; il les place dans un certain milieu, puis **il « voit » ce qui se produit, comme un scientifique qui ferait une expérience.** Zola est l'homme du réalisme. (2016 :157)*

En plus de la documentation, les deux caractéristiques du naturalisme de Zola mises en lumière dans ce manuel scolaire sont d'une part la soumission des personnages aux principes de l'hérédité et du milieu social et d'autre part la méthode expérimentale. Disciple de Taine, Zola souligne particulièrement « les conditions physiologiques, l'influence du milieu et des circonstances qui, selon lui, déterminent la personne humaine » (*Collection littéraire Lagarde et Michard*, XIX^e siècle 1997 : 483). En fait, il s'inspire des théories de ce philosophe pour qui l'homme est conditionné par la race, le milieu et le moment. Ses personnages sont ainsi soumis aux déterminismes biologiques (l'hérédité/la race) et aux déterminismes sociaux et historiques (le milieu et le moment). Les manuels insistent aussi sur l'influence de la méthode expérimentale initiée par Claude Bernard en biologie : « science où l'expérimentation permet de contrôler les hypothèses et de formuler des lois » (*Collection Lagarde et Michard*, XIXe siècle 1997 : 484). Le romancier cesse ainsi d'être un simple « observateur », et devient un véritable « expérimentateur » qui vérifie les lois dégagées par l'observation. Pour Georges Décote et Joël Dubosclard (1996 : 478), l'une des grandes ambitions de Zola est de donner à la littérature un statut scientifique. Il assigne dans cette perspective au genre romanesque « la double tâche d'être documentaire et expérimental, de constater les phénomènes et d'en vérifier les mécanismes » (Joël Dubosclard, *ibid.*). Décote et Dubosclard (*ibid.*) trouvent cependant que cette expérience, qui consiste à faire mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y

sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude, a ses limites. Une telle expérience n'a en effet guère de sens dans la mesure où l'écrivain a toujours la possibilité de plier situation et personnage à ce qu'il entend démontrer¹¹. La volonté de Zola d'annexer le roman au domaine scientifique est surtout intéressante par ses incidences : « la science devient un ressort dramatique, un facteur d'unité pour une œuvre aux dimensions considérables, un thème, voire un mythe » (Georges Décote et Joël Dubosclard, *op.cit.* : 478). Ces deux critiques traduisent ainsi une particularité de l'écriture zolienne : celle qui consiste à styliser le réel. Zola va au-delà de la reproduction fidèle de la réalité en la transposant en vision monstrueuse, épique ou mythique, voire en symbole. L'on peut citer entre autres, la description fantastique de la mine assimilée au Minotaure dévorant quotidiennement sa ration de chair humaine et l'évocation sur un mode épique d'une révolution qui s'annonce dans *Germinal* ou la transformation monstrueuse du train dans *La Bête humaine*. CH.-M. Des Granges (1930 : 1005) souligne à cet effet, un peu du bout des lèvres, qu'« *on ne peut refuser à Zola une grande puissance d'imagination, et une certaine force dans le style* ». Les méthodes de la science ne limiteraient donc pas la créativité de l'artiste. Mais le même auteur reproche aussi à Zola sa vision pessimiste de la destinée humaine :

Zola voulait faire un roman expérimental ou naturaliste, il prétendait que les hommes, obéissant à des lois fatales, sont des produits rigoureusement scientifiques de l'hérédité et du milieu. Ses Rougon-Macquart sont les victimes inconscientes d'une hérédité alcoolique. Zola semble n'avoir distingué dans la réalité que ce qu'elle a de plus triste et souvent de plus honteux. (1930 : 1005)

Par ailleurs, les textes choisis dans les livres scolaires constituent des échantillons de langue et de style au sens large (englobant la forme et le contenu). Ils sont généralement suivis et quelquefois précédés de questions qui donnent d'une part un aperçu de la méthode scientifique du romancier et d'autre part des traits stylistiques et thématiques de Zola tels que les transmet la critique. Nous avons ainsi des questions qui évoquent :

- La documentation

1. Quelle est l'importance de la préparation et des écrits théoriques pour le naturalisme ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 80 ; classe de 2^{de})
2. Comparez l'extrait du dossier préparatoire de *L'Assommoir* et l'extrait du roman : quelles sont les caractéristiques du personnage de Gervaise ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 66 ; classe de 2^{de})
3. Montrez que la description du train est documentée et technique. (Florence Randanne et al. 2011:105 ; classe 1^{re})

¹¹ Ferdinand Brunetière avait fait la même remarque du vivant de l'auteur

- Le double déterminisme de l'hérédité et du milieu

4. Quel savoir les romans de Balzac et de Zola nous apportent-ils sur l'origine et les conséquences des passions ? Pensez-vous comme Zola que notre destinée est déterminée par notre milieu et notre héritage génétique ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 43 ; classe de 2^{de})
5. Montrez que chaque membre de la famille semble atteint du mal. Dans le deuxième paragraphe, relevez la phrase prouvant que Jacques veut échapper à cette malédiction familiale. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 45 ; classe de 2^{de})
6. La loi du déterminisme garde-t-elle une signification pessimiste ? Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 80 ; classe de 2^{de})

-La méthode expérimentale :

7. Emile Zola se présente comme un écrivain expérimental. Quelles expériences effectue-t-il lorsqu'il invente la vie des personnages ? (Bacik et al.2016 :165 ; classe de 4^e)
8. Comment le romancier naturaliste fait-il du roman le terrain de ses expérimentations ? Comment concilie-t-il ouvrage romanesque et nouvelles connaissances scientifiques concernant l'homme ? (Florence Randanne et al.2011 : 92-111 ; classe 1^{re})
9. Quel genre de personnages et de situations les romans réalistes et naturalistes mettent-ils en scène ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 43 ; classe de 2^{de})

En ce qui concerne les traits de style de l'auteur des *Rougon-Macquart*, nous trouvons des questions sur les procédés réalistes et naturalistes :

10. a. Relevez un passage au style indirect libre exprimant les pensées de Christine. b. Précisez les indices qui vous ont permis de découvrir ce passage. (Alain Pagès et al. 2003 : 147; classe de 3^e)
11. Repérez tous les procédés qui contribuent à rendre réaliste l'emballlement du train et l'effroi des spectateurs. La course folle du train est-elle pour autant vraisemblable ? (Florence Randanne et al.2011 : 107 ; classe 1^{re})
12. a. Relevez les passages de discours indirect libre. [...] c. Montrez qu'ils s'intègrent dans un point de vue interne en relevant les autres procédés de ce point de vue. d. Pourquoi le discours indirect libre rend-il le passage plus pathétique ? (Florence Randanne et al. 2011 : 438 ; classe 1^{re})
13. Pourquoi Zola recourt-il à une variété de points de vue ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 425 ; classe de 2^{de})

14. Montrez à l'aide des champs lexicaux comment la vision de la maison change à partir de cette phrase et s'oppose à la vision précédente. (Jean Jordy, Marie Madeleine Touzin, 1996 : 73 ; Classes du lycée)
15. Analysez les indications spatiales dans le texte : quel milieu décrivent-elles ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 66 ; classe de 2^{de})
16. Observez les expansions du groupe nominal (I. 6-12) et montrez comment la description s'en trouve enrichie. (Bacik et al. 2016 ; classe de 4^e)
17. Sur quelle métaphore la description de Paris est-elle organisée ? (Bacik et al. 2016 : 280 ; classe de 4^e)
18. Relevez toutes les images qui constituent une métaphore filée. A quelle idée principale réfèrent-elles ? (Florence Randanne et al. 2011 : 536 ; classe 1^{re})
19. Analysez les divers incipits de la série des *Rougon-Macquart*, d'Émile Zola (vingt romans) ; Dégagez les indications de lieu et étudiez-en les dénominations ; étudiez les patronymes des personnages ; comparez les incipits pour en dégager la fonction. (Jean Jordy, Marie Madeleine Touzin, 1996 : 117 ; Classes du lycée)

Ces questions entendent cerner l'ambition scientifique et le génie créateur de Zola. Elles évoquent la notion de point de vue en le liant à l'emploi du discours rapporté (10, 11, 12, 13), le rôle indicatif des descriptions (14), la construction du monde référentiel (15, 19), et les procédés descriptifs (16, 17, 18) utilisés par Zola pour créer l'impression d'une représentation fidèle de la réalité.

D'autres questionnements visent à faire repérer chez Zola les procédés de transposition épique et symbolique :

20. En étudiant la structure du texte, montrez comment par le biais de la métaphore de l'or s'organise la vision épique. (Georges Décote et Joël Dubosclard 1996 : 496 ; classes du lycée)
21. Comment ce récit acquiert-il une dimension épique voire fantastique ? (Florence Randanne et al. 2011 : 105 ; classe de 1^{re})
22. Quels éléments du mythe du Minotaure sont présents dans la description de Zola ? Justifiez votre propos en vous appuyant sur des citations précises. (Florence Randanne et al. 2011 : 85 ; classe de 1^{re})
23. Étudiez la description de la machine et le rôle symbolique que lui attribue Zola. (Georges Décote et Joël Dubosclard, 1996 : 490, classes du lycée)

24. Montrez que le train est devenu le symbole de la folie humaine et de « l'instinct de mort » (Gilles Deleuze) [...] Montrez que le train symbolise aussi la fin d'un régime. (Florence Randanne et al., 2011 : 107 ; classe de 1^{re})

Pareilles consignes suggèrent l'étude des procédés d'amplification tels que l'énumération, la gradation, l'hyperbole, les adverbes d'intensité, la longueur des phrases qui permettent à Zola de transposer la réalité sociale en vision épique, mythique ou symbolique. Cette stylisation ou transposition du réel est porteuse d'une critique sociale. Par elle, Zola dénonce les travers qui rongent la société du Second Empire tels que la corruption, les mauvaises conditions de travail dans les usines, la prostitution, l'alcoolisme. La thématique de l'œuvre zolienne implique ainsi la mise en scène de la réalité sociale du second empire comme le suggèrent les questions suivantes :

25. Pourquoi dit-on que la misère est présente dans la situation de Gervaise ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 66 ; classe de 2^{de})
26. Analyser la situation des personnages : comment Zola met-il en scène la misère ? Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 71 ; classe de 2^{de})
27. Pourquoi peut-on dire de La Maheude qu'elle lutte contre sa condition ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 71 ; classe de 2^{de})
28. Analyser la manière dont est exprimée la violence à travers le texte : violence de la machine, violence de la guerre, en arrière-plan violence des hommes. (Georges Décote et Joël Dubosclard 1996 : 490 ; classes du lycée)

Les questions (25, 26, 27) attirent l'attention sur la façon dont Zola s'est fait le relai de la classe laborieuse en montrant ses dures conditions de vie et ses tentatives de libération. L'expression de la violence chez Zola ne se limite pas aux hommes, elle s'étend aussi aux objets comme le suggère la question (28). Elle est dans certains cas considérée comme un vice héréditaire et associée à la sexualité :

29. Montrez que les pulsions meurtrières sont associées au désir physique éprouvé envers les femmes. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 45 ; classe de 2^{de})

L'agressivité et la sexualité sont chez Zola les instincts fondamentaux de l'homme. Les manuels indiquent souvent que plusieurs personnages des Rougon-Macquart, à l'instar de Jacques Lantier dans *La Bête humaine*, sont caractérisés par une agressivité pathologique, exacerbée par l'hérédité. Cette hérédité s'apparente ainsi à « une fêlure », une force destructrice, un instinct de mort dont découlent tous les autres instincts. La violence des

hommes et des objets personnifiés ou animalisés, ainsi que la misère et la prostitution sont les thèmes dominants des *Rougon-Macquart* perceptibles dans les questions de compréhension du texte. Cela résulte d'une sélection dans l'œuvre de Zola qui correspond aux romans les plus lus mais qui néglige l'évocation de l'art (*L'Œuvre*), celle des milieux de la finance (*L'Argent*, *La Curée*), l'ambition politique (*Son excellence Eugène Rougon*), ou encore la défaite militaire de la France en 1870 (*La Débâcle*).

Les manuels informent aussi sur la réception des contemporains de Zola :

30. Montrez que Zola ne dissimule pas certains détails réels et crus de l'accouchement. Pourquoi, selon vous, les détracteurs de Zola ont-ils pu qualifier ses romans de littérature « obscène » ; « ordurière » ? (Florence Randanne et al.2011 :39 ; classe de 1^{re})
31. Identifiez le niveau de langue employé par les personnages. Trouvez un passage où ce niveau de langue contamine le style du narrateur : pourquoi cela a-t-il pu choquer le lecteur de l'époque ? (Florence Randanne et al.2011 : 43 ; classe de 1^{re})

Avec ces deux questions, l'apprenant est amené à connaître certaines critiques négatives faites sur l'œuvre zolienne. Il s'agit des accusations relatives à la représentation complaisante de détails obscènes en (30) et à l'usage de parlers populaires dans les passages narratifs ou descriptifs émanant de Zola en (31). Ces informations sur les réactions de contemporains de Zola vis-à-vis de son œuvre sont précieuses pour l'analyse des pastiches.

En plus des questions sur les textes proposés à la lecture, nous avons des exercices de transformation, d'invention/de production textuelle ou de synthèse relatifs aux textes zoliens :

Ecriture et Réécriture du texte

32. Transposez les souvenirs du « vieux » au discours direct (Florence Randanne et al., 2011 : 438 ; classe de 1^{re})
33. Réécrivez au discours indirect libre le passage qui est au discours direct. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 429 ; classe de 2^{de})
34. Imaginez la suite de l'histoire de Denise. Après avoir rédigé votre récit, justifiez en quelque sorte les options que vous aurez prises (actions du personnage, attitude et sentiment). (Bacik et al. 2016 : 165 classe de 4^e)

Portraits/Lettres

35. Rédigez un portrait d'un paragraphe sur une de ces trois femmes, au choix. Utilisez le vocabulaire du déterminisme et de l'asservissement. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 84 ; classe de 2^{de})

36. **Invention** : Un critique écrit à Zola pour contester sa méthode. Pour lui, un roman ne doit pas adopter les méthodes de la science, car cette démarche limite l'imagination et la fantaisie de l'écrivain. Rédiger cette lettre en développant vos idées et en adoptant le ton qui convient. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 43 ; classe de 2^{de})

Commentaire

37. Rédigez le commentaire de l'extrait de *Germinal* de Zola. Dans une première partie vous étudierez la domination de la machine sur l'homme. Puis vous analyserez la dimension mythologique de cette description. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 115 ; classe de 2^{de})

Dissertation

38. Quelle place, selon vous, un romancier doit-il accorder à l'environnement et à ses mutations technologiques ? Vous vous appuyerez sur vos lectures et vos connaissances. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 115 ; classe de 2^{de})

Groupement de textes : Répondre à une question sur un corpus

39. **Corpus** :

Texte A : Stendhal, *Le rouge et le Noir*, 1830

Texte B : E. Zola, *Nana*, 1880

Texte C : G. de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885

Sujet : Dans quelle mesure les trois textes relèvent-ils de la description réaliste ? (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 470 ; classe de 2^{de})

40. **Sujet** : Attendez-vous des héros des romans réalistes et naturalistes qu'ils réussissent ? Vous développerez votre argumentation en vous appuyant sur les textes du corpus, les œuvres que vous avez étudiées et celle que vous avez lues. (Valérie Presselin, Miguel Degoulet, François Mouttapa 2015 : 115 ; classe de 2^{de})

Ces exercices mettent l'accent sur les mêmes caractéristiques que celles qui ont été soulignées dans les textes étudiés : procédés stylistiques (en 32, 33, 39), thématique du déterminisme social (en 34, 35, 40), du grandissement épique (en 37), réflexion sur les conceptions de Zola en matière d'écriture romanesque (en 34, 36). Il faut noter que les deux premiers trains de consignes (32-35) sont déjà des invitations à plus ou moins imiter les manières du romancier mais – respect du chef d'œuvre oblige – sans nulle intention caricaturale.

1.2 L'identification et la sélection des pastiches-Zola

L'œuvre zolienne est marquée par un traitement extrêmement réaliste des problèmes de la société et des sujets considérés comme tabous ou scandaleux. Le caractère subversif de cette œuvre a fait de ce classique littéraire une cible incontestée des critiques et des pasticheurs. Avant de procéder à la sélection des pastiches, il est judicieux de présenter brièvement ces critiques qui ont très souvent déterminé leur production.

Dans son *Bilan critique*, Alain Pagès nous instruit sur la réception de l'œuvre de Zola. Il démontre qu'elle varie, au XIX^e, en fonction des romans que l'auteur de Médan a publiés. Ces importantes inégalités dans le traitement de l'œuvre de Zola se traduisent par des critiques négatives et positives développées par les adversaires et les partisans du naturalisme. Les premiers romans de Zola ont été accueillis par diverses attaques. Avec la publication de *Thérèse Raquin* et des premiers volumes du grand cycle romanesque de Zola, les excès du naturalisme sont condamnés par Ulbach¹² qui dénonce dans *Le Figaro*, en janvier 1868, l'invasion de la "littérature putride". Plus tard, Barbey d'Aurevilly¹³ exprime, son dégoût pour les « ordures » qu'il découvre dans *Le Ventre de Paris* et *La Faute de l'Abbé Mouret* en 1870. Pendant cette même période, le pamphlet cède la place à l'analyse historique avec Brunetière. Dans ses articles qui commencent à paraître dans la *Revue des Deux Mondes* il oppose au naturalisme français l'exemple du roman anglais donné comme modèle. En 1880, il attaque les théories naturalistes que défend Zola dans *Le Roman expérimental* en s'opposant à toute réflexion de type déterministe au nom d'une conception idéaliste de ce que doit être la vérité humaine dans le roman. En 1885 Jules Lemaître opère un retournement en pratiquant une polémique atténuée, plus subtile dans son expression qui consiste selon Pagès (*ibid.*) à :

accepter l'œuvre analysée (ou plutôt, à feindre de l'accepter), mais en la redéfinissant selon des critères qui lui sont extérieurs : le critique découvre des qualités inattendues qui justifient l'éloge, et fonde son analyse sur une idée à première vue paradoxale

A ces formes de polémique antinaturalistes, Pagès (*ibid.*) attribue les caractéristiques morale, historique et esthétique :

– La première, que représente Barbey d'Aurevilly, est avant tout de nature morale : elle rejette sans nuance une littérature qui, pour elle, symbolise la modernité et le mal.

¹² Cité par Alain Pagès (op. cit. 38)

¹³ Cité par Alain Pagès (op. cit. 38)

– La deuxième, qu'illustre la position de Brunetière, est plutôt d'ordre historique et philosophique : fondamentalement hostile aux prétentions scientifiques du naturalisme, elle lui reproche ses incohérences.

– La dernière forme de polémique, inaugurée par Lemaître, est esthétisante : elle n'admet pas le naturalisme, mais lui reconnaît un certain pouvoir littéraire qui lui paraît relever de la poésie épique.

Des auteurs contemporains tels que Flaubert, Edmond de Goncourt et Maurice Barrès adressent aussi des reproches à Zola et à ses conceptions artistiques. Dans une lettre à Tourguéniev Flaubert juge l'auteur de *L'Assommoir* lors de sa publication :

J'ai lu, comme vous, quelques fragments de L'Assommoir. Ils m'ont déplu. Zola devient une précieuse, à l'inverse. Il croit qu'il y a des mots énergiques, comme Cathos et Madelon croyaient qu'il en existait de nobles. Le système l'égare. Il a des principes qui lui rétrécissent la cervelle. (Lettre à Tourguéniev du 14 décembre 1876)¹⁴

A cette appréciation sévère s'ajoutent les remarques hostiles d'Edmond de Goncourt à l'encontre de celui qu'il considère comme son grand rival :

[...] Depuis des années, j'ai la conviction, les preuves qu'en dépit de ses chaudes poignées de main et de ses Mon bon ami, Zola travaille, avec la perfidie de l'Italien qu'il est, à ruiner mon œuvre, qu'il sent être pour la sienne une menace dans l'avenir. » (Journal III, éd. R. Laffont, 1989, coll. Bouquins, p. 1258).

A côté de cette lecture défavorable, il existe, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, une critique positive. En fait, après le succès de *L'Assommoir*, l'œuvre de Zola commence à connaître une opinion favorable avec la parution de *Germinal*, en 1885. Jules Lemaître dans son étude, parue dans la *Revue politique et littéraire* du 14 mars 1885 rejette l'accusation d'immoralité et compare *Les Rougon-Macquart* à une "épopée" antique, écrite dans la tradition homérique. L'œuvre de Zola est aussi bien accueillie en 1890 avec la publication de *La Bête humaine*. Les attaques qui se sont renouvelées en 1887, quand Zola a publié *La Terre*, s'atténuent avec les publications de *La Bête humaine*, *L'Argent* et *la Débâcle*. Anatole France fait une critique positive en reconnaissant les qualités poétiques de l'œuvre quand paraît *La Bête humaine* et en marquant une admiration certaine quand paraissent *L'Argent* et *La Débâcle*. L'on peut également noter une certaine admiration de l'œuvre de Zola lorsqu'il fait paraître *J'accuse*. Il convient cependant de préciser que ce jugement n'était pas objectif comme le rappelle Pagès (*ibid.*) :

Dès lors, il n'est plus question de juger avec lucidité l'homme qui fait paraître J'accuse dans L'Aurore, le 13 janvier 1898. Ceux qui pouvaient l'admirer précédemment se mettent à détester un écrivain qui va à l'encontre de leurs

¹⁴ Cité par Alain Pagès (op. cit. 42)

convictions nationalistes. Ses anciens adversaires, en revanche, s'ils sont devenus dreyfusards, lui vouent un culte fervent, et quelquefois aveugle.

Ces critiques sérieuses ont influencé la réécriture de l'œuvre zolienne au XIX^e siècle. Le style du chef de file du naturalisme a été abondamment repris de son vivant dans des textes imitatifs qui ont fait l'objet de l'étude de Catherine Dousteysier Khoze dans *Zola et la littérature naturaliste en parodie*. Dans cet ouvrage, elle inclut le pastiche dans la « parodie constitutive » qu'elle définit comme « toute transformation ou imitation animée par un effet comique (même minimal) et animée d'une intention (de l'auteur), qui affecte un texte ou un genre donné » (Catherine Dousteysier Khoze, 2004 : 80). La parodie est donc à la fois une transformation et une imitation comme chez Michele Hannoosh (1989 : 13). Dousteysier précise par ailleurs que l'« imitation » fait allusion au pastiche satirique qui sera considéré comme l'une des manifestations parodiques (plus précisément comme parodie du style) » (2006 : 72). En tant que parodie de style, le pastiche fait partie du vaste ensemble des parodies de réception du naturalisme qui apparaissent sous diverses formes (prose, poème, chanson, caricature, représentation théâtrale en tous genres). Ces parodies accompagnent la parution des grands romans naturalistes et surtout ceux de Zola en reflétant les réactions qu'elles suscitent. Elles visent les hypotextes et l'hypogénre (le naturalisme en tant que genre ou école « littéraire »). L'échelle de parodisation conçue par Dousteysier (op.cit. : 97) montre que *L'Assommoir* est de loin le roman le plus pastiché du vivant de Zola suivi de *Nana* : « *L'Assommoir* remporte de loin la palme parodique. Seule *Nana* semble pouvoir se poser en concurrente « sérieuse ». *La Terre*, *Peau-Bouille*, *Germinal*, *Le Ventre de Paris*, suivent de beaucoup plus loin. ». Certaines de ces parodies sont suscitées par l'adaptation théâtrale (c'est le cas, surtout, des parodies de *L'Assommoir*), d'autres par le roman même (le roman *Nana* est la cible principale des pasticheurs). L'étude de ces parodies, qui s'intègrent dans le « contexte de bataille littéraire » en exploitant et en contribuant au succès de scandale du naturalisme, porte autant sur l'expression que sur le contenu. Dousteysier relève, par exemple, que l'argot est une cible parodique que l'on retrouve à la fois dans la parodie de *L'Assommoir* et dans certaines parodies du genre naturaliste. Un autre trait stylistique sur lequel Dousteysier met l'accent, c'est l'écriture artiste : « Ces pastiches mettent en exergue et tournent en dérision, l'écriture artiste voir le style épique [...] qui fait souvent irruption dans les romans de Zola » (138). La thématique de Zola reprise par les pasticheurs de son temps est liée à la vie des couches sociales les plus défavorisées. Les thèmes des odeurs nauséabondes, de la prostitution, de la déchéance etc. sont ainsi très présents dans les

parodies. Bien que les thèmes et les procédés stylistiques soient surcodés dans la parodie, elle ne nuit pas à l'hypotexte mais participe à son succès.

Après la mort de Zola, son œuvre continue à connaître des réactions négatives et positives qui ont, comme de son vivant, un impact sur ses pasticheurs. Alain Pagès (op.cit.) démontre qu'en 1940, Zola demeurait un écrivain largement méprisé par la critique universitaire. Cependant à partir de 1950, des critiques modernes qui traduisent un renouvellement d'intérêt à l'égard de son œuvre sont faites pour en avoir une vision complète. Quant à la réécriture de cette œuvre, elle continue avec la production des pastiches par des écrivains journalistes, dramaturges et comédiens. Ces pastiches, dont nous donnerons la liste en annexe sans prétendre à l'exhaustivité, paraissent généralement dans des séries ou des recueils à l'instar de la série publicitaire de contes *A la manière de...* écrite de 1979 à 1980 et du recueil de pastiches *A la manière de ...* (1910) de Reboux et Müller. Il faut souligner que l'attention particulière accordée aux œuvres de Zola continue à produire des effets sur les pasticheurs au XXI^e siècle.

Nous nous intéressons, comme déjà annoncé à l'introduction, à ces pastiches produits au XX^e et à l'aube du XXI^e siècle. Il s'agit des pastiches d'une œuvre achevée et dont la valeur est reconnue. Car en plus du fait que Zola soit un auteur au panthéon de la littérature française depuis 1908, il est, comme l'a démontré Alain Pagès (op. cit.), perçu dans toute sa complexité avec le choc de la Deuxième Guerre mondiale et le renouveau intellectuel des années 1950.

Les hypotextes retenus pour cette étude sont *L'Assommoir*, *Germinal*, *La Bête humaine*, *Au Bonheur des Dames*, *Nana* et *La Curée*. Ce choix est guidé par le fait que ces modèles, surtout les quatre premiers, constituent les œuvres les plus célèbres comme les plus lues de Zola, celles qui ont fait l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques¹⁵ et musicales¹⁶. Nous pouvons ajouter à cela leur force d'anticipation¹⁷, leur présence dans les

¹⁵ La plupart des textes zoliens ont connu des adaptations cinématographiques qui ont participé à leur diffusion comme l'explique le commentaire de Paul Aron sur les tirages atteints par *Les Rougon-Macquart* au XX^e siècle : « A n'en pas douter, *La Bête humaine* de Jean Renoir (en 1938), *La Curée* de Roger Vadim (en 1965) ou même *La Faute de l'Abbé Mouret* de Georges Franju (en 1970) ont joué un grand rôle dans les tirages importants obtenus par ces romans à l'époque moderne. Et il est probable que le film de Claude Berri, à l'automne 1993, relancera la célébrité de *Germinal* et confirmera, pour de longues années encore, la prééminence du chef-d'œuvre de Zola ».

¹⁶ Le succès de l'œuvre zolienne se confirme aussi par des adaptations musicales comme celle de *Germinal* à Madrid en 2016 avec 80 musiciens, 60 acteurs et chanteurs.

¹⁷ Certains sujets abordés par Zola au XIX^e siècle restent d'actualité. Il est ainsi perçu comme un analyste du changement qui ne se contente pas de faire des tableaux statiques de la société mais qui s'intéresse à son évolution, au mouvement des transformations historiques.

programmes et manuels scolaires et leur réécriture sous forme de parodies ou de pastiches¹⁸ littéraires. *L'Assommoir* et *Germinal*, deux romans traitant de la condition ouvrière, restent aujourd'hui les œuvres de Zola les plus lues comme nous l'avons déjà vu dans ce chapitre. Elles sont suivies de *La Bête humaine* et *Au Bonheur des Dames*. Nous avons jugé bon de retenir le roman *Nana* malgré sa relative baisse de popularité non seulement parce qu'il intervient deux fois de suite au concours d'agrégation, comme déjà mentionné, mais aussi parce qu'il partage certains traits thématiques et stylistiques avec *L'Assommoir* et *La Bête humaine*. Ils évoquent les problèmes des prolétaires en convoquant ce langage parfois ordurier qui choqua tant la société bourgeoise et conservatrice de l'époque. Nous avons par ailleurs pensé qu'il était judicieux d'ajouter, à la liste des modèles, *La Curée* qui a aussi l'avantage d'être l'un des romans zolien au programme d'agrégation et qui constitue avec *Nana* et *La Bête humaine* des romans de perversion érotique. Ces traits communs justifieront la composition des pastiches mixtes.

Nous avons retenu, pour cette étude, onze pastiches-Zola produits pendant la première et la deuxième moitié du XX^e siècle et à l'aube du XXI^e ayant pour cible majeure les œuvres zoliennes que nous avons choisies comme hypotextes. Bien que nous nous soyons servie du réseau internet pour la recherche des pastiches, nous tenons à rappeler que leur identification ainsi que leur choix et leur classification, par ordre chronologique, dans le tableau qui suit, sont largement guidés par le *Répertoire de pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles* de Paul Aron et Jacques Espagnon (2009), et « Zola pastiché » de Daniel Compère (1995).

Tableau 6: Tableau des pastiches-Zola retenus pour l'étude

No	Auteur	Titre	Date de parution	Nombre de pages	Texte pastiché
1	Paul Reboux et Charles Müller	« La Parure » dans <i>A la manière de...</i>	1910 Paris, Grasset	07	« La Parure » <i>L'Assommoir</i>
2	Jean Gaulmier	« Une crise » dans <i>A la manière de...1942</i>	1942 Le Caire, Ed. du	4	<i>L'Assommoir</i> <i>La Bête</i>

¹⁸ A titre de rappel, Zola est l'un des auteurs les plus parodiés et pastichés du XIX^e siècle.

			Scribe égyptien		<i>humaine</i>
3	Paul Guenel	« Tata » <i>Par Emile Zola</i> <i>(D'après Peau d'Ane)</i> dans <i>A la manière d'à la manière de...</i>	1947 Paris, R. Lacoste	12	<i>Nana</i> <i>Peau d'Ane</i> <i>de Charles Perrault</i>
4	Philippe Jullian et Bernard Minoret	« La Panse » dans <i>Les Morot-Chandonneur ou une famille décrite de Stendhal à Marcel Aymé, peintre d'Ingres à Picasso</i>	1955(éd. 2009 Grasset et Fasquelle	04	<i>La Curée</i>
5	Sylvain Monod	« L'Entonnoir » dans <i>Pastiches</i>	1963 Paris, H. Lefebvre	08	<i>L'Assommoir</i>
6	Auteur Anonyme	« Une histoire de Vélosolex » <i>A la manière d'Emile Zola</i> <i>(Publicité Homsy-Delaforosse et associés. DR)</i>	1980	01	<i>L'Assommoir</i> <i>Germinal</i> <i>La Bête humaine</i>
7	Robert Julien Courtine	« Au Bonheur des Ménagères » dans <i>Au Cochon bleu</i> <i>(petit traité de pasticherics)</i>	1984 Paris, Le Pré aux Clercs	10	<i>Au Bonheur des Dames</i>
8	Manicamp	« Un ministre » dans <i>Les Quarante Valeurs et quelques interludes</i>	1999 Paris Plon	03	<i>Nana</i>
9	François Mougenot	« Hivernal » dans <i>La Fourmi et La Cigale</i>	2006	03	<i>Germinal</i>
10	Paul Aoustine	« Les Bouguon-Placard, La Grève » dans <i>Contrefaçon, Pastiches littéraires à l'usage d'un lecteur pressé</i>	2009	05	<i>Germinal</i>
11	Robert Lasnier	« Le Tabac du père Nicot » dans <i>A la recherche du mégot perdu</i>	2009	02	<i>L'Assommoir</i>

Ce tableau montre des pastiches d'ampleur variée. Cependant, le plus long n'a que douze pages. Les pastiches sont donc effectivement des textes relativement courts. L'un de nos critères de sélection des pastiches c'est leur longueur. Dans l'optique de constituer un échantillon représentatif d'une diversité de pratiques, nous avons choisi, en plus des pastiches courts (1-2 pages), de taille moyenne (3-5 pages) et des pastiches longs (8-12 pages), des pastiches à hypotexte zolien simple (« Les Bouguon Placard, La Grève », « L'Entonnoir ») ou multiple (« Au bonheur des Ménagères », « Une histoire de Vélosorex ». A côté de ces pastiches visant l'holisme, nous avons des pastiches à hypotexte double c'est-à-dire de deux auteurs : Maupassant et Zola dans « La Parure », Perrault et Zola dans « Tata », La Fontaine et Zola dans « Hivernal ». Nous avons par ailleurs intégré dans notre corpus des pastiches à cible contemporaine (« Une crise », « Un ministre », « Le Tabac du père Nicot »). Ces traits différentiels seront étudiés de manière approfondie dans les chapitres IV, V et VI.

L'œuvre zolienne est très présente dans l'enseignement du français au XX^e et à l'aube du XXI^e siècle. Cette présence se justifie non seulement par la richesse du style zolien mais aussi par le fait que ce grand romancier du XIX^e siècle ait abordé à cette époque des phénomènes de société qui sont encore d'actualité. L'exploitation de ses textes porte tant sur la démarche génétique et scientifique du romancier naturaliste que sur leur forme et leur contenu. Elle nous suggère déjà les traits particuliers de Zola qui sont susceptibles d'être repris par les imitateurs du style de cette période de l'histoire littéraire. L'étude des onze pastiches de notre corpus choisis en tenant compte de la présence de l'œuvre zolienne dans les institutions scolaires, de la lecture et des particularités de leurs hypotextes, apportera certainement un éclairage intéressant sur l'appréciation et l'appropriation du style de ce classique du XIX^e siècle.

CHAPITRE 2 : LA DIFFICILE QUESTION DU STYLE

La notion de style s'applique à divers domaines de l'activité humaine. En langue et en littérature, elle connaît de nombreuses acceptions au cours de son histoire. Son caractère complexe rend difficile sa définition au point qu'il est toujours possible, de nos jours, de nous poser la question « Qu'est-ce que le style ? ». Pour répondre à cette question, les spécialistes de la langue adoptent des approches différentes relatives aux diverses facettes ou dimensions que suggère cette notion et aux productions orales et écrites dans lesquelles elle se manifeste. L'importance accordée à la notion de style a suscité la naissance, au sein de la linguistique, d'une nouvelle discipline appelée « stylistique ». Bally, qui utilise pour la première fois cette expression dans son *Traité de stylistique française* en 1909, la définit à la page (1) du volume 1 comme l'étude de « la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue ». A côté de cette approche stylistique qui se limite à l'étude de la langue non littéraire, existe une autre approche consacrée à l'étude de la langue écrite, et plus précisément de la langue littéraire. L'on distingue ainsi une stylistique linguistique et une stylistique littéraire. L'opposition entre ces deux types de stylistique a été remise en question par les auteurs comme Schaeffer (1997 : 17) : « En cessant d'opposer la stylistique littéraire à la stylistique de la langue à l'aide de la dichotomie norme collective/écart individuel, on verrait du même coup que la stylistique comme telle relève d'une pragmatique des discours ». Adam (2012 : 189) va plus loin en considérant la stylistique comme une discipline transversale : « En des temps où il est fréquent de voir les littéraires rejeter la linguistique et les linguistes ne travailler que sur des interactions ordinaires orales, la stylistique est devenue le dernier espace où des littéraires lisent encore des ouvrages ou des articles de linguistique et où des linguistes s'intéressent à des textes littéraires ». Sans perdre de vue ces rapprochements, nous mettrons, dans ce chapitre, l'accent sur le second puisque l'objet de cette étude est précisément le style littéraire et son imitation. Quelles sont les composantes du style ? Relève-t-il de la recherche de l'écart ou de choix continus opérés par les scripteurs pendant la production des textes ? Est-ce une réalité essentiellement formelle ? Comment peut-on articuler style individuel et style collectif ? Voilà autant de questions auxquelles nous essayerons d'apporter des réponses dans ce chapitre.

2.1. Le style prescriptif et le style transgressif

Jusqu'au XVIII^e siècle, le style a un statut normatif. Autrement dit, il a une valeur prescriptive qui implique le respect d'une certaine norme ou d'un modèle à imiter. Jean Molino démontre qu'il apparaît d'abord comme « bon style, expression qu'il faut imiter parce qu'elle représente un modèle garanti par une tradition qui a imposé des textes de référence » (1994 : 230). La norme est de ce fait représentée par une langue soutenue, soignée, par un standard linguistique ou littéraire tant au plan lexical, morphologique que syntaxique. Cette dimension normative du style suppose l'existence d'un beau langage et d'un parler vulgaire ou bas, le beau langage pouvant renvoyer - dans le cadre de la littérature - au « bon style » des auteurs classiques considérés comme des modèles. La norme exclut de ce fait les néologismes individuels, les moyens d'expression sortis d'usage, les jargons secrets et les parlers populaires ou argotiques.

Le style comme norme implique aussi la notion de registre. L'appartenance d'un discours à chacun de ces registres peut être relative au type d'expression utilisé par l'auteur. Nous pouvons ainsi lire dans *La rhétorique à Hérénnius* (Livre Premier) :

Il y a trois genres, ou, comme nous le disons, trois caractères de style auxquels se ramène tout discours soumis aux règles ; le sublime résulte de l'emploi d'expressions nobles, grandes et ornées. Le tempéré fait usage de termes moins relevés, mais qui n'ont rien de trop bas ni de trop vulgaire. Le simple s'abaisse jusqu'au langage le plus familier d'une conversation correcte.

La conception normative du style dans la rhétorique traditionnelle se caractérise donc par l'obéissance aux règles de trois types distinctifs : le sublime, le tempéré et le simple. Cette tripartition stylistique est aussi présente dans la définition de Richelet¹⁹ :

Stile. Ce mot se dit en parlant de discours. C'est la manière dont chacun s'exprime. C'est pourquoi il y a autant de stiles que de personnes qui écrivent. Néanmoins, comme ces diverses manières de s'exprimer se réduisent à trois sortes de matières²⁰, l'une simple, l'autre un peu plus élevée, et la troisième grande et sublime, il y a aussi par rapport à ces trois sortes de stiles, le simple, le médiocre et le sublime.

Nous notons cependant dans cette définition une contradiction intéressante : bien que Richelet reconnaisse que chaque individu ou chaque auteur a sa manière de s'exprimer, il ne distingue, lui aussi, que trois genres de style (simple, médiocre et sublime). Ces genres correspondent chacun à une fonction du langage. D'après Le Gras, « tout ce qui sert à instruire l'auditeur appartient au Genre bas ; tout ce qui sert à luy plaire et à le réjouir

¹⁹ Richelet, cité par Michel Le Guern (1994 : 176)

²⁰ Le mot « matière » donné par l'édition originale du Dictionnaire de Richelet et corrigé dans les éditions suivantes en « manière » renvoie selon cet auteur à « ce dont une chose est composée ».

appartient au Genre médiocre ; [...] ce qui lui sert à l'émouvoir appartient au Genre sublime ». Le genre bas ne signifie pas un langage relâché ou vulgaire mais une fonction purement instrumentale du langage ; les deux autres fonctions impliquent une action sur les émotions, une finalité argumentative.

Il est aussi important de souligner que les rhétoriciens classiques attribuaient à chaque genre littéraire un style : le style bas pour les épistolaires, le moyen pour la comédie et le sublime pour l'épopée. Compte tenu du fait que le genre et le style étaient liés, le non-respect des impératifs stylistiques assignés à chaque genre n'était rien d'autre qu'un écart par rapport à une norme de discours.

La conception normative des rhétoriciens et des classiques est suivie au XIX^e siècle d'une conception moderne du style qui apparaît comme son opposé. Fondée sur une idéologie romantique, elle est centrée sur l'expression de l'individualité et de la personnalité comme nous pouvons le percevoir dans les définitions du style qui suivent :

-Le langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire, dans ce qu'une personne dit, et surtout dans ce qu'elle écrit. (Littre vers 1875)

-l'ensemble des procédés par lesquels un écrivain s'approprie les ressources d'une langue pour exprimer sa pensée. Le choix des mots et des tours, qui échappe à la grammaire, constitue le style. (Larousse, vers 1930)

-Aspect de l'expression littéraire, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur, en situation. (Le Petit Robert, vers 2000)

Dans chacune de ces trois définitions, l'on note une référence à l'auteur des productions orales ou écrites. Ces références suggèrent la conception du style comme une réalité individuelle. Il y a cependant une certaine évolution dans la conception de la notion d'auteur : l'on passe d'une personne quelconque, dans la première définition, à la personne d'écrivain ou d'auteur d'un texte littéraire dans les deuxième et troisième. L'approche essentiellement littéraire du style est plus perceptible dans la troisième définition qui précise la rupture entre la période classique où le style n'a encore qu'une valeur normative et collective à une époque moderne où il devient individuel. Nous pouvons également voir à travers l'idée de l'expression littéraire dans la conception classique et dans la conception moderne l'existence d'une langue littéraire recouvrant deux réalités différentes : la langue normée et la langue des écrivains. En fait, de 1850 à 2000, la langue littéraire recouvre d'après Gilles Philippe (2009) deux réalités différentes et fréquemment jugées incompatibles : la norme haute ou langue (normée) des auteurs classiques français et la

langue des écrivains (modernes). Les écrivains à partir du romantisme s'attribuent comme tâche de donner leur propre vision du monde et par conséquent de forger leur propre langue, contrairement à la conception classique. Cet emploi spécifique de la langue commune peut être lu dans ces affirmations :

- « On parle dans sa propre langue, on écrit dans la langue étrangère » (Jean Paul-Sartre : 1964)²¹
- « L'écriture est une langue étrangère par rapport à notre langue, et cela est même nécessaire pour qu'il y ait écriture ». (Roland Barthes, 1970)²²
- « pour écrire peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une création syntaxique y trace une sorte de langue étrangère » Gilles Deleuze (1993:16)²³.

Comme Gilles Philippe (2009) l'a démontré, ces trois affirmations font écho à la remarque de Proust²⁴ selon laquelle « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ». Nous dirons aussi avec Branca-Rosoff (2007 : 79) qu'elles impliquent « la façon dont les grands écrivains transcendent la langue commune pour inventer leur propre langue ». Il s'agit de la construction par l'écrivain d'une langue propre en réponse à une vision du monde propre. Le style peut ainsi être le reflet des états de conscience de l'écrivain. Tout un courant de la stylistique s'est d'ailleurs donné pour tâche de mettre en rapport la langue d'une œuvre avec les caractères spécifiques propres à l'âme de l'auteur comme le résume Schaeffer (1997 : 15) :

Ainsi pour Karl Vossler, un des fondateurs de la discipline, elle devait mettre au jour la physionomie spirituelle de l'individu ; Henri Morier, de son côté, postulait l'existence d'une« loi de concordance » entre l'« âme » de l'auteur et son style; et Leo Spitzer, du moins dans ses premiers travaux, recherchait systématiquement les corrélations supposées entre les propriétés stylistiques des œuvres et la psyché de leur auteur même s'il s'intéressait à l'expressivité intellectuelle plutôt qu'affective.

La stylistique littéraire doit dans cette optique étudier la marque singulière de la personnalité pour aboutir à la description d'un « tour d'imagination et d'une certaine structure mentale » (Jean Mourot, 1967 : 2). Cette étude des particularités d'un auteur s'apparente à une stylistique de l'écart.

²¹ Cité par Gilles Philippe (2009 : 8)

²² Cité par Gilles Philippe (2009 : 8)

²³ Langue qu'on n'utilise pas de manière habituelle (à l'oral)

²⁴ Cité par Gilles Philippe (2009 : 8)

2.2. L'écart et le choix

Le style peut se définir par rapport à l'écart qui est comme l'ornement, l'une des composantes du style depuis le début de l'histoire de cette notion. Molino (1994 : 231) affirme à cet effet : « deux des grands thèmes qui se trouvent tout au long de l'histoire du style sont ainsi posés dès l'origine : le style est un ornement formel et il se définit comme écart par rapport à la façon normale ou neutre de parler ». Le style apparaît ainsi comme l'écart à la norme. Schaeffer (1997 : 15) précise que c'est « la marque de la créativité individuelle en opposition aux normes collectives ». Il convient de noter que, considérée comme un écart, la marque de créativité peut susciter des réactions positives ou négatives. Nous pouvons le voir à travers les nombreuses critiques négatives faites aux auteurs qui ont ajouté une touche particulière à leurs œuvres. Si nous prenons le cas d'Émile Zola, les critiques négatives se rapportent, par exemple, à l'usage de la parlure populaire dans les séquences narratives et pas seulement dans les dialogues au style direct utilisés. La présence de cette langue dans la narration est ainsi considérée comme un écart par rapport à la façon normale d'écrire un roman au XIX^e siècle jusqu'au moment où l'on découvre que ces parlers populaires apparaissent dans le discours indirect libre restituant les pensées et les paroles des personnages. L'omission volontaire des verbes introducteurs et l'emploi de l'imparfait et des pronoms coupés de la situation d'énonciation dans ce discours à valeur polyphonique permettent à Zola de créer une certaine distance entre le narrateur et les personnages. Si la présence des parlers populaires dans la narration cesse ainsi d'être un écart à la norme, nous pouvons nous poser la question de savoir à quelle norme les critiques devraient se référer ? Cette interrogation soulève le problème du caractère imprécis de la norme qui constitue le fondement de la remise en question de la notion d'écart au profit de celle de choix.

Soulignons avant d'aborder la notion de choix que la notion d'écart qui était en grande faveur dans les années cinquante est aujourd'hui fortement critiquée pour diverses raisons. La critique la plus grave repose sur l'impossibilité de définir une norme unique, une langue neutre. Jean Mourot (1967 : 12) le démontre comme suit :

*La notion de norme est fuyante : c'est même un « être de raison » dont on ne saurait trouver dans la réalité aucune représentation précise ; par exemple, quelle est la norme par rapport à laquelle on définira le style de Chateaubriand comme un écart ? La langue qu'il parlait ? La langue châtiée qu'il avait apprise au collège ? La langue de la classe cultivée qu'il écrit dans sa correspondance ? La langue littéraire de la fin du 18^e siècle ? [...] la langue littéraire qu'il s'est donnée à partir de ses lectures et qui apparaît, dans l'*Essai sur les Révolutions*, soumises aux influences conjointes de Bossuet, de Montesquieu, de Rousseau, de Bernardin de Saint Pierre ? [...] La norme, dans le cas considéré, ce serait un peu de tout cela ; des bribes disparates, qu'on ne saurait organiser en un système cohérent.*

La norme d'après Mourot n'est pas une réalité fixe car elle implique plusieurs paramètres qui rendent difficile voire impossible sa saisie et font d'elle une notion indéfinissable. Chaque genre de discours crée ses propres normes. Précisons aussi qu'un texte obéit toujours à un certain nombre de normes. On ne peut par conséquent définir le style simplement comme écart par rapport à une norme, même si, dans certains cas, l'écrivain cherche effectivement à construire un contre-modèle.

Ce constat fait par d'autres critiques comme Schaeffer (1997) conduit à une autre approche de la notion du style : il s'agit de la conception du style comme choix. Pour Robert Martin (1994 : 11), « La possibilité de choix est la condition même du style : s'il n'existait qu'une seule manière de dire ce que nous avons à dire, le problème du style ne se poserait pas ». Un choix conscient ou inconscient peut ainsi être fait entre plusieurs expressions ou procédés disponibles dans la langue et même entre leurs variations. Cressot soutient aussi que toute extériorisation de la pensée faite au moyen de la parole ou de l'écriture implique un choix parmi les possibilités offertes par la langue relevant de divers niveaux linguistiques (morphologie, syntaxe, ordre des mots, lexicologie etc.) (M. Cressot. L. James 1996 : 15). Pendant la production des textes, il est question d'opérer des choix entre un certain nombre de mots ou tournures distinctes car : « le domaine de variation est constitué par l'ensemble des procédés disponibles » (J. Molino, 1994 : 228). L'on doit cependant noter une certaine régularité dans les choix effectués par celui qui parle ou écrit. Robert Martin (1994) précise à cet égard qu'il n'y a de style que dans la mesure où des régularités dans le choix permettent de caractériser une écriture – celle d'un auteur, celle d'un genre, celle d'une époque.

2.3. Le style collectif et le style individuel

L'existence de ces deux grands courants est lisible dans les propos d'auteurs tels que Robert Martin et Christine Noille-Clauzade. D'après Robert Martin (1994 : 12) : « Le style est, dans l'écriture, l'inscription d'une individualité ou bien la marque d'un genre ou d'une époque ». Christine Noille-Clauzade (2004 : 190), pour sa part, pense que le style consiste fondamentalement en des aspects du fonctionnement symbolique d'une œuvre qui sont caractéristiques de l'auteur, de la période, du lieu ou de l'école. Le style a donc une double dimension : il est individuel et collectif. Gilles Philippe (2016) rappelle l'importance de la dimension collective qui est souvent ignorée dans certaines analyses stylistiques : « le style n'est pas seulement une affaire de positionnement individuel, c'est aussi un préconstruit dont

la dimension collective ne doit jamais être négligée ». Il ressort de cette déclaration que toute étude de style doit aussi tenir compte de sa valeur collective.

2.3.1. Le style collectif

Il s'agit du style d'une école, d'un genre ou d'une époque. Le style d'école renvoie aux marques stylistiques propres à une famille d'œuvres. Comme exemple, nous pouvons citer le style naturaliste. Ce style est utilisé par des romanciers tels que Zola, les frères Goncourt et Guy de Maupassant qui sont reconnus comme les représentants du naturalisme. L'étude des propriétés stylistiques de leurs œuvres impliquerait donc la prise en compte du contexte socio-historique dans lequel a pris naissance le projet naturaliste. Le XIX^e siècle a connu des progrès scientifiques et économiques qui ont modifié la vie des hommes, transformé la société et influencé les productions littéraires des auteurs naturalistes. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, le naturalisme en tant qu'école littéraire cherche à introduire dans l'art la méthode des sciences expérimentales appliquées à la biologie par Claude Bernard. Son principal représentant adopte ainsi une approche scientifique et expérimentale du récit qui confère à son roman une nouvelle poétique. Il s'inspire des lois de l'hérédité étudiées par le Docteur Lucas et soumet ses personnages au déterminisme social et biologique. Il accorde une place importante à la documentation qui lui permet de faire des descriptions objectives des réalités sociales de son époque. Il dénonce, par exemple, les injustices de la nouvelle société capitaliste caractérisée par la consommation de masse. Ses romans sont ainsi porteurs du climat socio-historique de la fin du XIX^e siècle. La connaissance de ce contexte de production peut faciliter l'étude de ces romans. Cette importance du contexte dans l'analyse des textes littéraires est reconnue par Mikhaïl Bakhtine (1978 : 228-229) : « L'analyse stylistique du roman ne peut être productive hors d'une compréhension profonde du plurilinguisme, du dialogue des langues d'une époque ». Outre la notion de polyphonie mise en avant dans cette déclaration, nous notons celle d'époque présentée comme l'un des paramètres non négligeables de l'analyse stylistique des romans. Après l'étude d'un extrait de *Turcaret* d'Alain-René Lesage, Ilias Yocaris (2015 : 149) relève l'importance de son contexte socio-historique :

Le recours systématique à la polyphonie dans le texte (32) permet aux deux personnages de communiquer entre eux à demi-mot en jouant précisément sur la charge idéologique des formules qu'ils utilisent : la signification réelle de ces formules n'apparaît que si on les confronte au contexte sociologique et historique dont elles sont la trace (déclin progressif de la classe nobiliaire, mutations civilisationnelles et sociétales liées à la montée irrésistible du capitalisme et la financiarisation de l'économie au début du XVII^e siècle).

L'approche sociologique et historico-stylistique du texte littéraire implique non seulement son inscription dans un système historique déterminé mais aussi la prise en compte des valeurs esthétiques relatives à ce système. Certaines de ces valeurs esthétiques peuvent être propres à un écrivain et donc refléter son individualité.

2.3.2. Le style individuel

La conception du style littéraire au XIX^e siècle suppose non seulement la prise en compte « des traits généraux, collectifs, d'une époque » (Aron Kibedi Varga 1994 : 166), comme nous venons de le rappeler, mais aussi la saisie de « la spécificité du style d'un grand artiste » (Aron Kibedi Varga 1994 : 166). Ce changement dans la littérature de ce siècle traduit la reconnaissance du style individuel qui renvoie au style d'un auteur dans son œuvre ou dans un ensemble de ses œuvres²⁵. Le style se rattache dès lors à une individualité. Paul Ricœur le confirme quand il le définit comme « ce qui fait de l'œuvre une individualité singulière » (1975 : 277). Le style individuel renvoie ainsi à l'ensemble des procédés stylistiques dont un auteur fait habituellement usage et qui sont censés traduire sa spécificité. Ce style peut aussi se rapporter à la représentation du monde réel ou fictif par un écrivain. Proust traduit cette dimension de l'individuel en affirmant que le style est « la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. »²⁶. Le style individuel s'apparente ainsi à la vision du monde de l'auteur. Jean Molino (1994 : 233) renforce cette conception du style en affirmant que pour la stylistique moderne, le style correspond à une vision singulière, à la marque de l'individualité et de la singularité du sujet dans le discours.

Il est important de souligner, à ce stade de notre réflexion, que cette marque d'individualité n'exclut pas la présence de traits communs à un groupe d'individus. Autrement dit, le style d'une œuvre peut relever de différents niveaux d'analyse. L'on peut y retrouver des faits stylistiques qui dénotent le style d'une école, d'une époque, d'un genre et d'un auteur. Kibedi Varga (1994 : 167) affirme à ce sujet : « Le style individuel ne peut jamais constituer une rupture totale avec le style collectif : l'écart garde le souvenir de ce dont il s'écarte, le style individuel implique toujours la connaissance du style collectif ».

²⁵ Il est ici question du style par rapport au genre : l'on peut par exemple opposer Hugo à Lamartine pour la poésie, mais à Balzac pour le roman.

²⁶ Cité par Molino J. (1994 : 23).

Grabar et Zweigenbaum (2003:103) confirment ce rapport entre le style individuel et le style collectif en ces termes : « Le genre d'un texte influe sur sa syntaxe, mais aussi sur son lexique ». Le style de Zola, par exemple, est influencé par le style du genre romanesque au XIX^e siècle. Dans ses œuvres et précisément dans *Les Rougon-Macquart*, l'on retrouve des traits stylistiques communs aux romanciers de la deuxième moitié de ce siècle. Parmi ces traits, nous pouvons citer le souci d'une reproduction exacte de la réalité, l'effacement du narrateur derrière le personnage (moins d'interventions directes du narrateur porte-parole de l'auteur dans les romans d'Hugo ou Balzac), le développement du point de vue du personnage (de nombreuses descriptions sont faites dans l'œuvre zolienne du point de vue actoriel: citons par exemple les descriptions des lieux faites à travers le regard des personnages accoudés à la fenêtre dans *L'Assommoir* et dans *La Bête humaine*), le discours indirect libre, et le vocabulaire technique (trait commun des romanciers du XIX^e siècle) correspondant à la vocation didactique du roman. La présence, dans les textes zoliens, de ces procédés caractéristiques du genre romanesque au XIX^e siècle met ainsi en évidence l'influence du style collectif sur le style de l'auteur.

Malgré cette influence, chaque auteur peut se démarquer avec l'emploi (spécifique) de procédés stylistiques qui ne relèvent pas forcément de son genre et de son époque. Zola a su se distinguer des autres écrivains du XIX^e siècle et en particulier de ses prédécesseurs tels que Balzac et Flaubert. Dans ses œuvres, il va au-delà de la peinture exacte des milieux populaires, de la sexualité et de la maladie pour faire une transposition poétique de cette réalité sociale en mythe et en symbole. Nous pouvons citer entre autres la transposition de Nana, un personnage réaliste soumis aux lois d'une hérédité implacable et du déterminisme social, en une créature mythique symbolisant le second empire. L'on note également chez Zola un emploi particulier du style indirect libre. Il reprend à Flaubert l'emploi de ce procédé narratif comme une ressource majeure de l'écriture romanesque et en fait un usage abondant et particulier. Bally²⁷ traduit cet usage massif en ces termes : «Zola est le style indirect en chair et en os » (1914 : 41). Cette obsession du discours indirect libre chez Zola est aussi traduite par les décomptes de Jacques Dubois (1993 :124)²⁸ selon lesquels ce fait de langue occupe 14,5% de *L'Assommoir*, soit une part presque équivalente à celle du discours direct (17,1 %)²⁹. Par ailleurs, la pratique de ce fait de style par Zola est marquée par l'usage de la

²⁷ Cité par Christelle Reggiani (2009 :130)

²⁸ Cité par Christelle Reggiani (2009 :130)

²⁹ Cité par Christelle Reggiani (2009 :130)

parlure populaire et une inflexion lexicale considérable qui se manifeste en particulier dans *L'Assommoir*³⁰ par des contaminations lexicales fréquentes.

Cet emploi spécifique des procédés constitue une marque de la subjectivité de l'auteur. A ce sujet Proust déclare : « Le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps, des verbes, des prépositions, des adverbes, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique ». Le style d'un auteur peut par ailleurs évoluer au fil du temps. D'après Philippe (2007), le style de Flaubert est plus « moderne » en 1869 dans *L'Éducation sentimentale* que dans *Madame Bovary* en 1857. C'est aussi le cas du style de Céline qui comme le précise Laurent Jenny (2011 : 3), n'est pas le même dans ses premiers romans comme *Voyage au bout de la nuit* et dans les derniers comme *Rigodon*. Dans la même perspective, Stéphanie Smadja et Gilles Philippe (2009 : 333) précisent que l'histoire littéraire a également avalisé l'idée selon laquelle la prose romanesque de Victor Hugo rompt, dans les dernières œuvres (*Les Travailleurs de la mer*, 1866 ; *L'Homme qui rit*, 1869) avec la langue de ses écrits antérieurs et voit apparaître des tours que l'écrivain n'utilisait guère précédemment. Parlant toujours de l'évolution du style mais cette fois-ci chez Ernest Renan dans son article « Ernest Renan et le rêve du style parfait » Gilles Philippe affirme : « La preuve en est que son style ne cessa d'évoluer : il finit par mieux apparier ses images, par éviter des répétitions trop lourdes, le mélange non géré des niveaux de langue ».

L'évolution du style des écrivains a grandement influencé la langue littéraire au XIX^e siècle. Ils y apportent des modifications pertinentes relatives à l'emploi de traits stylistiques comme la substantivation³¹, le style indirect libre et l'imparfait narratif qui apparaissent déjà dans les textes littéraires mais de façon marginale et qui deviennent avec eux des « patrons langagiers » (Stéphanie Smadja et Gilles Philippe 2009 : 333). Leurs choix lexicaux et syntaxiques ont contribué à la création d'une langue littéraire et à son autonomisation. L'autonomisation de la langue littéraire est rendue officielle avec la naissance de la stylistique comme discipline académique. Gilles Philippe (2009 : 28) traduit cette évolution en ces termes :

³⁰ Dans « On a compté trois millions de mots chez Zola. Et alors ? », Etienne Brunet (1985) démontre que Zola fait preuve d'originalité lexicale (nombre de mots différents par rapport aux œuvres antérieures) plus que de richesse lexicale (nombre de mots différents au sein d'une œuvre) dans la seconde moitié du cycle des *Rougon-Macquart*, notamment dans *L'Assommoir* où « le vocabulaire est d'étendue moyenne (14^e rang) alors que le renouvellement lexical y est considérable (2^e rang) ». Il explique que ce phénomène est dû au fait que « *L'Assommoir* explore un milieu et un langage peu familiers au roman bourgeois ».

³¹ Procédé qui consiste à remplacer les verbes et les adjectifs par les noms ou les tournures nominales.

Bien que cette naissance ait été accompagnée de nombreux débats et que la discipline soit restée en procès jusqu'à nos jours, l'idée même que se définissent, dans les sciences du langage, une discipline entièrement consacrée à l'analyse linguistique de la littérature montre que l'université a officialisé l'idée même d'une autonomisation de la langue littéraire.

L'autonomisation de la langue littéraire ne met cependant pas fin aux emplois particuliers de la langue par l'écrivain. Bien au contraire ils constituent une source d'enrichissement de cette langue et en même temps une cible pour les pasticheurs. Ces traits distinctifs qui attirent d'abord l'attention des pasticheurs relèvent-ils de la forme ou du contenu du texte littéraire ?

2.4. La forme et le contenu du style

Le style peut être, et a d'ailleurs longtemps été, conçu comme un ornement formel. Dans cette conception qui vise la production d'un effet sur l'auditeur ou le lecteur, le contenu du discours n'a pas de place. Aristote déclare à cet effet : « la suite de notre exposé [...] est de parler du style ; car il ne suffit pas d'être en possession des arguments à produire, il est encore nécessaire de les présenter comme il faut, et cela contribue pour beaucoup à ce que le discours paraisse avoir tel ou tel caractère »³². Les arguments qui doivent nécessairement être présentés d'une manière acceptable ne relèvent donc pas du style qui n'est qu'une façon de dire ou de présenter le contenu dans le but de susciter l'intérêt de l'auditeur. C'est ce qu'explique Jean Molino (1994 : 231) dans son « Esquisse d'une histoire de style » lorsqu'il souligne qu'à ses origines, le style est « un vêtement, une flatterie, un ornement que l'on ajoute à l'argumentation, dont le fond n'est en rien modifié ». Le style n'a qu'une valeur cosmétique et ne saurait par conséquent influencer la compréhension ou l'interprétation d'un texte. Pour mieux mettre en valeur cette dimension ornementale, Molino continue en précisant que le style est « un dessin, une broderie formelle qui se superpose au fond » (1994 : 231). Le style renvoie donc à une forme pure séparée du contenu. Si nous admettons que le style est une réalité essentiellement formelle et ornementale, son étude dans les textes littéraires devrait obéir à des règles et à des critères d'ordre essentiellement formel sans tenir compte des conditions historiques de production de ces textes. Or cette production se fait dans un contexte précis qui influence le style de l'auteur. Ce constat a été à l'origine d'une évolution dans la conception du style marquée par son élargissement. Molino (1994 : 228) observe que, grâce à l'utilisation plus large des catégories rhétoriques, poético-littéraires et linguistiques globales, les études stylistiques récentes tendent à raccourcir la distance qui

³² Cité par Jean Molino (1994:230)

sépare la « forme » du « fond » et à réduire ainsi l'arbitraire de l'interprétation. Ces études ont démontré qu'il est judicieux d'inclure l'aspect thématique dans la conception du style. Dans ce même article, Jean Molino précise par la suite : « il ne peut y avoir de stylistique linguistique-littéraire qui ne fasse, ici où là, appel aux contenus : la stylistique est un mixte » (1994 : 256). L'analyse stylistique des textes littéraires ne peut donc se faire sans la prise en compte de leur contenu comme le suggérait déjà Flaubert³³ dans sa correspondance à Louise Colet :

Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas d'une phrase donnée, séparé le fond de la forme, je soutiendrais que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. La beauté transsude de la forme dans le monde de l'art comme dans notre monde à nous il en sort la tentation, l'amour. [...] Tu n'ôteras pas la forme de l'idée car l'idée n'existe qu'en vertu de la forme.

Selon Flaubert, il n'y a pas de fond sans forme mais la forme est l'expression de l'idée. Christine Noille-Clauzade (2004 : 138) le traduit en ces termes : « Dès qu'il est question du style, c'est de l'idée que Flaubert parle. Le style n'est pas du côté de la forme ni des tournures : il est dans l'idée ; il est l'idée révélée par la forme ou par les sonorités de la phrase ». Cette conception bidimensionnelle du style est aussi visible dans la définition du style par Gérard Genette. Pour lui, le style est « une manière sur le plan thématique comme sur le plan formel. » (1982 : 107). Par conséquent, dans son analyse des pastiches, il insiste sur la prise en compte du contenu : « il n'est pas interdit d'imiter aussi le « contenu », c'est-à-dire la thématique propre du modèle ; [...] le style c'est la forme en général [...] la forme de l'expression et celle du contenu. » (1982 : 139) Pour mieux démontrer la prise en compte de l'aspect thématique, il cite des exemples empruntés à Proust tels que le lien entre la spiritualité et l'élévation des lieux chez Stendhal et la vision géométrique chez Hardy (1982 : 139-140). La double dimension du style est aussi présentée par Daniel Bilous (2008 : 13), spécialiste de l'écriture mimétique, en ces termes :

Reconnaître un auteur, c'est identifier tout un univers complexe où s'articulent les deux faces du signe textuel, signifiant et signifié, ou, pour parler plus rigoureusement (avec Hjemslev), une forme de l'expression et une forme du contenu. [...]

Le style d'un auteur est un complexe morpho-thématique, et dès que les deux aspects se trouvent dissociés, le lecteur sensible au divorce entre, d'un côté, des formes linguistiques qui renvoient à tel auteur et, de l'autre, des thèmes et motifs totalement étrangers au monde ordinairement repérable dans son œuvre, suspectera immédiatement une imitation maladroite.

En d'autres termes, le style d'un auteur a une double dimension : il renvoie au choix des thèmes et des procédés stylistiques effectué par cet écrivain pendant la production des

³³ Cité par Christine Noille-Clauzade (2004 : 138)

textes. Daniel Compère (*op.cit.* :1) traduit cette même idée dans sa communication présentée au centre d'études sur Zola et le naturalisme en déclarant : « Comme la parodie, le pastiche imite le style d'un auteur. Le mot style est ici à prendre dans un sens très large : c'est une manière d'écrire qui englobe aussi la thématique ». Compte tenu du fait que la thématique des romans de Zola fait partie intégrante de son style et constitue l'une des causes majeures pour lesquelles il est pastiché, nous pensons comme ces stylisticiens que la notion de style doit être prise au sens large. Pris dans ce sens englobant, le style renvoie à la manière spécifique ou particularisante dont les faits de langue (procédés stylistiques, thèmes) choisis par un locuteur ou un écrivain sont utilisés par ce dernier pour le succès de son discours ou de son œuvre. Cette conception englobante s'impose à notre avis dans l'étude du style des textes littéraires.

La réécriture de ces textes sous forme de pastiche implique l'imitation de la forme et du contenu comme en témoigne Paul Aron : « Dans le domaine littéraire, le pastiche repose sur des emprunts lexicaux et rhétoriques ou thématiques qui sont sélectionnés en raison de leur caractère représentatif dans le texte cible » (2008 : 282). Il s'agit de l'imitation des traits caractéristiques d'une œuvre et donc du style individuel d'un écrivain. Pour ce faire, le pasticheur étudie d'abord le style de l'auteur afin de repérer les traits distinctifs qu'il utilise ensuite dans son pastiche. Jean Molino présente ce processus en ces termes : « L'auteur de pastiches littéraires se livre à des opérations [...] : il démonte et étudie les phrases, le vocabulaire, relève les répétitions, les tics, grossit le plus souvent les traits comme dans la caricature et offre au lecteur le condensé pratique d'une véritable analyse stylistique » (1994 : 216). Cela paraît évident lorsqu'il s'agit de l'imitation d'un texte. Comment le pasticheur procédera-t-il lors de la production d'un pastiche hybride c'est-à-dire d'un pastiche à deux hypotextes comme « Tata » de Paul Guenel dont la trame narrative rappelle celle de *Peau d'Âne* de Perrault et les procédés stylistiques ceux de Zola ? La forme ne transformerait-elle pas le fond ? Les traits seront-ils grossis comme dans la plupart des pastiches-Zola ou atténués compte tenu du fait qu'ils apparaissent dans une trame narrative autre que celle d'un texte zolien ? C'est une question que nous approfondirons plus tard.

2.5. La continuité et la discontinuité sous l'angle du pastiche

La conception des faits de style comme des traits discontinus ou continus implique l'existence de deux théories qui alimentent les débats sur le style : il s'agit de la théorie de l'écart et de celle du choix stylistique : la théorie de l'écart traduit la discontinuité des faits stylistiques tandis que celle du choix implique la continuité :

Selon la conception discontinuiste, un texte serait composé d'éléments linguistiques «neutres» et d'éléments qui «ont» du style. Les faits de style seraient donc une collection de traits discontinus qu'on pourrait extraire d'un continuum verbal non marqué. Poussée à sa limite, cette conception aboutit à la thèse absurde selon laquelle il existerait des textes avec style et des textes sans style. La théorie du choix stylistique, en revanche, traite le fait stylistique comme une caractéristique continue des actes verbaux : tout énoncé implique des choix qu'on opère parmi les disponibilités de la langue et tout choix linguistique est «signifiant», donc stylistiquement pertinent. (Schaeffer, 1997 : 20)

La conception discontinuiste implique donc la distinction dans un texte des faits linguistiques et des faits stylistiques. Autrement dit, elle renvoie à l'existence dans un texte d'éléments verbaux marqués et d'éléments non marqués. La conception continuiste implique par contre que, dans un texte, tout fait linguistique est stylistiquement marqué. Il existe par conséquent une continuité entre la langue et le style de l'auteur qui, pendant la production du texte fait des choix parmi les éléments verbaux que cette langue met à sa disposition. Dans cet acte d'énonciation, tous les faits de langue deviennent des faits de style car, comme le précise Anna Jaubert (2007 : 57), « les germes du style sont bien des faits de langue capables d'évoluer en fait de style, par leur récupération signifiante et orchestrée dans différents genres de discours ». La conception continuiste de la langue au style se caractérise donc par l'évolution des faits de langue en faits de style. Dans le contexte littéraire, l'auteur récupère ces faits de langue et les utilise à sa manière. Les notions de choix et variation paraissent ainsi plus appropriées à la définition du style littéraire. Schaeffer démontre que ces notions paraissent plus prometteuses pour une meilleure appréhension du style que celle de l'écart pour plusieurs raisons. Parmi ces raisons, nous retenons le fait qu'on ne saurait construire une stylistique littéraire en se fondant sur la notion d'écart entre une norme externe et un fait discursif marqué puisque n'importe quel fait discursif peut être marqué. Par ailleurs, pour Schaeffer, les notions de choix et de variation traitent des différenciations stylistiques comme des dimensions inhérentes à l'activité discursive comme telle plutôt que comme des éléments qui seraient surajoutés à une base neutre. Nous pensons aussi que les notions de choix et de variation sont plus prometteuses car comme nous pouvons le lire dans cette assertion, « Il n'y a pas d'œuvres avec style et d'œuvres qui en seraient dépourvues : tout au plus peut-on distinguer entre textes stylistiquement unifiés et textes stylistiquement composites » (O. Ducrot et J.-M. Schaeffer 1995). Il n'y a donc véritablement pas de texte sans style compte tenu du fait que tout fait discursif peut être marqué. Roland Barthes l'a aussi confirmé en précisant que l'absence de style est une marque de style. Pour Laurent Jenny (2011) également, tout est style, même la neutralité. Il précise à cet effet que même l'« écriture blanche » prônée par Barthes qui veut renoncer à toutes les figures et à tous les procédés est encore un style.

L'évacuation de la notion d'écart n'exclut cependant pas définitivement la conception du style comme traits discontinus. Cette conception peut se baser sur les différenciations internes entre différentes techniques d'expression. Ces techniques d'expression sont généralement des phénomènes microtextuels qui participent à la structure globale du texte. C'est le cas des traits descriptifs dans le roman zolien. Observons l'extrait suivant :

1. Ce qui arrêtaient ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. Autour d'elles, d'abord, il y avait le vestibule, un hall aux glaces claires, pavé de mosaïques, où les étalages à bas prix retenaient la foule vorace. Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. On retrouvait le blanc des vitrines du dehors, mais avivé, colossal, brûlant d'un bout à l'autre de l'énorme vaisseau, avec la flambée blanche d'un incendie en plein feu. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique. Bientôt les yeux s'accoutumaient : à gauche, la galerie Monsigny allongeait les promontoires blancs des toiles et des calicots, les roches blanches des draps de lit, des serviettes, des mouchoirs ; tandis que la galerie Michodière, à droite, occupée par la mercerie, la bonneterie et les lainages, exposait des constructions blanches en boutons de nacre, un grand décor bâti avec des chaussettes blanches, toute une salle recouverte de molleton blanc, éclairée au loin d'un coup de lumière. Mais le foyer de clarté rayonnait surtout de la galerie centrale, aux rubans et aux fichus, à la ganterie et à la soie. Les comptoirs disparaissaient sous le blanc des soies et des rubans, des gants et des fichus. Autour des colonnettes de fer, s'élevaient des bouillonnés de mousseline blanche, noués de place en place par des foulards blancs. Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, des draperies de piqué et de basin alternées, qui filaient le long des rampes, entouraient les halls, jusqu'au second étage ; et cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. Puis, le blanc retombait des voûtes, une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons : des couvertures blanches, des couvrepieds blancs, battaient l'air, accrochés, pareils à des bannières d'église ; de longs jets de guipure traversaient, semblaient suspendre des essaims de papillons blancs, au bourdonnement immobile ; des dentelles frissonnaient de toutes parts, flottaient comme des fils de la Vierge par un ciel d'été, emplissaient l'air de leur haleine blanche. Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les mousselines, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles brodés, très riches, et des pièces de soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute puissante, avec le voile blanc des épousées.

– Oh ! extraordinaire ! répétaient ces dames. Inouï ! (*Au Bonheur des Dames*, p.456-458)

Zola dessine, dans ce passage, le tableau de la grande exposition du blanc du point de vue des dames³⁴. Une lecture sectorielle et formelle permet de repérer des traits stylistiques comme la répétition du « blanc » synonyme de pureté, et l'emploi des organisateurs textuels (« autour de », « à gauche », « à droite », « d'abord », « ensuite ») qui sont associés au déplacement du regard des dames. L'accumulation des sujets inanimés ainsi que l'emploi de l'indéfini « on » implique un effacement du personnage comme dans la plupart des descriptions optiques. Cet effacement du personnage descripteur ainsi que le segment introductif (« Ce qui arrêtaient ces dames, c'était le spectacle... ») suggèrent une pause descriptive qui est remise en question par le camouflage de la description, artifice d'écriture qui consiste à « éviter le piétinement descriptif par la disposition des éléments de l'objet décrit dans un plan de texte chronologique ou spatial et à l'aide des organisateurs (d'abord, ensuite, à gauche, en haut...) » (Jean-Michel Adam, *André Petitjean*, 1989 : 40). Les organisateurs textuels présents dans ce texte contribuent donc au désenlisement de cette description. En plus de ce trait collectif de la description romanesque de la fin du XIX^e siècle, la dynamisation des inanimés sujets des verbes d'action (« aveuglait », « disparaissaient », « frissonnaient », « flottaient » etc.) permet à cette description de participer à l'évolution de l'action. Par conséquent, loin d'être une rupture dans le continuum du récit, cette séquence descriptive s'intègre à sa macrostructure en mettant en valeur sa dimension réaliste.

Zola emploie en outre dans ce passage un réseau de métaphores qui traduisent le passage du diabolique au religieux. La lumière (blancheur éclatante) qui exprime métaphoriquement le spirituel a, au début de ce passage, une connotation négative. Elle est associée au feu dans les fragments « des glaciers allumés sous le soleil », « le blanc des vitrines du dehors, mais avivé...brûlant », « la flambée blanche d'un incendie en plein feu ». Cette lumière du magasin tente, aveugle et séduit la femme (comme Eve fut séduite par le serpent) afin qu'elle se voue corps et âme à la religion nouvelle de la consommation frénétique que suggère la métaphore « foule vorace ». L'on note une convergence progressive vers l'élévation spirituelle avec la métaphore de la montée (cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes...) et de la descente (une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons...). Avec l'image de « l'envolée de cygnes », Zola confère au magasin une dynamique d'élévation vers la lumière (synonyme de

³⁴ Nous avons affaire ici à un marquage implicite : malgré l'absence des verbes de perception, ce point de vue est par inférence attribué à ces dames qui sont arrêtées par le spectacle de la grande exposition. Nous faisons une association entre leur regard et leur présence sur le lieu du spectacle.

spiritualité) et donc vers Dieu. L'analogie duvet/flocons (de neige) renforce la dimension spirituelle de ce magasin. Par synecdoque, le duvet renvoie à l'oiseau qui fait penser au transport vers la lumière. La neige qui est d'abord associée à l'image du feu (l'enfer), au début de cet extrait (toute une contrée de neige, [...] l'entassement des glaciers allumés sous le soleil), exprime ensuite la pureté (le paradis). L'association des termes « tabernacle » (dénotant la spiritualité) et du terme « alcôve » (connotant la sexualité) signale l'ambiguïté de ce passage. De façon très ambiguë, Zola a su utiliser la symbolique de la couleur blanche (ciel vs enfer, lumière vs ténèbres) pour séduire le lecteur, comme un publicitaire. Tous ces procédés auxquels il recourt contribuent à la production de l'effet de profusion et de sensualité qui se dégage de cette description qu'on peut lire à la fois comme une fascination ou une dénonciation indirecte de la nouvelle religion qu'est le commerce.

Si les configurations stylistiques locales sont reliées à un effet global qui implique une continuité dans le style de l'auteur comme dans l'exemple ci-dessus, le texte littéraire ne saurait être constitué à la fois d'éléments neutres et d'éléments marqués mais d'éléments marqués à des degrés différents. Le continu visible dans le discontinu peut ainsi être appréhendé en termes de valeur. Pour Anna Jaubert (2007 : 59), « le style est la marque d'un type de discours conditionné par un projet communicationnel, et en cela déjà il est perçu comme une valeur ». Cette valeur implique une appropriation des faits de langue à un genre de discours. Les faits de langue seront plus ou moins marqués en fonction d'une « visée pragmatique » et d'une « visée à la fois requalifiante et particularisante » (Anna Jaubert : 2007 : 58). Dans *Les Rougon-Macquart* par exemple, certains traits stylistiques paraissent plus marqués ou significatifs que d'autres. Il s'agit des traits tels que la délégation de la description au personnage, les noms abstraits plutôt que les adjectifs déterminatifs, l'animation des sujets par le choix de verbes de mouvement (identifié dans l'exemple ci-dessus), la métaphore et le discours indirect libre dont l'emploi habituel ou spécifique distingue l'écriture de Zola de celles de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

Les traits stylistiques spécifiques à un auteur peuvent être imités et donc pastichés. Quelle attitude le pasticheur peut-il adopter face aux divers choix stylistiques ou aux différenciations internes entre les techniques d'expressions ? Va-t-il reprendre un trait stylistique ou plusieurs à la fois ? Y aura-t-il grossissement ou condensation des traits stylistiques dans un même pastiche ? Ces questions traduisent la difficulté à laquelle les pasticheurs font face dans l'activité de production des pastiches. L'image que le pasticheur se fait de l'auteur peut être un début de solution à ce problème d'imitation.

2.6. L'imaginaire du style

Gilles Philippe commence ainsi son article « Les deux corps du style » (2013 : 144) :

Comme le roi du Moyen Âge, le style a deux corps. L'un est proprement « formel » : au sens où nous l'entendons ici, c'est la mise en œuvre de la langue dans un texte littéraire. L'autre ne l'est pas : c'est une donnée imaginaire historiquement construite, dont chaque moment de la littérature établit la nature et l'importance.

Pour ce stylisticien, le style est non seulement un ensemble de procédés stylistiques utilisés par l'écrivain pendant la production textuelle mais aussi une réalité imaginaire construite au fil du temps. Cette réalité imaginaire renvoie à « la représentation doxique qu'une époque donnée peut avoir du lien qui unit la littérature et la langue » (Gilles Philippe 2013a : 146). A chaque époque correspond par conséquent une représentation du style. Cette représentation est en général déterminée par les nouveaux emplois de la langue dans les textes littéraires. La langue littéraire française a connu, comme nous l'avons déjà évoqué, de nombreuses modifications au XIX^e et aux XX^e siècles. Ces innovations dans la langue littéraire sont tributaires de représentations du style variées et influencent en retour ces représentations. Julien Piat (2006) a à juste titre démontré qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, reflète un imaginaire langagier inscrit dans tel ou tel « moment » de l'histoire littéraire. Le style est donc aussi « une donnée imaginaire historiquement construite » de sorte que son étude doit aussi tenir compte du moment où il est utilisé. Stéphanie Smadja et Gilles Philippe (2009 : 343) affirment à cet effet :

C'est que l'originalité d'un style ou d'une pensée du style ne saurait être évaluée, décrite ou interprétée sans être replacée dans l'histoire longue et l'histoire brève des pratiques et des imaginaires de la langue littéraire.

L'histoire a vu se constituer des « patrons » c'est-à-dire des « pratiques concertées de la langue » (Julien Piat, 2006 : 12). En plaçant la question des imaginaires langagiers au cœur de la réflexion stylistique, Julien Piat (2006 : 9) démontre que ces « patrons » qui doivent aussi être compris comme les piliers méthodologiques d'une relecture de l'histoire littéraire « permettent d'analyser l'état de la langue littéraire et, par-delà, les imaginaires langagiers propres à un moment donné ». Stéphanie Smadja et Gilles Philippe reviennent sur cette notion de patron en 2009 pour montrer qu'avec Flaubert et la génération 1860³⁵ se sont constituées en faisceaux cohérents des formes qui n'apparaissent auparavant que de façon ponctuelle ou marginale. Ils vont plus loin en précisant :

³⁵ Flaubert qui est devenu dès le début du XX^e siècle, le modèle de la littérature française a avec ses contemporains tels que les Goncourt (et l'écriture artiste) inventé le français littéraire moderne.

Ces faisceaux se sont stabilisés en « patrons » langagiers, c'est-à-dire qu'ils sont devenus l'« attendu » de la langue littéraire et ont fini par se figer en sorte de koinè ; [...] ils ont été pris en charge par un imaginaire de la littérature qui tendait progressivement à considérer que la langue de la prose ne s'inscrivait plus dans la continuité de la langue commune, [...] mais dans la rupture franche selon un principe « d'autonomie » [...] structurant la production et la lecture des textes.

Le style renvoie donc non seulement à la manière spécifique dont les faits de langue (procédés stylistiques, thèmes) choisis par un locuteur ou un écrivain sont utilisés par ce dernier pour le succès de son discours mais aussi aux représentations historiques de cette manière particularisante. L'imitation du style d'un auteur peut, par conséquent, aussi être régulée par des représentations collectives ou individuelles. Emile Zola, en tant que chef de file du naturalisme au XIX^e siècle est, à l'instar de Flaubert, considéré comme l'un des modèles de la littérature française de cette époque, au moins pour le groupe qu'il fédère autour de lui. Son rôle de modèle lui a valu des critiques négatives et positives car comme tout écrivain de référence il a été « soumis à l'admiration, voire à l'imitation [...] et à l'irritation » (Gilles Philippe 2013b : 17). L'on reprochait par exemple à Zola la peinture de ce qu'il y a de plus sordide dans la réalité et de plus bestial dans l'homme comme le rappelle Alain Pagès (1993 : 38) :

En 1868, Thérèse Raquin avait déjà donné à la critique l'occasion de condamner les excès du naturalisme : Louis Ulbach dénonçait dans Le Figaro, en janvier 1868, l'invasion de la "littérature putride". Au début des années 1870, quand Zola se met à publier les premiers volumes de son grand cycle romanesque, Barbey d'Aurevilly reprend la même thématique [...] Ce qu'il exprime avec un certain talent, d'autres le diront avec moins de nuances et plus de brutalité.

Plus tard avec l'apparition de *Germinal* en 1885, l'œuvre de Zola connaît enfin une critique positive et est même comparée à « une "épopée" antique, écrite dans la tradition homérique » (Alain Pagès, 1993 : 40). La lecture favorable de *Germinal* écarte ainsi l'accusation d'immoralité exprimée avec la parution de *Nana*. Ces critiques donnent un aperçu de l'imaginaire du style de Zola. Cet imaginaire va se refléter dans les pastiches de ses œuvres comme nous le verrons dans les chapitres V et VI. En fait, les pasticheurs de Zola se font une image de son style pendant la lecture de ses textes. La présence des procédés narratifs tels que la description minutieuse, le point de vue et le discours indirect libre dans ces pastiches est relative à l'image qu'ils se sont faite du style de Zola. Les pasticheurs de Zola imitent ses traits de style mais chacun à sa manière en fonction de ses représentations de son style et de ses propres intentions ainsi que du contexte dans lequel s'inscrit leur pastiche. Autrement dit, la récurrence ou l'absence de certains tics de Zola dans les pastiches précise l'imaginaire de son style chez ces pasticheurs et peut avoir une incidence sur les

représentations du style de cet auteur chez d'autres lecteurs et par conséquent contribuer au renouvellement de l'intérêt à l'égard de son œuvre.

Le style reste malgré toutes les réflexions qu'il a suscitées une notion protéiforme difficile à cerner. Son étude suppose la prise en compte de plusieurs paramètres linguistiques, littéraires et historiques. Linguistiques car il implique l'usage de procédés stylistiques qui sont des faits de langue ; littéraires car il se manifeste dans des textes écrits appartenant à un canon, et historiques parce que son appréciation varie au fil du temps. Le texte et le contexte de production et de lecture sont donc des paramètres nécessaires à la définition et l'étude du style. Avec la prise en compte de ces paramètres, plusieurs conceptions du style se font jour. Les faits de style peuvent varier d'un auteur à un autre (style individuel) mais aussi d'un groupe d'auteurs à un autre (style collectif). Les innovations stylistiques des écrivains créent des tendances qui contribuent au renouvellement de la langue littéraire et suscitent des imaginaires littéraires individuels ou collectifs. Ces représentations déterminent la lecture et la production de nouveaux textes littéraires voire d'hypertextes qui apportent un éclairage sur les différentes acceptions du style. L'imitation du style d'un auteur nous apprend également que le style est une réalité multidimensionnelle qui ne se limite pas à la forme mais qui intègre le contenu voire la représentation du lecteur.

CHAPITRE 3 : LES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES

La réécriture d'une œuvre est un phénomène intéressant pour l'histoire de la littérature. Souvent considérée comme une littérature au second degré, elle est pratiquée de diverses manières, et son analyse est tributaire de diverses approches, théories et appellations. Du « dialogisme » chez Bakhtine à la « transtextualité » chez Genette, la réécriture prend diverses formes et assume diverses fonctions. En tant que théoricien de la réécriture, Gérard Genette propose, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, une classification des pratiques de réécriture dans laquelle l'on retrouve la notion d'hypertextualité comme l'une des catégories transtextuelles. Ces catégories permettent de décrire les rapports textuels relatifs à l'imitation ou à la transformation d'un texte par un autre. Le pastiche est dans sa classification l'une des pratiques hypertextuelles qui entretient des relations avec des genres comme la parodie, le travestissement et la charge. Quelle est la nature de ces relations ? La barrière entre ces pratiques est-elle étanche ? Si elles partagent certains traits communs, peut-on envisager la présence d'une pratique dans l'autre ? Si la réécriture implique à la fois l'identité et la différence, quels rapports entretiennent ces pratiques secondaires avec les textes littéraires originels ? Peuvent-elles influencer la lecture ou la relecture de ces textes ? Nous examinerons dans ce chapitre la nature et les fonctions des pratiques hypertextuelles dans leurs interactions et dans leur rapport avec les textes littéraires qu'elles transposent. Nous tenons à préciser que l'accent sera mis sur le pastiche. Les autres pratiques hypertextuelles notamment la parodie, le travestissement et la caricature ou la charge ne seront envisagées que dans leurs liens avec le pastiche.

4.1. La question de l'imitation au fil des siècles

L'imitation est une pratique littéraire très ancienne qui peut être conçue comme la reproduction de la nature (la *mimesis* d'Aristote et de Platon) ou la reprise des modèles littéraires. Il est question dans la deuxième acception d'imiter les Anciens qui ont « atteint la perfection » dans l'art d'écrire en produisant des œuvres dont l'une des principales caractéristiques est la bonne représentation de la nature : « l'idée est que les auteurs modernes doivent imiter les Anciens, qui ont très bien imité (représenté) la nature. L'imitation des Anciens devient de la sorte un moyen de mieux imiter le réel » (Michèle Gally, 2010 : 372). Dans ce contexte, cette pratique est la règle car bien écrire implique écrire comme les

Anciens considérés comme des modèles. La soumission à ces modèles implique le respect des règles imitées de l'Antiquité telle que la règle de bienséance. A la Renaissance et aux siècles classiques les Modernes sont ainsi appelés à imiter le style plus générique qu'individuel des anciens. L'imitation des prédécesseurs est à cette période l'un des processus au cœur de la production littéraire. La réécriture des modèles suppose la notion d'intertextualité qui, en son sens plus usuel, désigne « les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres textes » (Jean-François Chassay, 2010 : 392).

Avec la reconnaissance du style individuel au XIX^e siècle, l'intertextualité imitative n'est plus envisagée comme une soumission à des modèles car « chaque œuvre singulière est un compromis entre nouveauté et répétition, invention et reformulation » (Michèle Gally, 2010 : 372). Par ailleurs on observe, à ce stade de l'histoire de la littérature, une certaine professionnalisation du mimétisme littéraire résultant de l'autonomisation de certaines pratiques imitatives telles que la parodie et le pastiche, deux genres qui, au fil des siècles, ont été à l'origine de confusion. Cette confusion se lit dans la définition du pastiche par Jean-Pierre Cèbe qui a conduit une enquête sur les pratiques imitatives dans la littérature antique. L'auteur de *La Caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal* pense que le pastiche est : « un type de parodie, celle qui consiste à imiter, sans citer les caractères saillants de la pensée et du style de l'original » (1966 : 10)³⁶. Cette définition du pastiche comme un type de parodie montre en effet que depuis l'Antiquité il existe un brouillage dans la conception des pratiques imitatives comme nous le verrons plus tard.

L'imitation parodique ou pastichielle pratiquée depuis l'Antiquité a été étudiée par des théoriciens de la réécriture tels que Jean Pierre Cèbe que nous venons de citer et Paul Aron qui le premier a retracé de façon précise l'histoire de ces deux pratiques mimétiques de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Son *Histoire du pastiche* regorge de nombreux exemples illustrant les diverses pratiques et les conceptions de ces genres. De l'Antiquité au Moyen Âge nous pouvons citer le *Ménexène* (l'un des dialogues platoniciens truffés de références citationnelles à des auteurs précis ou à des discours typés qui comporte une oraison funèbre parodique attribuée à Aspasia de Milet, compagne de Périclès et rhétoricienne connue), des imitations satiriques *à la manière de* (à l'instar des Sermons d'Horace) ; La *Batrachomyomachie* ou le combat des rats et des grenouilles (une parodie de l'*Illiade* dans laquelle on retrouve des traits du pastiche satirique). L'on peut ajouter à cela des

³⁶ Cité par Paul Aron (2008)

textes imitatifs qui n'ont pas été conservés : il s'agit d'un *Virgile fouetté* et d'une *Enéide fouettée* de Cornelius Pictor.

L'époque moderne est marquée par l'utilisation du français au lieu du latin, par l'apparition des pratiques pastichantes proprement dites et par l'imitation stylistique des auteurs modernes. Conscient du fait que les Anciens ne sont pas les seuls auteurs susceptibles d'être imités, les pasticheurs et les parodistes légitiment l'emprunt aux œuvres modernes. L'on note dès lors un processus d'individuation qui se traduit par la prise de conscience de l'existence d'une manière d'écrire propre à un écrivain (style individuel) reconnue plus tard au XIX^e siècle comme l'une des caractéristiques majeures, sinon la principale, de la production littéraire. Cette prise de conscience d'un écart entre une manière d'écrire plus ancienne et un style contemporain marque, à la fin du XVII^e siècle, le véritable début de l'histoire du pastiche littéraire dans le domaine français. Les pastiches de l'avocat Pierre Jacques Brillon (1671-1736) constituent des exemples d'imitation du style des grands écrivains contemporains. Il s'agit des *Portraits sérieux, galants et critiques* (1696) et de *l'Ouvrage dans le goût des Caractères de Théophraste et des Pensées de Pascal* (1697), réédité sous le titre *Suite des caractères de Théophraste et des pensées de M. Pascal* (1697). D'après Paul Aron (2009 : 13), le premier ouvrage est « une sorte de galerie de types et de caractères fort imprégnés par le modèle des *Caractères* » de La Bruyère, et le second un pastiche de bonne qualité qui « 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 ».

Dans le courant du XVIII^e siècle, l'histoire du pastiche est marquée non seulement par l'apparition du mot « pastiche » dans le lexique – sur laquelle nous reviendrons plus bas – mais aussi par de nouvelles productions littéraires parmi lesquelles nous pouvons citer les « suites pastiches », c'est-à-dire des textes écrits à la manière des auteurs connus et présentés comme des suites/fins de leur œuvre. Comme exemple, nous avons les suites pastiches des *Mille et Une nuit* de Galland³⁷ publiées après 1709 ; la *Continuation de l'histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* de Robert Challe publiée en 1713 ; la partie IX de *La vie de Marianne* publiée à la Haye en 1739 ; la « Dernière lettre du roman de Julie ou de

³⁷ Les Mille et Une Nuits, texte arabe anonyme de composition complexe, sont traduites et adaptées par Galland.

la *Nouvelle Héloïse* », écrite en 1764 par Louis-Sébastien Mercier et présentée par Paul Aron (2008 : 92) comme un parfait pastiche du ton et de la manière de Rousseau. Le XVIII^e siècle est aussi la période où le pastiche « s'impose comme le moyen privilégié d'écrire des fictions nourries par d'autres fictions » (Paul Aron, 2008 : 86). C'est, d'après cet auteur, dans une certaine mesure, le cas de la suite de *Gil Blas*, le roman de Le Sage (1724) qu'on a pu appeler le « Don Quichotte Français ». A la fin du siècle, nous avons les pastiches des grands écrivains tels que La Fontaine (ciblé par Siméon Despréaux dans la suite des *Œuvres posthumes de la Fontaine*), Diderot (imité par Mme D'Arconville dans *De l'amitié* en 1761) et Voltaire (pastiché par Jacques Cazotte dans *Septième chant de la guerre de Genève* publié en 1788).

A l'époque contemporaine et notamment au XIX^e siècle, la pratique du pastiche se généralise. Le pastiche est reconnu comme un genre autonome. *Les réflexions sur le style original*, reconnu comme le premier recueil de pastiches au sens moderne du mot est ainsi publié en 1828. Dans cet ouvrage le marquis Auguste-François-Scipion du Roure prend pour cible les traits stylistiques particuliers des auteurs connus : Rabelais, La Bruyère, Mme de Sévigné, Pascal, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau et Diderot. En 1829 Nicolas Châtelain publie son premier pastiche intitulé *Visite de Mme de Sévigné à l'occasion de la révocation de l'édit de Nantes ou le rubis du père de La Chaise* dans lequel il fait une imitation stylistique de la marquise. Cependant, son principal apport à l'histoire du pastiche littéraire c'est l'ouvrage *Pastiches ou imitations libres du style de quelques écrivains des XVII^e et du XVIII^e siècle pour faire suite au Goût considéré sur ses faces diverses* (1855) dont les pastiches sont considérés comme « des exercices de style » visant un divertissement de bon goût. Louis Lemer cier de Neuville publie aussi comme Châtelain des recueils de pastiches de salon destinés aux beaux esprits. C'est dans son recueil *Pastiches critiques des poètes contemporains* (1856) que l'on note le premier usage du terme « pastiche » appliqué à un ouvrage entier avec pour cible les tics d'écriture des auteurs en vogue. Ainsi commence l'histoire du pastiche comme pratique professionnelle. Dans « Les Réalités, scène de la vie de convention », publié dans le *Figaro* du 15 septembre 1861, Lemer cier s'attaque aussi au roman réaliste en voie d'émergence. Il faut souligner qu'on note déjà chez ces auteurs de la première moitié du XIX^e siècle - tombés dans l'oubli - une pratique variée du pastiche avec pour cible le style d'un auteur particulier, d'un genre ou d'une école.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle le pastiche connaît une grande extension. En tant que genre légitime il est utilisé comme un moyen d'expression dans les échanges intellectuels

et littéraires. Paul Aron remarque à cet effet qu'il « s'épanouit dans les correspondances des écrivains, dans des recueils ou des écrits spécialisés, et même dans les essais où sa présence peut sembler incongrue » (2008 : 220). Comme exemple de recueil, il cite *Cinq ans chez les sauvages*, d'Ernest La Jeunesse, qui contient un pastiche de Heredia à propos de l'affaire Dreyfus, un autre de Sully-Prudhomme et des sonnets satiriques sur Heredia et Henry de Régnier.

L'usage des médias est aussi un fait marquant de la production imitative au XIX^e siècle. Les deux principaux médias utilisés pour la diffusion des productions mimétiques sont le théâtre et la presse. Le XIX^e siècle est non seulement l'âge d'or de la parodie théâtrale mais aussi la période où le monde de la presse et celui des lettres sont proches. Les pratiques imitatives apparaissent dans les périodiques sous diverses formes : l'on distingue les résumés ou condensés parodiques, les séries, les discours attribués et ce que Paul Aron nomme « interstices »³⁸. Nous avons par exemple la parution dans les périodiques de « Littérature de l'avenir, pour le jour où il sera reçu à l'académie, en remplacement de M. Hugo, décédé » qui est un pastiche de lettre de style populaire et argotique censément de Zola. La large diffusion des pratiques pastichantes et parodiques par les médias tout au long de ce siècle a aussi contribué à leur constitution en genres autonomes.

Le pastiche s'impose comme un genre dans les premières années du XX^e siècle avec les grands écrivains de pastiches comme Proust, Reboux et Müller. Héritier de la tradition de la fin du XIX^e siècle et auteur d'une quarantaine de pastiches, Proust fait connaître ses productions en les publiant dans les chroniques des revues ou en les annonçant dans sa correspondance. Bien préparé à l'exercice, Proust imite les textes et les discours qui ont marqué ses contemporains. L'auteur d'*A la recherche du temps perdu* signe aussi le recueil *Pastiches et mélanges* publié en 1919 dans lesquels il imite des auteurs tels que Gustave Flaubert, Saint Simon, Honoré de Balzac, Michelet, Henry de Régnier, Ernest Renan, et les Goncourt, qu'il considère comme des modèles. Il s'est inspiré de Reboux et Müller qui publient leur premier recueil de pastiches *A la manière de ...* en 1907 et un deuxième en 1910. Ils imitent, quelques années avant lui, Anna de Noailles, Maurice Maeterlinck, Henry de Régnier, les Goncourt et Zola. Dans ces *A la manière de...*, la plupart de leurs pastiches,

³⁸ D'après Paul Aron (2008 : 156) les pastiches en interstices impliquent des « formules destinées à créer de l'intérêt non pour les œuvres elles-mêmes mais pour ce qui les annonce ou les prolonge : chapitres inédits, séquences oubliées par l'auteur, suites inattendues, adaptations anticipées etc. [...] venant combler un manque ou remplir un vide. »

souligne Paul Aron (2008 : 229-231), « obéissent au principe de composition³⁹ que les auteurs ont eux-mêmes expliqué » tandis que chez Proust, le pastiche est « reversé dans l'œuvre de fiction dont il devient un des principes de composition ». Malgré leurs différences, ces auteurs sont les maîtres du genre au XX^e siècle.

Le pastiche reconnu comme genre n'a pas seulement alimenté la création littéraire du XX^e siècle. Il est aussi utilisé dans la publicité. C'est le cas dans « Une histoire de Vélosorex » parue dans *L'express* et *Le nouvel observateur* entre 1970 et 1980. Il s'agit d'une série d'à la manière de, pastichant la comtesse de Ségur, Jules Verne, Zola, Conan Doyle ou les Mille et Une Nuits.

L'imitation pastichielle ou parodique reste présente dans les productions orales et écrites en ce début du XXI^e siècle sous ses diverses formes. « Hivernal » d'après Zola, dans *La Fourmi et la Cigale* (2006), « Les Bouguon-Placard...La Grève » (2009) de Paul Aoustine et *L'élégance du maigrichon* de Pascal Fioretto (2009) sont quelques exemples de pastiches récents traduisant comme les précédents une variabilité des pratiques imitatives qui méritent d'être étudiées dans leur contexte en tenant compte de leur nature polymorphe et de leur rôle dans la polémique littéraire. Paul Aron (2009) montre que l'une des raisons pour lesquelles le pastiche peut être considéré comme une pratique essentielle à la vie littéraire se rapporte au fait qu'il reprenne ou renforce les critiques faites sur les œuvres littéraires. La reprise de ces critiques qui constitue l'une des manifestations des querelles des écrivains peut, en faisant rire le lecteur, influencer son appréciation du texte dont les traits sont imités et même l'amener à le relire. Annick Bouillaguet (1996 : 33) soulignait déjà que « le pastiche induit une relecture critique du texte premier et, en cela, renouvelle l'analyse ».

3.2. Le pastiche et les autres genres hypertextuels

L'étude des relations entre les textes implique le recours à des paradigmes tels que la *transtextualité* que Gérard Genette définit comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (1982 : 7). Ce poéticien distingue cinq types de relations transtextuelles : *l'intertextualité*, *la paratextualité*, *la métatextualité*, *l'architextualité* et *l'hypertextualité*. Dans le cadre de cette étude et compte tenu de la nature de notre corpus, nous allons, tout en convoquant les notions d'intertextualité et de

³⁹Ce principe de composition renvoie aux conditions de l'imitation stylistique, d'après Paul Reboux, sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de ce chapitre

paratextualité⁴⁰, mettre l'accent sur celle d'hypertextualité que Gérard Genette présente en ces termes : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1982 : 7). Cette définition correspond au phénomène de reprise textuelle et implique l'existence de deux types de corrélats (l'hypertexte et l'hypotexte). Dans sa définition des relations hypertextuelles Genette continue sa réflexion en précisant : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation » (1982 : 7). Il existe d'après ce linguiste six types d'hypertextes : parodie, pastiche, travestissement, charge, transposition, forgerie. Certains résultent d'un processus de transformation (parodie, travestissement, transposition) d'autres d'un processus d'imitation (pastiche, charge, forgerie). Cette classification a été remise en question par d'autres théoriciens de la réécriture comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre.

3.2. Pour une définition du pastiche

Emprunté à l'italien *pasticcio* (« pâté, mélange »), la notion de pastiche relève d'abord du domaine de la peinture où il désigne « certains tableaux où l'on a imité la manière, le goût, le coloris, &c. d'un Peintre » (*Académie* 4^e édition, en ligne). Il n'entre pleinement dans le vocabulaire de la littérature qu'au XVIII^e siècle pour renvoyer d'après la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1835) à « un ouvrage où l'on a imité les idées et le style de quelques écrivains célèbres ». Le pastiche est plus tard défini dans l'encyclopédie Encarta comme suit :

Pastiche (littérature), imitation, en forme d'exercice de style, d'un artiste par un autre. Ni citation (emprunt référencé) ni plagiat (emprunt imitatif non signalé comme tel et signé du plagiaire), le pastiche s'oppose encore à la parodie, en ce qu'il est une œuvre imitant la manière ou le style d'une œuvre antérieure, en principe sans intention satirique.

Ces deux définitions du pastiche littéraire mettent en valeur l'idée selon laquelle le pastiche est l'imitation d'un style. Le terme renvoie donc, si nous nous en tenons à notre définition du style, à l'imitation des procédés et des éléments du contenu (thèmes, lieux, action, personnages) du texte pastiché. Le pasticheur peut imiter le style sans intention satirique comme le précise l'encyclopédie Encarta, ou avec une intention satirique comme le

⁴⁰ Comme Gérard Genette (1982 : 16-17) l'a lui-même précisé, les types de transtextualité ne doivent pas être considérés comme des classes étanches : la relation hypertextuelle se constitue avec des allusions textuelles (marques d'intertextualité) ; l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle.

suggère cette autre définition : « Imitation, à s'y méprendre, de la manière d'un artiste ou d'un écrivain, soit par jeu, soit à dessein de suggérer la critique des procédés que l'on contrefait » (*Académie 8e édition, en ligne*).

Revenons à la définition du pastiche dans l'encyclopédie Encarta, pour relever que le pastiche n'est pas un plagiat. Contrairement au plagiaire, qui fait un emprunt non signalé, le pasticheur signale son emprunt. Le pastiche ne saurait donc être un plagiat puisqu'il existe un contrat de lecture qui implique deux signatures : celle du pasticheur et celle de l'auteur pastiché. Pour Gérard Genette (1982 : 172), il s'agit d'un « contrat de pastiche que scelle la coprésence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et de celui du pastiché : *ici X imite Y*. ». Dans notre corpus, nous avons par exemple « Le Tabac du père Nicot, A la manière de Zola, par Robert Lasnier », « Emile Zola, Au Bonheur des Ménagères, par Robert Courtine » et « Paul Reboux et Charles Müller, *A la manière de ... V. Hugo, Flaubert, Déroulède, Zola* ». Ces indices paratextuels démontrent clairement que les pasticheurs avouent leur imitation. Le pastiche est donc une imitation reconnue et affichée comme le précise Daniel Compère (1995 : 149) :

Imitation par assimilation donc, mais imitation avouée : le pasticheur s'imprègne tant de son modèle qu'il signe le texte ainsi écrit du nom de l'auteur pastiché. Plus précisément, le pastiche est doublement signé : il porte à la fois le nom de l'auteur imité à qui le texte paraît être attribué, en l'occurrence Zola, et le nom de l'auteur réel qui se dissimule derrière l'autre.

Même lorsque le nom du modèle n'apparaît pas dans le paratexte comme c'est le cas dans les pastiches énigmes à l'instar de celui de Verlaine dans *A la manière de plusieurs*, l'imitation reste explicite avec l'usage de l'expression « *A la manière de...* »⁴¹. Le contrat peut ainsi être moins spécifié mais l'anonymat de l'auteur pastiché n'annule pas le contrat de lecture. A la suite de Genette, Paul Aron démontre que ce contrat de pastiche apparaît entre le lecteur et l'auteur et peut se signaler aussi par un paratexte codé : « Un mot, une fantaisie typographique, l'utilisation d'un lieu commun devenu si banal qu'il en devient signe [...] sont des formes fréquentes de ce contrat » (2008 : 122). L'on peut citer entre autres le « Tata », titre d'un pastiche de Paul Guenel qui constitue une allusion à *Nana* de Zola et « Les Bouguon-Placard » de Paul Aoustine qui nous rappelle *Les Rougon-Macquart*. Nous reviendrons plus en détail sur ces marques paratextuelles dans un prochain chapitre. Daniel Bilous va plus loin en montrant que toute forme mimétique est liée à un contrat de lecture qui peut être signalé dans le paratexte ou dans le texte. Il exprime cette pensée en ces termes :

⁴¹ Exemple tiré de *Palimpsestes* (1982 : 173)

Sous l'angle contractuel, tout imitateur (ou mimoscripteur) a le choix entre deux parties : déclarer ou dissimuler à son lecteur le statut mimétique de son écrit. Et deux lieux seulement peuvent accueillir l'inscription de son choix : le texte lui-même (et l'on parlera de déclaration interne), ou ses entours paratextuels (la déclaration sera dite externe) (2004 : 109)

D'après ce spécialiste de ce qu'il appelle la mimécriture, le contrat de lecture peut être présenté de façon explicite ou plus ou moins implicite dans les éléments paratextuels (que sont la première ou la quatrième de couverture, la préface ou la postface, le titre le sous-titre, l'intertitre, la/les signature(s), les notes, le contexte périphérique écrit ou oral, plus ou moins étendu) et dans le texte. La déclaration externe (éléments paratextuels) est une pure mention qui relève du commentaire tandis que la déclaration interne (éléments textuels) est l'ensemble des signaux que lancent au lecteur les stylèmes imités et le plus souvent grossis par saturation ou exagération.

A ces deux types de déclarations, sont liés deux types de pastiches : le pastiche « assigné », et le pastiche « non assigné » ou « anonyme » d'après Gérard Genette (1982). Avec le pastiche non assigné la déclaration est interne. Par contre avec le pastiche assigné la déclaration est d'abord externe et ensuite interne. Bilous parle à ce niveau de « déclaration mixte » qui, selon lui, est quasiment la règle. C'est le cas des *A la manière de...* de Reboux et Müller qui « annoncent la couleur (mimétique) non seulement par l'intitulé du recueil et l'intertitre rhématique de chaque pastiche, mais encore par une foule de signes et de décalages au cœur des performances » (Bilous 2004 : 109-110).

Dans sa définition déjà citée, Daniel Compère insiste sur l'assimilation du style du modèle par le pasticheur. Cette assimilation, qu'il présente comme une qualité dominante dans la conception du pastiche de Marmontel au XVIII^e siècle à Proust au XX^e, implique une bonne maîtrise du style de l'auteur. Cette maîtrise doit être facilitée par la présence dans un texte de traits spécifiques identifiables. Gérard Genette (1982 : 127) évoque cette idée en résumant les conditions de l'imitation stylistique d'après Paul Reboux :

La première « condition » qu'il fixe (et qui va de soi) au succès d'une charge est que l'auteur pastiché soit célèbre (pour être reconnaissable il faut être connu) ; la seconde est que cet auteur « soit imitable, c'est-à-dire qu'il ait des caractéristiques franches, des tics, des spécialités... ». Ceci encore va de soi, si l'on veut : pour imiter un style, il faut avoir affaire à un style, donc à une manière spécifique d'écrire.

Nous avons vu dans le premier chapitre que Zola remplissait pleinement la première condition. En plus de la célébrité de l'auteur, la particularité de son style, élément sur lequel porte la deuxième condition, détermine le succès du pastiche. La proposition « il faut avoir affaire à un style » suppose l'existence de textes avec style et de textes sans style. Or, comme

nous l'avons démontré plus haut, tout dans un texte « fait style ». Les observations de Genette et Reboux nous conduisent cependant à penser que certains styles sont plus reconnaissables que d'autres et qu'au sein d'une œuvre, certains aspects sont plus identifiables et significatifs que d'autres. La présence plus ou moins massive de tels traits dans un texte renforce la propension à imiter le style de son auteur. Nous nous emploierons dans notre deuxième partie à identifier de tels traits au fur et à mesure de notre analyse des pastiches et de leur confrontation avec l'œuvre de Zola. Ces traits, le pasticheur doit pouvoir les identifier pour ensuite les imiter. Autrement dit, le pasticheur doit au préalable bien lire un auteur pour savoir ce qu'il a de particulier ou distinguer « sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent »⁴² avant d'entamer tout processus d'imitation. Paul Aron (2008 : 5) remarque à cet effet que le pastiche se réalise en deux temps : « il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. » La maîtrise du style de l'auteur apparaît donc comme une condition *sine qua non* de l'écriture des pastiches mais nous verrons que, dans la multiplicité des composantes du style zolien, les pasticheurs ne sélectionnent pas tous les mêmes traits.

Par rapport au texte imité, le pastiche est un texte relativement court⁴³ qui s'apparente à un résumé des traits particuliers de l'auteur. Pour Daniel Compère c'est « une imitation avouée et condensée » (1993 : 149). La condensation des traits n'est cependant pas la même dans tous les pastiches. Certains pastiches peuvent être stylistiquement plus représentatifs que d'autres en fonction du degré d'imitation. Pour Paul Aron (2008 : 5-6), « L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive ». Il est par conséquent possible d'avoir plusieurs types de pastiches pour un même texte. Cela se justifie aussi par le fait que l'imitation des traits spécifiques peut adopter plusieurs formes. Compère le confirme ainsi : « Dans le pastiche, les éléments prélevés peuvent être cités, soulignés, reformulés, transcrits librement, grossis, amplifiés etc. » (1993 : 150). Parlant d'éléments cités, Gérard Genette précise (1982 : 102) : « un bref énoncé peut passer littéralement du texte-modèle à son pastiche, à condition d'être déjà, dans son texte d'origine, passé à l'état itératif de stéréotype, ou, comme on dit couramment, et non sans raison de tic stylistique ». Paul Aron le rejoint quelques années plus tard dans cette pensée en notant : « Dans le domaine de la littérature, le pastiche repose sur des emprunts lexicaux, rhétoriques ou thématiques, qui sont sélectionnés

⁴² Marcel Proust, 1971, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, La Pléiade, p.303 cité par Daniel Compère, *op. cit.* p. 1

⁴³ A titre de rappel, notre corpus est constitué de pastiches d'une à douze pages. L'on retrouve parmi ces textes des pastiches qui ont plus d'un hypotexte zolien et des pastiches qui ont à la fois des hypotextes zoliens et de bien d'autres auteurs. Plusieurs centaines de pages se retrouvent ainsi résumées en quelques pages.

en raison de leur caractère représentatif dans le texte cible, c'est-à-dire de leur effet de stéréotypie » (2008 : 282). Seuls les mots ou les expressions employés de façon récurrente par un auteur et de ce fait considérés comme ses stylèmes sont imités par le pasticheur.

Les raisons d'imitation du style d'un auteur varient d'un pasticheur à un autre. Paul Aron exprime ainsi la variabilité de leurs motivations : « ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux ». En fait, le pasticheur peut révéler les aspects positifs ou négatifs d'un texte. Le pastiche est ainsi défini par Paul Aron comme « l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits ». Lorsque l'accent est mis sur les qualités du style de l'auteur, l'on peut parler d'un hommage à cet auteur. Le pasticheur imite fidèlement les traits positifs du style de l'écrivain pastiché en les citant, les soulignant ou les reformulant. En revanche la mise à nu des défauts constitue une critique. Cette critique peut aussi être exprimée par la saturation, le grossissement ou l'amplification de certains traits. Ces formes d'imitation sont synonymes d'une dégradation qui tourne le style imité en ridicule. Il s'agit alors d'une transposition satirique du style. La fonction du pastiche est donc déterminée en amont par les motivations des pasticheurs. Il peut être une imitation ludique ou comique dans laquelle le pasticheur joue avec des traits stylistiques pour distraire ou faire rire le lecteur. Il peut aussi être conçu comme une imitation sérieuse : c'est le cas de l'imitation fidèle des qualités d'un auteur constituant un hommage rendu à ce dernier. Il peut en outre assumer une fonction satirique et être considéré comme une caricature ou une « charge »⁴⁴. Nous pouvons ainsi confirmer avec Paul Aron qu'on peut « le considérer dans sa relation aux registres du comique, du satirique, ou du polémique et en regard des genres comme le travestissement, le burlesque, le grotesque, la parodie, la caricature ou la charge » (2004 : 5). Dans un pastiche, l'on peut retrouver comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre des éléments du travestissement burlesque, de la parodie et de la caricature. Le pastiche peut donc, en fonction des motivations du pasticheur, être une imitation ludique, comique, satirique ou sérieuse.

Le pasticheur, explique Daniel Compère (*op. cit.* : 150), s'arrange pour que le lecteur perçoive à la fois une ressemblance et une différence avec l'auteur visé. En d'autres termes, tout pastiche comporte des traits thématiques ou stylistiques qui le rapprochent de son modèle ainsi que d'autres qui l'en distinguent. Cette idée est aussi exprimée par Annick Bouillaguet (1996) en termes d'écart et de conformité. Elle pense que la conformité est la première

⁴⁴ Une imitation à régime satirique d'après Gérard Genette (1982)

condition du pastiche. Cette conformité qui attribue au pastiche une valeur conservatrice, permet d'après cette auteure sa reconnaissance, c'est-à-dire sa nécessaire identification. Elle continue en précisant que le partage des traits communs n'exclut pas la présence des traits distinctifs :

Le pastiche repose sur une tension entre ces deux pôles : reconnaissance et destruction d'un genre convenu, qui a suffisamment fait ses preuves pour pouvoir être imité, mais dont l'autorité est vécue comme une contrainte – une contrainte qu'on peut lever en s'y soumettant volontairement et à des fins ludiques (rire et faire rire) et/ou argumentatives (montrer comment fonctionne un genre, s'en servir pour se l'asservir en pratiquant des écarts. (1996 : 51)

La valeur du pastiche de genre, visé dans cette assertion, repose donc comme celle du pastiche de style, à la fois sur sa reconnaissance et sa différence par rapport à sa cible. Le pasticheur peut imiter les stylèmes de l'auteur tout en y ajoutant une touche personnelle. Cet ajout peut se faire par l'amplification ou par la saturation de traits spécifiques. Daniel Bilous pense à cet égard que, face à un pastiche, il faut relever les ressemblances mais aussi et surtout les différences car ce sont elles qui signalent quelle lecture l'imitateur a fait dudit modèle. Il indique que parmi ces différences il y a d'abord l'exagération qui doit être envisagée aux niveaux quantitatif et qualitatif :

la saturation stylistique de l'espace textuel peut emprunter, au moins trois voies : certes la multiplication (quantitative), d'un trait, qui est affaire de fréquence, mais aussi son aggravation (qualitative), et, dans le cas des charges les plus lourdes, la multiplication des traits aggravés. (2004 :131)

Il se démarque ainsi de Genette et des formalistes russes⁴⁵ pour qui la saturation implique uniquement la multiplication des faits de style. Pour lui, un stylème peut être amplifié quantitativement (multiplication des termes relatifs au sordide dans « Le Tabac du père Nicot » de Robert Lasnier), qualitativement (la descente des ordures par Mme Loisel se transforme en vision monstrueuse dans *A la manière de...*, Paul Reboux et Charles Müller, 1910) ou quantitativement et qualitativement (la transformation en vision monstrueuse de la descente des ordures par Mme Loisel est accentuée par la saturation des termes relatifs au sordide). Bilous (2004) présente ces degrés d'imitation qui selon lui traduisent des effets de «

⁴⁵ La saturation que Genette considère comme une *exagération* des traits et que les formalistes baptisent stylisation se rapporte à la récurrence d'un fait de style : « Chacun sait intuitivement qu'une imitation comique *exagère* toujours les traits caractéristiques de son modèle : c'est ce procédé que les formalistes russes baptiseraient, d'un terme plus technique mais encore sommaire, et d'ailleurs équivoque, la stylisation. Le terme le plus juste serait peut-être celui de saturation : soit un trait stylistique ou thématique caractéristique d'un auteur [...] la fréquence moyenne calculable de ce trait pourrait être [...] d'une occurrence par page, la saturation caractéristique de l'exagération pastichielle ou caricaturale consisterait à en placer quelque chose comme deux, cinq ou dix fois plus » (1982 :114-115)

mimovraisemblance » et de « mimoinvraisemblance » produits respectivement par la conformité au modèle et par la saturation dans son tableau de l'« Essai de typologie »⁴⁶ :

Contrat	Non-déclaration			Déclaration externe
Forme	TEXTE D'ECOLE	MIMOPLANT	APOCRYPHE	FAXIMILE
	HOMMAGE			
Opération	Assimilation (aphomoïosis)	Contrefaçon (antimimesis)		Imitation (apomimesis)
Relation	Conformité			
Effet	Mimovraisemblance			
Domaine	TEXTOMIMES			

Contrat	Déclaration interne		déclaration interne externe
Forme	PASTICHE NON-ASSIGNE	PASTICHE-ASSIGNE	MIMOTEXTE
Opération	Imitation caricaturale (catamimesis)		Imitation outrepassée (hypermimésis)
Relation	Saturation		Effervescence
Effet	Mimoinvraisemblance		

Comme nous l'avons déjà vu, le contrat d'imitation (non déclaration/déclaration), les relations de conformité ou de saturation, l'effet (mimovraisemblance / mimoinvraisemblance) sont autant d'aspects pris en compte par Daniel Bilous dans ses réflexions sur les pratiques imitatives. A cela s'ajoute dans ce tableau la notion de domaine qui permet de distinguer deux formes : les textomimes et les mimotextes. Les textomimes renvoient aux imitations visant la reproduction plus ou moins fidèle ou transparente, c'est le cas de l'apocryphe. Les mimotextes en revanche sont des performances imitatives caractérisées par des décalages repérables tels que la saturation qualitative ou quantitative.

En plus de l'exagération, Bilous considère comme un décalage les inventions de type narratif comme la *contamination* d'un texte par un autre. Cet autre texte peut venir du même corpus comme nous le verrons un peu plus bas dans la présentation de ce phénomène que Daniel Bilous baptise « holisme ». La contamination peut aussi résulter de textes d'auteurs

⁴⁶ Ce tableau nous le reprenons tel qu'il apparaît dans l'article tout en reconnaissant qu'il est incomplet car il manque une ligne pour le domaine dans sa deuxième partie, notamment à la fin.

différents. C'est le cas de « Tata » de Paul Guenel qui combine *Peau d'Ane* de Charles Perrault et des textes de Zola (*Nana*, *La Bête humaine*, *L'Assommoir* et *Au Bonheur des Dames*). Paul Guenel imite dans ce pastiche *Peau d'Ane* de C. Perrault pour la trame narrative et Zola pour le style. Une telle imitation nécessite un certain degré de créativité ou d'imagination du pasticheur. Comme le souligne Gérard Genette, le pastiche implique un effort de création (1982 : 102). L'imitation pastichielle est un facteur de créativité et même, parfois, d'invention narrative et stylistique.

Les ressemblances et les différences dans les pratiques pastichielles peuvent aussi être envisagées entre les pastiches d'une même œuvre produits par divers auteurs ou les pastiches qu'un même auteur fait de plusieurs œuvres. Lorsque plusieurs pasticheurs imitent un même auteur-modèle comme c'est le cas dans notre corpus, les traits communs de leurs performances peuvent permettre au lecteur de connaître le style de l'auteur pastiché (ou du moins la représentation que s'en fait le public cultivé) alors que les traits distinctifs traduisent la créativité du pasticheur et renvoient par conséquent à ce qu'on pourrait appeler son style mimétique. Cette idée est résumée dans l'hypothèse de Daniel Bilous selon laquelle :

si, entre les divers pastiches d'un style, les convergences permettent de saisir les éléments constitutifs dudit style, tels que les saisit la pratique, les divergences, elles, autorisent (théoriquement) à distinguer et décrire des styles de pastiche. (2004 : 130)

La comparaison entre les pastiches d'un même texte apparaît ainsi comme une approche grâce à laquelle on peut appréhender dans la pratique imitative la coexistence de deux styles : le style de la cible et le style du pastiche. A ce niveau d'analyse le problème de la complexité de la notion de style se pose à nouveau. L'on peut ainsi se poser une fois de plus la question de savoir quel peut être l'apport de la pratique pastichante à l'évolution de la conception du style. Comment peut-on mieux apprécier cet apport ? Ne serait-il pas légitime de commencer par étudier tout ce qui de manière consciente ou inconsciente régule la production des pastiches en tenant compte de ce que disent les pasticheurs sur leur activité d'imitation ainsi que de la nature elle-même polymorphe de cette pratique ? Ces questions nous invitent à regarder de plus près les suggestions de régulation faites par Daniel Bilous sur cette pratique devenue professionnelle.

Après avoir constaté que la stylistique ne dispose pas encore d'assez de moyens lui permettant d'étudier la complexité des manifestations stylistiques dans le pastiche, Daniel Bilous entreprend d'élaborer une théorie sur cette pratique qui tient compte du statut du

pastiche comme activité professionnelle et des opinions des professionnels de cette pratique. Il constitue un corpus favorable à l'élargissement de l'imitation littéraire de par sa diversité stylistique⁴⁷. Pour Bilous, « Le mimécrit professionnel paraît le lieu idéal pour étudier les règles de cet art » Autrement dit, le pastiche en tant que pratique professionnelle, celle que développent les recueils de pastiches, semble être le lieu approprié pour l'étude de ses règles de production et d'analyse. Par ailleurs, les critiques des pasticheurs professionnels et leur conception de la notion de style donnent déjà un aperçu de ce qui régule leur activité. De leur réflexion émergent les conceptions du style comme « vision du monde », « technique » ou « réalité foncièrement inimitable ». Si nous admettons que le style, conçu comme la vision du monde d'un auteur promeut les « valeurs politiques, idéologiques, éthiques, esthétiques » de l'écrivain (Saint-Gérard, 1995 : 24), sa reprise consistera aussi en la promotion ou la dénonciation de ces valeurs en fonction de la visée du pastiche. En ce qui concerne la conception du style comme « technique » ou « réalité inimitable » nous pouvons nous référer aux propos de Pierre-Jacques Brillon (1697)⁴⁸ dans son Avertissement :

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 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. »

Brillon anticipait ainsi la réception de ses pastiches en faisant preuve d'une modestie de bon aloi qu'il ne faut cependant pas prendre trop à la lettre. Cette idée réductrice de l'activité du pasticheur est soutenue par des lecteurs qui pensent que le style n'appartient qu'à son auteur et ne peut appartenir à quelqu'un d'autre. Il est, pour ce type de lecteur, inaliénable. Dans ce contexte le pasticheur ne saurait prétendre à une imitation (parfaite) du style de son modèle. Cette idée paraît erronée car le style est constitué de formes caractéristiques qui peuvent être répétées par l'auteur même, mais aussi imitées par d'autres et donc pastichées.

⁴⁷ Avec la présence dans ces pastiches de procédés spécifiques à l'auteur pastiché (style individuel) et au pasticheur (style du pastiche), et aussi d'éléments relatifs aux pratiques hypertextuelles.

⁴⁸ Cité par Paul Aron (2009 : 13-14).

Les réflexions menées par l'auteur de « La mimécriture : règles d'un art » sur la pratique du pastiche l'ont amené à dégager quatre règles d'imitation que nous trouvons judicieux de présenter avec des exemples tirés de notre corpus.

3.2.1. La règle de neutralité

Cette règle stipule l'obéissance d'un mimécrit à un dosage stylistique conforme à celui de son modèle. Ce dosage (quantitatif) implique une ressemblance « parfaite » entre le texte imité et la performance mimétique et dans notre cas entre le pastiche et son modèle.

Cependant, trois formes d'autoindexation de mimétisme peuvent ruiner la prétention à la mimovraiesemblance : il s'agit de la mention paratextuelle, de la saturation textuelle et de la métamimovraiesemblance. La mention paratextuelle, qui est comme expliquée supra une déclaration externe assignant la pratique hypertextuelle à un auteur précis, attire l'attention du lecteur sur les ressemblances et surtout sur les différences. En d'autres termes, lorsqu'un texte est reconnu comme l'imitation d'un autre texte, il peut être appréhendé comme une production « à la fois conforme et inauthentique ». Bilous parle à ce niveau d'une double accommodation lectorale qu'un mimécrit doit contrecarrer pour être efficace, chose presque impossible car comme il le précise, la moindre mention générique telle que « la manière de ... » braque immédiatement l'esprit du lecteur sur les différences.

La deuxième forme d'autoindexation qu'est la saturation textuelle se manifeste, nous l'avons vu, dans le corps du texte par la reprise parfois excessive des traits spécifiques du texte cible. Il est ici question du dosage stylistique qui attire l'attention du lecteur sur le statut mimétique du texte. Avec la présence des mêmes traits stylistiques dans le texte imité utilisé à un degré conforme l'on peut parler d'imitation exacte. La saturation ou le grossissement de ces traits met en revanche en évidence une différence caricaturale. Bilous souligne de ce fait que le dosage stylistique doit être assez rigoureux pour que le texte ne soit ni une pâle image ni une caricature.

En ce qui concerne la troisième forme d'autoindexation que Bilous nomme métamimotextuelle, elle revoie, selon lui, à « Un élément du mimécrit par lequel ce dernier thématise son fonctionnement (ou tel aspect de son fonctionnement), sur un mode généralement connotatif » (Bilous, 2009 : 38). Il précise que ces indices fonctionnent très souvent comme des marquages qui viennent souligner un mimétisme déjà déclaré par les deux premières formes, c'est-à-dire par la mention paratextuelle ou la saturation textuelle.

Notre corpus n'est marqué que par les deux premières formes d'autoindexation. L'on y retrouve, rappelons-le, diverses mentions génétiques (indices paratextuels) les assignant à Zola. Cette assignation amène le lecteur à rechercher dans ces pastiches leurs ressemblances avec le texte zolien pastiché ainsi que leurs différences qui sont rendues manifestes par l'exagération qualitative et quantitative d'au moins un stylème zolien. En plus des exemples d'amplification dans « Le Tabac du père Nicot » et dans « La Parure » déjà cités dans ce chapitre en 3.2.1, nous avons l'emploi excessif du discours indirect libre et de l'argot dans « L'Entonnoir ».

3.2.2. La règle de bilatéralité :

Il s'agit de la restitution par un mimécrit des éléments structurels qui configurent typiquement son modèle sur les deux faces du contenu et de l'expression. Cette règle nous ramène à la conception du style au sens large, c'est-à-dire comme un complexe morpho-thématique tel que nous l'avons défini aux chapitres 1 et 2. L'imitation et la reconnaissance de la manière d'écrire d'un auteur inclut donc à la fois la forme et le contenu : « Reconnaître tel auteur, c'est identifier tout un univers complexe où s'articulent les deux faces du signe textuel, signifiant et signifié, ou pour parler plus rigoureusement (avec Hjelmslev) une forme de l'expression et une forme de contenu » (Bilous, 2009 : 39). Toute dissociation de ces deux composantes du style par le pasticheur peut être vue comme une « imitation maladroite ». Autrement dit, tout pastiche réussi doit être une reprise des procédés stylistiques et des thèmes développés dans l'œuvre cible qui traduisent la réalité ou la vision du monde de l'auteur cible. Michèle Monte souligne à cet effet : « Les pastiches en imitant à la fois les traits formels du style d'un auteur et ses thèmes et motifs cherchent idéalement à se faire passer pour une page arrachée à l'œuvre qu'ils imitent. Lorsqu'ils sonnent faux, le jugement porte [...] sur l'écriture et la vision du monde proposée qui se révèlent toutes deux inadéquates » (2016 : 188). La plupart de nos pastiches (huit sur onze) tiennent compte de ces deux paramètres. On y retrouve l'usage des procédés stylistiques et des thèmes habituels chez Zola. Nous pouvons citer entre autres les thèmes du corps et du désir mis en lumière dans « Tata » grâce à la description détaillée du désir incestueux de Leroy pour sa fille et celui de la misère ouvrière dans « Au Bonheur des Ménagères » par des dialogues aux styles direct et indirect (mélange de style) et de nombreuses descriptions des personnages des lieux et des objets.

Bilous précise aussi que la bilatéralité suppose un traitement équilibré des deux plans, ce qui implique, à notre avis, un choix rationnel des éléments de la forme et du contenu du texte cible. Le problème d'innovation que pose cette question de choix peut être résolu par le choix des variantes des thèmes du texte imité. Comme exemple, nous avons dans « Le Tabac du père Nicot » la substitution du thème de l'alcoolisme par celui du tabac. Dans « La Grève », la misère et la révolte des mineurs sont remplacées par celle des postiers. Le problème d'innovation peut aussi être résolu par l'incorporation au pastiche de mots inusités par l'auteur modèle mais conformes à ses choix lexicaux et par l'invention des phrases à la fois inédites et conformes aux structures phrastiques du modèle comme le stipule la règle d'abstraction.

3.2.3. La règle d'abstraction

Il est ici question de l'actualisation des structures stylistiques qui configurent typiquement un modèle. Cette actualisation des structures typiques évoque l'idée d'invention. Cette invention ne doit partir que d'un trait stylistique : « pas d'invention qui ne parte d'un donné, mais aucun donné ne produit directement de l'invention » (2009 : 43). Le trait stylistique a donc une valeur productive déterminée par un processus d'abstraction. Autrement dit, sa productivité est conditionnée par sa transformation en structure abstraite : « Le trait d'imitation ou *mimétisme*, est une structure abstractisée à l'extrême ». (Bilous 2009 : 43). L'usage d'une telle structure peut constituer une marque d'originalité du mimoscripteur. Gérard Genette (1982 : 102) montre à cet effet qu'il est possible de tirer, à partir de la classe des locutions idiomatiques (« Lady Stanhope, ce bas-bleu du désert », « Bianchon, l'Ambroise Paré du XIXe siècle », « César Birotteau, Ce Napoléon de la parfumerie » ...) dont les performances se dispersent et se diversifient dans le texte balzacien, un modèle de compétence, la formule *x. cet y de Z* qu'il nomme *balzacisme*. Il souligne par la suite, qu'il est possible de former, sur ce modèle itératif, une nouvelle performance singulière qui peut légitimement être considérée comme (et placée dans) un pastiche de Balzac : « M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale » (Proust). La formule vidée de son contenu littéral constitue ainsi un modèle abstrait qui peut être repris par le pasticheur dans sa production textuelle. Il s'agira pour lui d'utiliser la structure abstraite dans la création de nouveaux énoncés. Cela relève selon Proust⁴⁹ de la part d'invention qu'exige le pastiche et justifie l'idée selon laquelle un pastiche « doit procéder d'un effort d'imitation c'est-à-dire de

⁴⁹ Cité par Gérard Genette, op cit. p.102

recréation ». Cet effort d'imitation se traduit aussi par l'emploi ou la création de types de mots ou expressions traduisant les particularités stylistiques du modèle-cible. C'est le cas, chez Voltaire, du verbe « confabuler » considéré comme un marotisme⁵⁰. L'emploi de ce vieux mot est une imitation des formes vieilles reconnues comme l'une des caractéristiques de l'écriture de Marot : « *confabuler* sera d'autant mieux un marotisme qu'il sera moins la citation d'un mot réellement employé par Marot, et davantage un vieux mot placé là pour écrire à la manière de Marot - Marot lui-même n'ayant dans le meilleur des cas jamais employé ce mot-là » (Genette, 1982 : 101). C'est aussi le cas de l'adjectif « aberrant » que Proust introduit dans son pastiche de Renan satisfait de son invention : « Si je le trouvais dans son œuvre cela diminuerait ma satisfaction de l'avoir inventé ». Tout comme des structures « abstractisées », l'emploi de ces types de mot reconnu comme des tics stylistiques permet « l'écart et l'invention ».

Comme structure abstractisée zolienne reprise dans les pastiches, nous pouvons citer la formule nom de chose + verbe dynamique utilisée généralement dans les descriptions et traduisant la soumission des êtres animés (humains) aux non animés (objets) comme dans les phrases : « L'odeur devenait incommodante... », « L'âtre relent pénétrait si profondément... », « Cette hantise ne lui donnait plus de repos » (Paul Guenel, « Tata »). Il faut ajouter à ces structures abstractisées l'invention des phrases conformes aux structures phrastiques zoliennes. C'est le cas des phrases longues (« la phrase en éventail » « la phrase à queue ») dont nous ferons une analyse détaillée dans le chapitre VI.

Il est important de souligner que les pasticheurs ne respectent pas souvent la règle d'abstraction, par facilité sans doute, ou bien, pour donner des indices en début de texte sur le texte imité. Nous avons parmi ces indices la reprise des noms des personnages avec ou sans dérivation parodique et des reprises plus ou moins littérales des segments d'hypotexte au début ou à l'intérieur du pastiche :

⁵⁰ Toute imitation affectée du style de Marot dans les figures de discours (1821-1827) cité par Gérard Genette *op cit.* p.96

Hypotexte	Hypertexte
Denise était venue à pied de la gare d'Austerlitz où le train de Poitiers l'avait débarquée, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de seconde classe. (<i>Au Bonheur des Dames</i> , p.29)	Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe. (« Au Bonheur des Ménagères », p.47)
Dans la plaine rase [...] un homme marchait seul sur la route. (<i>Germinal</i> , p.49)	Dans la plaine rase [...] un homme suivait seul la grande route. (« La Grève », p.173)
il s'était juré de ne pas retourner chez cette femme. Le ciel lui donnait un avertissement. (<i>Nana</i> , p.431)	il s'était juré de ne pas retourner chez cette femme. Le ciel lui donnait un avertissement. (« Un ministre », p.79)
il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule. (<i>Germinal</i> , p.338)	il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule. (« Une crise », p.138)

Ces reprises de segments d' *Au Bonheur des Dames*, de *Germinal* et de *Nana* dans « Au Bonheur des Ménagères », « La Grève », « Un ministre », et « Une crise » sont utilisés par les pasticheurs pour faire des clins d'œil aux lecteurs. C'est en d'autres termes une manière de dire : « c'est du Zola ». Avec ces indices le lecteur a l'impression d'avoir déjà lu ces textes. Ils ne constituent donc que de simples ancrages (déclarations internes) qui font signe au lecteur dans le but d'attirer son attention sur le texte ciblé.

En ce qui concerne l'emploi ou la création de types de mots ou expressions traduisant les particularités stylistiques du modèle-cible, nous avons, dans nos pastiches, l'usage des tournures nominales qui permettent de remplacer les verbes et les adjectifs par des noms comme chez Zola. Dans « Tata » l'on peut par exemple lire « Les remontées visqueuses de glaire, l'amoncellement des débris, la tiédeur du cloaque ». Ce remplacement des verbes et des adjectifs par les tournures nominales relève du « style substantif »⁵¹ auquel Zola recourt

⁵¹ Dans *La langue littéraire* (2009) et précisément dans son chapitre sur « Emile Zola et la langue littéraire », Gilles Philippe évoque l'usage du style substantif par ce romancier: « Les contemporains, et Zola lui-même, ne furent pas si nuancés, ne serait-ce que parce que le travail lexical du romancier est aussi passé par un « style substantif » qui a tendu, on va le voir, à remplacer les verbes par des tournures nominales, mais encore et d'abord plus visiblement, par un recours massif à des tours remplaçant l'adjectif par des noms, notamment,

tout comme les Goncourt mais de façon abondante. Nous n'avons cependant pas découvert de nouveaux mots créés par les pasticheurs grâce à ce processus de substantivation.

3.2.4. La règle d'holisme :

Cette règle suppose la restitution d'une image idéalement complète de l'ensemble des configurations stylistiques typiques de son modèle. Ce modèle n'est pas un texte ni un ensemble de textes mais un style, c'est-à-dire « l'image » du corpus réduit à ses structures stylistiques saillantes. Pour résoudre le problème de reproduction suffisante de l'œuvre à travers son style, problème qui se pose après la réduction de cette œuvre à ses structures stylistiques, Bilous propose l'établissement de deux types de relation entre le mimécrit et sa cible : la relation partie/tout et la relation partie pour le tout.

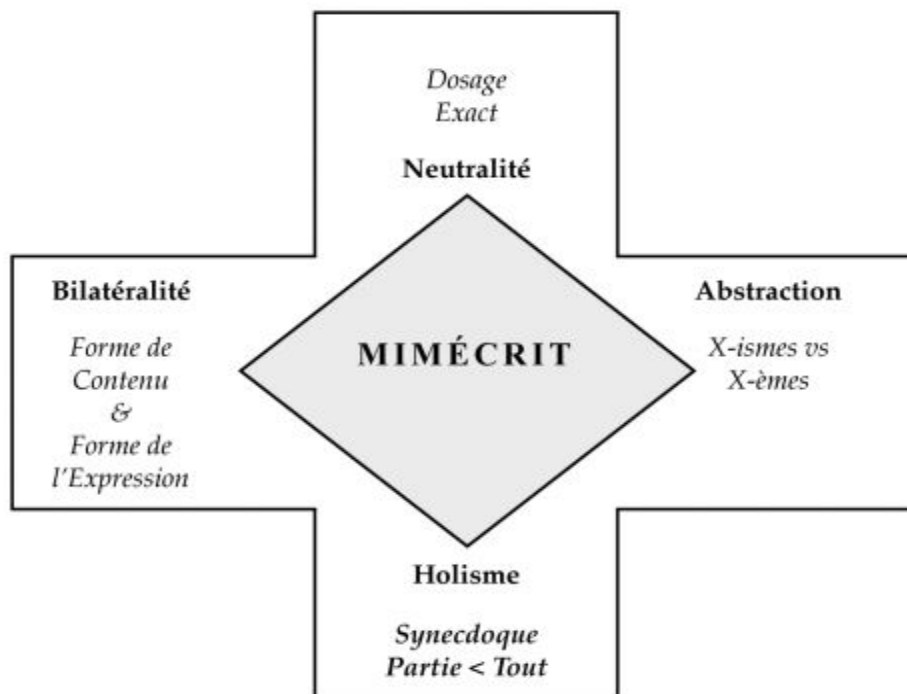
La relation partie/tout est un rapport de complémentarité entre le fragment pastiche et l'œuvre modèle. Le pasticheur peut ainsi proposer une suite à un texte dont « le lecteur n'avait jamais supposé l'inachèvement ».

La relation partie pour le tout implique un rapport de synecdoque entre le fragment pastiche et l'œuvre souche. Le pasticheur ne vise pas « ce que le modèle est en soi » mais « ce que le modèle est pour un public donné », public dont il fait partie. Il s'agit de l'image que le public se fait du texte, c'est-à-dire d'une représentation issue de nombreuses lectures et analyses (scolaires et universitaires). Cette image intériorisée et synthétique fait du pastiche un résumé esthétique (identique à ce qui se passe dans les morceaux choisis), lui confère une dimension anthologique. Le concept d'holisme évoque donc la production de l'effet anthologique avec la mobilisation de « tous » les traits généraux. Si nous revenons à notre corpus, le pastiche qui tente de restituer tout Zola à travers ses œuvres majeures et les plus significatives c'est « Une histoire de Vélosorex » qui combine trois grands romans de Zola : *L'Assommoir* comme trame principale, et *Germinal* et *La Bête humaine* pour les motifs qui s'y greffent. L'auteur anonyme de ce pastiche publicitaire tente de restituer « tout » Zola en retraçant en une page la trajectoire d'un couple, mais il s'écarte de la noirceur zolienne pour ne pas déroger aux règles du discours publicitaire. Nous y reviendrons ultérieurement.

Chacune de ces quatre règles évoque une idée principale. Il s'agit du bon dosage de l'imitation dans la première règle ; de la reprise des procédés formels alliés à la thématique dans la deuxième ; de la transformation des lexèmes et expressions favorisés d'un auteur en

comme chez les Goncourt, en substantivant l'adjectif afin que la caractérisation soit mentionnée avant le référent. »

structures typiques dans la troisième et de la production de l'effet anthologique avec la mobilisation de « tous » les traits généraux dans la quatrième (qui reste une option facultative, une simple tendance). Bilous résume ces règles dans le diagramme qui suit :



Les règles d'art mimétique sont ici présentées sous deux axes :

- L'axe vertical de la neutralité et du holisme se rapporte au quantitatif. Bilous remarque qu'il y a, sur cet axe, une tension entre l'holisme et la neutralité car « faire tenir toute la palette stylématique d'un auteur dans un seul écrit reste un défi ». Cela s'explique par le fait que le pastiche n'est qu'une imitation condensée d'un ou de plusieurs textes d'un auteur. Avec notre corpus constitué surtout d'œuvres d'un même auteur (Zola), nous constatons que le degré d'imitation en termes de nombre d'œuvres ciblées ou de stylèmes repris est variable. Si nous prenons le cas des pastiches d'une page tels qu'« Une histoire de Vélosorex », l'auteur anonyme, tiraillé entre la tendance à l'holisme et à la neutralité ne parvient qu'à reprendre quelques traits de chacune des œuvres ciblées par conformité au modèle (style de Zola). Même lorsqu'on a affaire à un pastiche aussi long que « Tata », et malgré l'ingéniosité de l'auteur, la reprise de tous les traits stylistiques caractérisant toute l'œuvre zolienne ou tout simplement les textes ciblés reste un défi à relever. L'utilisation d'un nombre important de stylèmes zoliens dans un texte court (par rapport aux milliers des

pages de ses hypotextes), dans le but d'obéir à un dosage stylistique conforme à celui de Zola, peut déjà être vue comme une exagération.

- L'axe horizontal de la bilatéralité et de l'abstraction vise le qualitatif. Cet axe exprime aussi, comme l'explique Bilous, la tension du mimécrit entre deux exigences : l'une relative à la prise en compte des deux formes sans ignorer la limite à la répétition identique (le même contenu porté par la même expression) et l'autre à la prohibition de l'application directe du programme qui impose le détour par « l'interstyle », c'est-à-dire « une *manière hybride* où le style de l'imité doit composer avec le propre style de l'imitateur » (Bilous, 2009 : 53). Une telle hypothèse peut permettre d'aller plus loin dans l'analyse des pastiches : en plus de l'imitation d'un style particulier (celui de Zola), on pourrait rendre compte du style particulier d'une imitation (celui du pasticheur). Nos pasticheurs ne se contentent pas d'une simple reprise de stylèmes de Zola, mais font preuve d'un effort de recréation. Tout en essayant de mettre le même contenu (zolien) dans la même forme (zolienne), ils insèrent dans des formules habituelles à Zola de nouveaux contenus. Dans la description détaillée des abattoirs, Paul Guenel présente l'aspect sordide de ce type de milieu comme Zola le fait dans *L'Assommoir*. Cependant, dans cette même description l'on retrouve, nous l'avons déjà vu, de nouveaux énoncés produits à l'aide de la structure abstraite « nom de chose + verbe d'action » marquant la soumission des hommes aux choses. La production de nouveaux énoncés à l'aide de ce modèle itératif dans la description zolienne participe de l'originalité de Paul Guenel. Cette originalité peut-elle être renforcée par la présence des éléments appartenant aux autres formes de réécriture ? Pour répondre à cette question et affiner notre définition du pastiche, nous allons envisager, à présent, les rapports entre le pastiche et les autres pratiques hypertextuelles.

3.3. Le pastiche et la parodie

La parodie est comme le pastiche un genre hypertextuel. La notion de parodie, qui est aussi ancienne que la littérature, connaît au fil du temps trois acceptions qui prêtent à confusion, d'abord dans les langues grecque et latine et ensuite dans le français qui hérite du brouillage : il s'agit de la parodie stricte/minimale, de la parodie satirique et de la parodie comme travestissement burlesque. La parodie stricte se caractérise par sa dimension réduite : elle peut se limiter à un mot, un vers, ou un proverbe. La parodie satirique intègre la notion de pastiche héroïque comique ou satirique. Gérard Genette (1982 : 32) remarque que : « cette sorte de parodie est évidemment [...] un pastiche satirique, c'est-à-dire une imitation

stylistique à fonction critique ». En plus du pastiche satirique, nous notons chez certains théoriciens l'intégration du travestissement burlesque dans les acceptions de la parodie. L'on peut le lire dans les définitions que fournissent les dictionnaires Larousse et Robert au XX^e siècle :

Parodie : travestissement burlesque d'un poème, d'un ouvrage sérieux : Scarron fit une parodie de l'Enéide. (Larousse 1928)

Travestissement burlesque d'un ouvrage de littérature sérieux : parodie de l'Eneide. Par extension : toute imitation burlesque, ironique. (Larousse classique 1957)

Imitation burlesque (d'une œuvre sérieuse). Le Virgile travesti de Scarron est une parodie de l'Enéide. Figuré : contrefaçon grotesque. (Robert 1967)

L'entrée du travestissement burlesque dans ces définitions de la parodie est marquée par l'usage du *Virgile travesti* comme exemple de parodie. Ce qui n'était pas le cas en 1875 quand Pierre Larousse illustre sa définition de parodie par le *Chapelain décoiffé*. Le brouillage dans la conception de la notion de parodie est ainsi accentué par l'intégration de la notion du travestissement. Gérard Genette (1982 : 37) remarque à cet égard que dans ces définitions,

le travestissement burlesque est donné comme sens propre de la parodie, le pastiche satirique ou bouffon comme son sens étendu ou figuré, et des expressions telles qu'« imitation burlesque » ou « contrefaçon grotesque » brouillent la frontière entre les deux pratiques.

La confusion qu'entraîne l'intégration du pastiche et du travestissement dans les acceptions de la parodie se justifie par le fait que ces pratiques ont en commun un aspect comique. Gérard Genette (1982 : 39) pense en effet que la principale raison de cette confusion réside dans « la convergence de ces trois formules, qui produisent dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style parodié ». Cet effet comique est produit d'après lui dans la parodie stricte par l'application de sa lettre à un objet qui le détourne et le rabaisse ; dans le travestissement par la dégradation de son contenu par un système de transposition stylistique et thématique dévalorisant ; dans le pastiche satirique avec la ridiculisation de sa manière par un procédé d'exagération et de grossissement stylistique. Pour remédier à ce problème de brouillage, Gérard Genette propose une réforme taxinomique et terminologique qu'illustre le tableau ci-dessous :

Régime Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	PARODIE (Chapelain décoiffé)	TRAVESTISSEMENT (Virgile travesti)	TRANSPPOSITION (Le docteur Faustus)
Imitation	PASTICHE (L'affaire Lemoine)	CHARGE (A la manière de...)	FORGERIE (La suite d'Homère)

Dans cette classification des pratiques hypertextuelles, Gérard Genette use de deux principaux critères : le régime et la relation. La parodie qu'il définit comme la « transformation ludique d'un texte singulier » partage avec le travestissement une relation de transformation et en cela se distingue du pastiche qui relève de l'imitation. En revanche, elle a comme le pastiche, un régime ludique contrairement au travestissement qui est satirique. Il convient cependant de noter une certaine contradiction dans la théorie de Genette visible dans la citation ci-dessus :

il est indéniable que le travestissement est plus satirique, ou plus agressif à l'égard de son hypotexte que la parodie, qui ne le prend pas à proprement parler pour objet de traitement stylistique compromettant, mais seulement comme modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte qui une fois produit ne le concerne plus.

Dans sa classification des hypertextes résumée dans le tableau ci-dessus, Genette présente la parodie comme un genre essentiellement ludique, or dans cette citation le travestissement est présenté comme étant plus satirique que la parodie. Cette dernière se voit donc attribuer une certaine fonction satirique signalée comme étant simplement moins forte que celle du travestissement. Cette fonction satirique évoque la distinction classique du travestissement et de la parodie selon laquelle la parodie opère la dégradation des personnages et de l'action alors que le travestissement transpose un texte noble en style bas. Perceptible dans les propos de Genette, mais pas clairement illustrée dans sa classification des pratiques hypertextuelles, la fonction satirique est à juste titre reconnue par des théoriciens tels que Daniel Sangsue. Pour lui, la parodie est « une transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier » (1994 : 73-74). Daniel Sangsue conserve la classification de la parodie comme transformation de texte mais précise qu'à côté de la fonction ludique, elle peut assurer une fonction comique ou satirique. Il explique que dans le *Chapelain décoiffé*, les parodistes tels que Boileau, Racine, et Furetière transforment

comiquement la querelle de Don Diègue et de Don Gomez en querelle à propos d'une pension royale entre Chapelain et la Serre. L'élargissement de la notion de parodie au régime satirique, c'est-à-dire au régime du travestissement burlesque, n'implique pas la fusion de ces deux pratiques. Il montre tout simplement que la manière dont certaines parodies s'en prennent aux mœurs, à leur *hypotexte* et au genre ne manque pas de faire penser à la satire. A propos du *Chapelain décoiffé*, Sangsue note que dans cet hypertexte, les parodistes se servent du texte de Corneille pour faire la satire de certaines mœurs du milieu littéraire : ils se moquent des pouvoirs discrétionnaires de Chapelain dans l'attribution des pensions, ainsi que des mauvais poètes stipendiés par la cour. Dans cette même parodie, il y a une critique des défauts stylistiques de Corneille, notamment celui que Sangsue nomme *Kakemphaton*, c'est-à-dire une suite de sons qui forment accidentellement un mot malencontreux. L'élargissement du concept de parodie aux régimes ludique et satirique permet d'après Sangsue de « prendre en compte des textes où la proportion de ces régimes est difficilement décidable ». Il explique à cet effet que les régimes ludique, comique ou satirique peuvent soit se mêler sans qu'aucun ne domine, soit apparaître à l'état de nuance ou de couleur. La parodie a donc, comme le pastiche une fonction satirique qui d'après Pascale Hellégouarc'h (2006 : 54-55) entraîne un écart entre l'imitation et sa cible en reléguant celle-ci au rang d'objet : « Si le pastiche non satirique envisagé par Proust se construit au plus près du modèle pris pour sujet, le pastiche satirique ou la parodie envisagent l'ensemble d'un peu plus loin et renvoient la cible à l'état d'objet ».

Les théoriciens de la réécriture s'opposent à Genette en établissant entre la parodie et son modèle une relation d'imitation et non de transformation. L'observation faite par Paul Aron (2004 : 9) sur la conception du pastiche et de la parodie par les critiques contemporains confirme cette opposition : « La critique contemporaine oppose généralement la parodie au pastiche. Elle a, pour ce faire, insisté sur ce qui distingue l'imitation d'un ouvrage particulier (la parodie) de l'imitation du style d'un écrivain (le pastiche) ». L'élément distinctif de la parodie et du pastiche ne relève pas ici de la relation (de transformation ou d'imitation) car ils sont tous deux considérés comme des imitations. La distinction se situe plutôt au niveau du modèle-cible : il s'agit de tout ou partie d'un ouvrage pour la parodie et du style⁵² pour le pastiche. Cette distinction qui semble claire au départ peut se révéler fragile dans la mesure où on retrouve très souvent dans les pastiches des indices parodiques.

⁵² Ce style comme nous l'avons vu peut être celui d'un ou de plusieurs livres.

La relation d'imitation entre la parodie et son hypotexte est démontrée par Linda Hutcheon, Margaret Rose, Michele Hannoosh. Chez Linda Hutcheon, la parodie est « une forme d'imitation, mais d'imitation caractérisée par une inversion ironique, pas toujours aux dépens du texte parodié » (1985 : 6)⁵³. Cette relation d'imitation, bien qu'elle se rapporte à une inversion ironique, rapproche la parodie du pastiche. Ce rapprochement est aussi visible chez Michele Hannoosh qui après avoir défini la parodie comme « Le retravail et la transformation comique d'un autre texte par distorsion de ses traits caractéristiques »⁵⁴, propose une deuxième formulation selon laquelle la parodie est « l'imitation et la distorsion, ou transformation, d'une œuvre bien connue avec un effet comique et des intentions critiques d'un certain type, même si elles sont seulement autocritiques » (1989 : 13)⁵⁵. Ces deux définitions de Michele Hannoosh élargissent aussi la notion de parodie au niveau du régime : c'est une transformation comique et satirique. En plus des composantes comique et satirique, la deuxième formulation ajoute la relation d'imitation : la parodie est une imitation ou une transformation à fonction comique et satirique. Ces reprises et ces réflexions renforcent l'idée selon laquelle la distinction entre les pratiques hypertextuelles basée sur les relations de transformation et d'imitation, voire sur le régime, n'est pas toujours aussi nette. Cependant, nous remarquons que ces théories développées par les successeurs de Genette reviennent d'une manière ou d'une autre à la typologie prégénétienne surtout en ce qui concerne les relations de transformation et d'imitation. Le partage transformation/imitation fait par Genette dans les pratiques hypertextuelles nous semble plus crédible. Nous conservons par conséquent sa formulation selon laquelle la parodie implique essentiellement la transformation d'un texte et le pastiche l'imitation d'un style. En revanche contrairement à la classification de Genette qui limite ces deux formes de réécriture au régime ludique, nous pensons qu'elles peuvent obéir à des finalités pragmatiques variées. Gérard Genette (1982), reconnaît d'ailleurs que la parodie peut en plus de sa fonction ludique, avoir dans sa pratique une fonction sérieuse. Leur fonction comique ou satirique les rapproche du travestissement burlesque.

3.4. Le pastiche et le travestissement

Le travestissement est d'après Gérard Genette « la transposition d'un texte de son style d'origine dans un autre style » (1982 : 160-161). Cette définition se rapporte à celle du

⁵³ Cité par Daniel Sangsue (1994 : 52)

⁵⁴ Traduction de « The comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features »; cité par Daniel Sangsue (1994 : 57)

⁵⁵ Cité par Daniel Sangsue (1994 : 57)

XVI^e siècle, période pendant laquelle le mot « travestissement » renvoyant à un procédé littéraire a pu être constaté pour la première fois en Europe dans le titre de *L'Eneide travestita* de Giovanbattista Lalli. Bien que ce texte ne fût pas le premier à remplir les conditions nécessaires pour être appelé « un travestissement », il a été déterminant, comme l'explique Thomas Stauder (2004 : 54), pour la dénomination de travestissement littéraire : « il s'agit d'une version comique de l'*Enéide* de Virgile, laquelle conserve les personnages et l'action du modèle, mais remplace le style sublime de l'original par un langage très familier ». L'*Enéide* de Virgile est ainsi transposée de son style d'origine (style sublime) dans un autre style (style bas). Le passage du style sublime au style bas renvoie à ce que Genette qualifie de « transposition dégradante ». Par ailleurs, la conservation des personnages et de l'action du modèle indique que le travestissement modifie le style sans modifier le contenu thématique. En tant que transposition dégradante, le travestissement a une valeur satirique qui l'associe au burlesque défini essentiellement au XVII^e siècle comme « une forme d'imitation parodique » (Paul Aron, 2008 : 38). Un exemple de cette association se lit dans le titre *Virgile travesti, en vers burlesques* de Paul Scarron publié entre 1648 et 1652. Le mot « burlesque » désigne à cette période un certain style bas et comique qu'on peut trouver aussi en dehors du travestissement. Mais Boileau en 1674 propose une autre acception du burlesque qui constitue l'inverse de la première :

C'est un burlesque nouveau dont je me suis avisé en notre langue : car au lieu que dans l'autre burlesque, Didon et Enée parlaient comme les harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Enée (1925 : 61)⁵⁶

Avec le satiriste Boileau, ce mot cesse de désigner le style bas pour se rapporter au passage du style bas au style haut comme le constate Thomas Stauder : « dans le burlesque nouveau c'est-à-dire la Parodie du Lutrín, les personnages du peuple emploient le langage du héros » (2004 : 57). Il y a effectivement un changement de perspective, une inversion : il n'est plus question de passer du style sublime au style bas (burlesque à la Scarron) mais plutôt du style bas au style sublime (burlesque retourné à la Boileau). Si l'on tient compte de ces deux acceptions du burlesque, le travestissement burlesque se définirait comme la transposition d'un texte du style sublime au style bas ou du style bas au style sublime. Face à ce brouillage conceptuel, Thomas Stauder exprime la nécessité de séparer le procédé du travestissement littéraire des procédés de la parodie et du burlesque et propose la définition suivante :

Dans le cadre de la systématique des lettres, j'appelle travestissement un procédé, lequel est réalisé au cours de l'histoire dans des genres différents. Ce procédé consiste en la création d'une

⁵⁶ Cité par Thaumass Stauder (2004 : 56)

version comique d'une œuvre littéraire déterminée, en conservant la structure de l'action de ce modèle, et en changeant en même temps son style d'un niveau élevé à un niveau beaucoup plus bas et familier. – Les plus importants procédés semblables dont il faut délimiter le travestissement, sont la parodie et le burlesque. J'appelle parodie un procédé lequel par opposition au travestissement crée une version comique d'un modèle littéraire en conservant le style caractéristique de celui-ci. J'appelle burlesque un procédé lequel a en commun avec le travestissement d'employer un registre familier pour créer l'effet comique, mais lequel ne se réfère pas à une œuvre littéraire bien déterminée comme modèle (Stauder, 1993 : 39)⁵⁷

Stauder se rapproche de Scarron dans sa définition du burlesque qui implique l'emploi du régime familier donc bas pour la création d'un effet comique même si le *Virgile travesti* de ce dernier a bien un hypotexte : *L'Enéide* de Virgile. Le changement du style d'un niveau plus élevé à un niveau plus bas partagé par le burlesque et le travestissement justifie l'appellation travestissement burlesque par certains critiques comme Gérard Genette. Stauder n'est cependant pas d'accord avec eux car comme il le précise dans la définition ci-dessus, le travestissement s'applique à une œuvre qu'il considère comme modèle alors que le burlesque ne se réfère pas à un modèle d'œuvre littéraire. Nous pouvons aussi noter chez Stauder un rapprochement entre le travestissement et la parodie basé sur la création d'une version comique d'un modèle littéraire. Ce modèle littéraire est cependant affecté de manière différente par ces deux procédés : le travestissement agit sur le style de l'œuvre alors que la parodie n'a pas pour objet le style. Elle agit plutôt sur les personnages et l'action d'une œuvre. Ceci nous ramène à la distinction faite par Gérard Genette (1982), entre ces deux procédés ou pratiques littéraires selon laquelle la parodie implique une transformation sémantique alors que le travestissement fait une transformation stylistique de son modèle.

Le travestissement en tant que transformation stylistique d'un texte littéraire a un trait commun avec le pastiche littéraire : le style du texte cible. Cependant, tandis que le travestissement transpose un texte de son style d'origine dans un autre style, le pastiche imite le style d'un auteur dans un autre texte. Autrement dit, dans le pastiche, il est question d'utiliser un même style (ressemblance/conformité stylistique) dans un nouveau texte ; dans le travestissement en revanche il est question d'utiliser un nouveau style (style bas) dans un même texte.

Gérard Genette va plus loin dans le rapport entre le pastiche et le travestissement comme pratiques hypertextuelles et démontre à juste titre que tout pastiche comporte un versant du travestissement et le travestissement une face du pastiche. Il prend ainsi pour exemple le pastiche « La Parure » de Paul Reboux et Müller qui apparaît à la fois comme une charge (pastiche satirique) et un travestissement. « La Parure » est un pastiche parce que les

⁵⁷ Cité par Thaumassat Stauder (2004 : 56)

styles de Charles Dickens, Edmond de Goncourt, Emile Zola et Alphonse Daudet sont imités chacun dans une des quatre parties d'un nouveau texte. Il s'agit de la reprise de la nouvelle de Maupassant découpée en quatre parties et donc de la création d'un nouveau texte. « La Parure » peut aussi être considérée comme un travestissement parce que le texte de Maupassant est transposé de son style dans ces quatre autres (comme si Maupassant n'avait pas de traits stylistiques personnels). Ces quatre variations de style justifient la conception du travestissement comme un pastiche en variation « transtylistique ». « La Parure » reste cependant un pastiche car l'aspect dominant reste l'imitation du style d'auteur dans chacune des parties attribuées à ces quatre romanciers, amis de Maupassant qui continuent sa nouvelle après sa mort : la première partie constitue une imitation du style de Charles Dickens, la deuxième celle d'Edmond de Goncourt, la troisième celle d'Emile Zola, et la quatrième celle d'Alphonse Daudet. Le pastiche en tant que genre hypertextuel peut donc intégrer le procédé de travestissement avec lequel il partage une visée satirique à l'égard de l'hypotexte. Une étude comparative des styles dans lesquels sont transposés le texte de Maupassant nous amène à constater que la partie attribuée à Zola comporte des vulgarismes. Le style du canevas maupassantien donné dans la préface se trouve ainsi abaissé. Autrement dit, cette partie paraît travestir en écrivant certaines lignes dans un style chargé de vulgarismes, imité de *L'Assommoir*. Nous pouvons ainsi dire que quand Reboux et Müller zolisent le texte de Maupassant, que nous considérons ici comme un hypotexte « neutre », ils font en même temps un pastiche-Zola par rapport à l'imitation de l'œuvre zolienne et un travestissement dudit hypotexte « neutre » car l'hypertexte ressort incontestablement comme « vulgaire ». Cette manifestation du travestissement remet en question les deux premières définitions que suggèrent « le burlesque » de Scarron et le « burlesque retourné » de Boileau. Ceci nous ramène donc à la définition du travestissement burlesque par Genette, c'est-à-dire de la transposition du texte de son style d'origine dans un autre style. Les mimotextes constituent ainsi un domaine riche en variété stylistique et leur étude, rappelons-le, nécessite la prise en compte de ces variétés dans leur contexte.

3.5. Le pastiche et la caricature/charge

De l'italien « caricatura », dérivé du verbe « caricare » qui signifie « charger » et « exagérer », la caricature ou la charge⁵⁸ qui implique de façon générale toute déformation du réel, remonte à l'Antiquité : ce procédé était déjà manifeste sur des portraits, des graffitis et certaines représentations sur des vases de l'antiquité égyptienne et gréco-romaine. D'après

⁵⁸ Mot français qui garde la signification du verbe « charger » de l'italien « caricare ».

les spécialistes de l'histoire de l'art comme Ernest Hans Gombrich, la naissance du terme *caricature* et de la pratique caricaturale dans l'art occidental date de la fin du XVI^e siècle. Cette période est en effet marquée par l'éclosion de la caricature en tant qu'expression indépendante ; éclosion rendue possible par la découverte de l'imprimerie au XV^e siècle. Cet art qui commence à fleurir en France au début du XVIII^e siècle, connaît son apogée au XIX^e siècle au moment de la révolution de 1830 et apparaît sous forme de portrait en charge (déformation des traits physiques) ou de caricature de situation (mise en relief des mœurs ou du comportement de certains groupes humains). La caricature renvoie ainsi à une représentation satirique d'une personne ou d'une situation. Cette dimension satirique est mise en valeur dans la définition de L'Encyclopedia Universalis selon laquelle elle est « l'expression la plus évidente de la satire dans le graphisme, la peinture et même la statuaire ». L'Encyclopédie Larousse exprime aussi cette dimension satirique mais en mettant l'accent sur la représentation d'une personne : « Représentation grotesque, en dessin, en peinture, etc., obtenue par l'exagération et la déformation des traits caractéristiques du visage ou des proportions du corps, dans une intention satirique ». L'exagération apparaît ici comme une dimension fondamentale et nécessaire de la caricature. En fait, la caricature représente les aspects défavorables du physique ou des personnages en situation en mettant exagérément l'accent sur le/les traits caractéristiques. Michel Ragon pense à cet effet qu'elle a « un parti pris de la laideur, elle est en générale cruelle, souvent triviale » (1992 : 13). Dans le même sillage, Filippo Baldicini définit la caricature dans son *Dictionnaire des termes artistiques* comme suit :

Les peintres et les sculpteurs désignent ainsi une méthode qui consiste à faire des portraits en recherchant une ressemblance aussi complète que possible avec la physionomie de la personne représentée, tout en accentuant certaines caractéristiques et en faisant ressortir les défauts dans le but de se divertir et parfois pour se moquer, de sorte que dans l'ensemble, le portrait puisse donner l'impression de voir le sujet lui-même alors que des éléments sont modifiés⁵⁹.

L'accentuation des traits marque la différence entre la caricature et sa cible. Bien qu'elle soit, comme le confirme Bertrand Tillier (1998), un écart consubstantiel à la caricature et donc une caractéristique majeure de cette pratique, elle n'exclut pas la ressemblance au sujet caricaturé. Comme le pastiche, la caricature obéit au principe de conformité et de non-conformité au modèle. Autrement dit, elle accentue les traits sans les rendre méconnaissables. Ces traits accentués sont en général les traits dominants : il s'agit des traits qui pourraient à eux seuls symboliser l'individualité de la cible. L'identification de ces traits nécessite comme dans le cas du pastiche l'analyse du modèle qui consiste à

⁵⁹ Cité par E.H. Gombrich (1996 : 290)

dissocier les éléments qui le constituent pour en extraire ceux qui font sa spécificité. Le trait spécifique étant celui qui attire l'attention du lecteur et que son exagération rend plus perceptible. La caricature est donc comme le pastiche une pratique analytique. Dans le cas d'une œuvre littéraire, ce détail se rapporte en général aux éléments esthétiques qui ont contribué au succès de l'œuvre, éléments parfois jugés scandaleux. Il s'agit par exemple chez Zola de son choix d'étudier le peuple et « les basses classes » de la société française de l'époque (blanchisseurs, forgerons, couvreurs, zingueurs...), de dévoiler les vices et les instincts qui les rongent, (alcoolisme, misère, prostitution, ...), et de faire parler ses personnages en langage familier et parfois même vulgaire. C'est ainsi que les romans tels que *L'Assommoir* où la langue de l'auteur est contaminée par le parler populaire et *Nana* où le vice de la chair règne sur tout Paris lui vaudront les caricatures les plus hostiles. Par ailleurs, les traits caractéristiques accentués dans les pastiches caricaturaux à la manière de Zola se rapportent eux aussi à ces œuvres. La saturation du vocabulaire ordurier, l'amplification des détails sordides et la multiplication des éléments monstrueux font de ces pastiches des charges. L'insertion de la caricature dans le pastiche détermine ainsi sa visée comique ou satirique. Le pastiche caricatural renvoie de ce fait à l'imitation avouée et accentuée du style d'un auteur, d'un genre ou d'une école. Il faut aussi souligner que les caricatures zoliennes insérées dans les pastiches reflètent les réactions et les critiques contemporaines. En fait, les pastiches s'emparent des critiques négatives et positives faites sur Zola et reproduisent dans divers contextes l'image qu'elles véhiculent. C'est ainsi qu'à côté des pastiches pour la plupart caricaturaux sur Zola nous pouvons aussi en trouver quelques-uns qui lui rendent hommage.

A la suite de cette analyse et compte tenu de notre corpus constitué des textes à la manière d'un auteur particulier (Zola), mais comportant des éléments stylistiques relevant des textes d'autres auteurs, voire d'autres pratiques textuelles, nous entendons par pastiche une réécriture imitative avouée et plus ou moins caricaturale d'un ou de plusieurs auteurs, ouverte à l'intégration d'aspects originellement propres à d'autres genres textuels, notamment la parodie, le travestissement et la caricature.

Le pastiche, la parodie, le travestissement et la caricature ou la charge sont des formes de réécriture qui se distinguent les unes des autres par leur relation avec le modèle cible, leur fonction et leur pratique. La barrière entre ces genres n'est pas toujours étanche car l'on peut observer des glissements des traits caractéristiques des uns aux autres. Le pastiche littéraire

est l'imitation avouée du style d'auteur ouverte dans sa pratique à l'intégration des marques parodiques, burlesques, ou caricaturales. La distinction de pratiques hypertextuelles devrait donc être pensée en termes de dominance des traits caractéristiques majeurs. L'usage de la citation parodique, de l'exagération ou de la réduction caricaturale dans un pastiche n'en fait pas une parodie ni une caricature mais contribue à une meilleure appréhension du style du modèle cible (style d'auteur) et du pasticheur (style de pastiche). L'étude des pratiques hypertextuelles dans leur contexte historique, littéraire et dans leur variété fonctionnelle peut ainsi constituer un domaine d'enrichissement des recherches en stylistique littéraire.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La présence de l'œuvre de Zola dans les programmes et les manuels scolaires font de lui un classique scolaire. L'exploitation de ses textes porte sur les figures de style utilisées, les thèmes abordés et la méthode scientifique qui caractérise de manière générale la saga des *Rougon-Macquart*. Cette exploitation nous renseigne déjà sur les romans zoliens qui seront très souvent ciblés par les pasticheurs, sur les traits zoliens qu'ils peuvent régulièrement reprendre, et sur ceux qui pourront être moins récurrents ou absents de leur texte. À côté de ces manuels, l'évolution positive de la critique littéraire sur Zola peut engendrer des transformations dans les manières imitantes des pasticheurs. Ils seront peut-être moins attirés par les critiques négatives qui ont surtout alimenté les débats sur la qualité de l'œuvre zolienne au XIX^e siècle et au début du XX^e, mais plus par les positives qui reflètent la valeur poétique de cette œuvre depuis les années 1950.

Le style individuel auquel une importance particulière est accordée depuis le XIX^e siècle n'est pas un écart à la norme, qui est d'ailleurs imprécise, mais une marque de subjectivité ou une manière particularisante qui traduit l'individualité d'un auteur. Il n'y a cependant pas une coupure totale entre ce style et le style collectif car dans les œuvres des auteurs comme Zola l'on retrouve les traits utilisés par la plupart des écrivains réalistes-naturalistes de son époque surtout ceux-là qui visent la création de l'effet de réel. Nous avons aussi noté une forte adhésion à la conception globale du style (forme et contenu) qui est renforcée par l'imitation du style de Zola depuis le XIX^e siècle car il a été démontré, par Dousteyssier-Khoze (2004), que sa thématique a beaucoup attiré l'attention des pasticheurs. Un autre élément constitutif du style à retenir c'est son caractère continu qui implique que tous les choix linguistiques effectués par un auteur pendant la production de son texte font style. Bien que certains éléments soient plus marqués que d'autres, ils participent tous à la création d'un effet global. À la continuité du style, il faut ajouter sa dimension imaginaire qui renvoie aux représentations que les lecteurs se font du style d'un auteur. Ces représentations qui évoluent au fil du temps conditionnent l'imitation du style d'un auteur qui peut aussi changer d'une période à une autre.

L'étude d'un pastiche littéraire suppose une analyse des traits qui le rapprochent ou l'éloignent de son modèle. L'on peut retrouver dans ce type de réécriture des reprises (presque) littérales qui font penser aux citations parodiques. Il est aussi possible de constater une accentuation des traits imités qui font quant à eux penser à une caricature. La présence de ces types de traits dans un pastiche suscite des appellations telles que « pastiche parodique » ou « pastiche caricatural » qui peuvent marquer la différence entre les textes imitatifs d'un ou de plusieurs auteurs. Notons en outre qu'un pastiche peut contenir des éléments qui le rapprochent du travestissement. Il peut s'agir de l'usage d'une langue qui ne reflète pas celle du modèle, nous l'avons vu avec « La Parure », ou de la transposition des personnages d'une classe supérieure à une classe inférieure comme nous le verrons avec la désignation des personnages dans le premier chapitre de la deuxième partie.

**DEUXIÈME PARTIE : LES PROCÉDÉS
D'ÉCRITURE UTILISÉS PAR LES
PASTICHEURS DE ZOLA ET LEURS
EFFETS STYLISTIQUES**

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'imitation du style d'un auteur suppose la connaissance de ce style. Cette connaissance acquise pendant la lecture de ses textes ou des critiques faites sur ces textes peut varier d'un lecteur à un autre. Le pasticheur, pendant ses diverses lectures d'une œuvre ou des diverses critiques faites sur cette œuvre, se construit une image personnelle du style de son auteur. Cette représentation du style peut grandement influencer sa production des pastiches. Il peut ainsi pendant cette activité de (re)production reprendre certains traits stylistiques en les accentuant, en les minorant tout comme il peut omettre certains traits qui n'ont pas retenu son attention. Chaque pratique pastichienne peut ainsi se distinguer des autres.

Le pastiche littéraire peut avoir plus d'une fonction. Paul Aron (2008 : 236) distingue de ce fait deux acceptions de cette pratique imitative : « certains bornent leur ambition à imiter le style d'un ou plusieurs auteurs selon la définition canonique du genre. Mais d'autres et ce n'est pas incompatible se servent de cette imitation comme vecteur d'un propos politique ou littéraire précis : le pastiche peut alors être argumentatif, didactique, engagé et très liée aux circonstances ». Les pastiches de réception de l'œuvre zolienne appartiennent-ils à l'une ou à l'autre de ces deux catégories ? Sur quels autres critères peut-on s'appuyer pour mieux évaluer et différencier les textes imitatifs de Zola ?

Nous avons déjà évoqué le rôle du paratexte dans la première partie. Le pasticheur commence à y donner des informations susceptibles de retenir l'attention du lecteur et de guider la lecture de son texte. Nous reviendrons dans les détails sur le rôle que jouent les entours paratextuels dans le premier chapitre de cette partie avant de faire une étude de la désignation des personnages qui peut d'ailleurs commencer dès les titres des pastiches comme chez Zola et qui peut avoir une grande incidence sur la compréhension des fonctions et du fonctionnement des pastiches.

Nous avons aussi vu dans le chapitre deux les diverses acceptions du style que nous avons redéfini en tenant compte du contexte de réception d'une œuvre et donc du pastiche considéré comme l'un des types de réceptions littéraires. Il sera donc question pour nous de voir dans les chapitres cinq et six comment les pasticheurs de Zola parviennent à faire

reconnaitre les diverses facettes de son écriture. L'une des questions à laquelle nous tâcherons de répondre est celle de savoir si ces imitateurs reprennent uniquement les critiques déjà faites sur cette écriture. Sachant que nos pastiches constituent une imitation du style de Zola et qu'il est possible de retrouver dans les romans écrits par cet auteur les traits communs de son école ou de son époque, nous envisageons de montrer la représentativité des motifs réaliste/naturaliste et surtout des stylèmes zoliens dans les pastiches. Nous analyserons ces traits en montrant leurs effets stylistiques et en tenant particulièrement compte de la dimension imaginaire du style à côté des dimensions formelle et thématique.

CHAPITRE 4 : LE PARATEXTE ET L'ONOMASTIQUE : UNE PREMIÈRE CLÉ D'INTERPRÉTATION DES PASTICHES

Le processus communicationnel est, dans la pratique du pastiche, caractérisé par l'activité d'encodage et de décodage liée à l'existence de trois composantes nécessaires (l'auteur, le texte et le lecteur). L'auteur dote le texte d'indices qui guident le lecteur dans son activité interprétative ou de réception. La réception du pastiche est aussi déterminée par la compétence du lecteur, c'est-à-dire son aptitude à identifier et à décoder les signaux qui lui sont envoyés par l'auteur et qui lui permettent, entre autres, de mettre le pastiche en relation avec un ou plusieurs autres textes et de déceler l'intention de l'auteur. Ces signaux peuvent être, nous l'avons vu, externes ou internes. Nous nous intéresserons tout d'abord dans ce chapitre aux signaux externes, c'est-à-dire aux indices paratextuels. Nous étudierons ensuite l'onomastique qui est l'un des premiers signaux internes de l'œuvre zolienne repris par les pasticheurs.

4.1. Les traits des hypotextes dans les paratextes des pastiches

Dans le contexte de la réécriture, le paratexte est l'une des composantes des œuvres permettant d'établir un contrat de lecture. A ce titre, il a une fonction perlocutoire. Gérard Genette (1982 : 10) pense de ce fait que la paratextualité, qu'il définit comme la relation que le texte proprement dit entretient avec son paratexte, est sans doute « l'un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur ». Les informations (variées ou trompeuses) fournies par les éléments paratextuels (titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, avant-propos, etc.) prédéterminent la lecture du texte et, dans le cas précis, du pastiche où le lecteur est d'entrée de jeu invité à lire le texte en riant : « Le texte imitatif ne relève du régime sérieux que si et seulement si sa secondarité n'est pas repérée [...] identifiée comme telle, une performance mimétique fait toujours rire » (Daniel Bilous, 1994 : 245). Tout texte perçu par le lecteur comme une imitation est donc une source de rire. Cet effet comique de l'imitation, en général, est exprimé par Alain Vaillant (2016 : 127) :

Il suffit qu'une personne en imite ostensiblement une autre, sans même la caricaturer pour instaurer un comique de connivence. L'imitation, qui fait passer instantanément la situation

présente au regard pour une simple représentation, suscite le rire, d'abord pour le relâchement qu'elle apporte, ensuite seulement pour les traits formels de l'imitation qui pourrait être volontairement drôle.

L'effet comique produit sur le lecteur peut donc être uniquement assuré dans une imitation visible par le biais d'une certaine complicité qui naît entre le scripteur et lui. En d'autres termes, un texte déclaré imitatif peut faire rire sans le grossissement de certains traits. Alain Vaillant relègue de ce fait l'exagération au second plan : elle n'est pas nécessaire pour la production d'un effet comique. Qu'à cela ne tienne, l'exagération reste (bien que secondairement) l'un des procédés comiques par lesquels l'imitation est déclarée « dans le paratexte ou dans le texte même » (Daniel Bilous, 1994 : 245). Il est important de souligner ici que l'effet comique du texte imitatif peut être ludique (comique ludique) ou satirique (comique satirique). Le pastiche étant une imitation avouée implique automatiquement le rire ludique ou satirique et cela dès le titre.

4.1.1. Les traits des hypotextes dans les titres

L'importance des contours du pastiche, dans sa construction, est visible dans notre corpus. Nous pouvons voir, dès le titre de certains pastiches, un jeu de mots qui peut guider le public dans la lecture. Dans la formulation des titres « Les Bouguon-Placard » et « Tata » par exemple, l'on note une déformation comique marquée par le changement de lettres d'un mot ou translittération. Dans « Les Bouguon-Placard », les deux premières lettres (B et P) de chacun des mots de ce titre remplacent celles des *Rougon-Macquart*, soient R et M. Par ailleurs, l'on note l'ajout d'un « u » à « Bouguon » qui fait penser à « bougon » c'est-à-dire aux ronchonners. Au sens familier, le nom « Placard » peut renvoyer à une place sans responsabilité où l'on cantonne quelqu'un (*Dictionnaire encyclopédique Larousse* en ligne). Si l'on tient compte de l'information donnée par le sous-titre de ce pastiche (« La grève »), « Les Bouguon-Placard » évoquent un groupe de travailleurs mécontents d'avoir perdu leur place dans leur société. Le titre « Tata » qui peut aussi être vue comme une déformation de *Nana* (la lettre « n » qui revient deux fois dans le titre de l'œuvre imitée est aussi remplacée deux fois de suite par la lettre « t »), fait rire car c'est le diminutif de « tante », or la jeune héroïne n'est la tante de personne dans ce pastiche éponyme. La déformation comique des titres est aussi caractérisée par le changement de mots : « ménagères » dans « Au bonheur des Ménagères » remplace le mot « dame » du titre *Au Bonheur des Dames*. Un autre exemple intéressant est celui de « L'Entonnoir ». Avec ce titre constitué d'un mot qui rappelle *L'Assommoir*, Sylvain Monod joue sur la longueur (trois syllabes) et la structure sonore et lettrique presque identique de ces deux mots (entonnoir, assommoir). On peut aussi établir un

rapprochement sémique entre ces deux mots : l'entonnoir est un instrument qui sert à verser un liquide, l'alcool, par exemple, dans un récipient et l'assommoir un cabaret populaire (où les buveurs sont assommés par un liquide alcoolique). Le jeu de mots chez François Mougenot se rapporte d'abord à la structure morphologique du titre du pastiche « Hivernal » et de celui de son hypotexte *Germinal*. Ces deux mots dérivés ont un suffixe identique (-al). Ils évoquent, par ailleurs, deux saisons. *Germinal* est le nom d'un mois de printemps, le mois du renouveau dans le calendrier révolutionnaire. *Hivernal* situe la fiction à l'opposé, c'est-à-dire à une période (hiver) où tout périt de froid. Mougenot commence ainsi à établir un contrat de lecture avec le public dès le titre de son texte en lui donnant des indices sur le texte imité et sur le temps de l'action de son pastiche.

Les déformations du titre peuvent donner un aperçu de la visée du pastiche. Si nous prenons le cas d'« Au Bonheur des Ménagères », le remplacement de « dames » (titre donné aux femmes de haut rang) par « ménagères » (femmes qui s'occupent des soins du ménage, de l'administration de la maison) constitue une déformation comique qui signale au lecteur la fonction du pastiche. En fait, cette substitution de substantifs connote un certain rabaissement de la valeur de la femme, et par anticipation du magasin dont il sera question dans le texte. Elle entraîne le rire du lecteur avisé en ravalant trivialement l'histoire au plan strictement domestique. Nous observons un phénomène semblable avec « Les Bouguon-Placard ». Ce titre qui rappelle celui d'un ensemble de vingt romans est attribué à un pastiche de cinq pages seulement qui ne reprend qu'une portion d'un roman zolien (*Germinal*) portant sur un thème (la grève).

En plus des déformations parodiques des titres nous avons remarqué l'attribution des titres dont le contenu sémantique traduit la dimension comique et satirique du pastiche. C'est le cas de « La Panse » dans *Les Morot-Chandonneur*. Le mot « panse » qui d'après le *Dictionnaire encyclopédique Larousse* en ligne renvoie à « gros ventre, estomac » (sens familier) fait penser aux excès de table des personnages indexés. *Les Morot-Chandonneur* évoquent à la fois le champagne Moët et Chandon qui suggère une idée de luxe et le patriotisme hypocrite de ces grandes familles, à cause de la reprise du syntagme « morts au champ d'honneur ». « La Panse » fera donc probablement une critique des mœurs de la haute bourgeoisie en se focalisant sur la gastronomie et l'hypocrisie.

Un autre titre qui annonce la dimension satirique du pastiche est « Le Tabac du père Nicot ». Le nom « Nicot » évoque le diplomate et philologue français qui a introduit le tabac

en France à la fin du XVI^e siècle. Ce mot fait aussi penser à la « nicotine » c'est-à-dire au principal alcaloïde du tabac. A la lecture de ce titre, toute personne ayant lu *L'Assommoir* pensera aussi à l'assommoir du père Colombe, de par sa formulation. Ce rapprochement du milieu où l'alcool est consommé à profusion à celui du tabac signale une dénonciation de la prise du tabac qui peut autant que l'alcool avoir des effets néfastes sur ses consommateurs.

Les titres sont parfois accompagnés d'indications génériques donnant des informations sur les auteurs des pastiches et des textes pastichés. Le lecteur peut aisément distinguer l'auteur ciblé, donc Zola, de l'auteur du pastiche dans les formulations : « Le Tabac du père Nicot, A la manière de Zola, **par** Robert Lasnier », « Emile Zola, Au Bonheur des Ménagères, **par** Robert Courtine ». Cependant, nous notons quelques fois un brouillage dans l'assignation des pastiches. C'est le cas de : « Un ministre, **par** Emile Zola », « Tata **par** Emile Zola », « La Parure, Emile Zola ». Si l'on s'en tient uniquement à cette formulation, l'on pourrait croire que Zola est l'auteur de ces pastiches : l'emploi de la préposition « par » dans les deux premiers exemples amène le lecteur à attribuer la production de ces pastiche à Zola ; dans le troisième exemple où l'attribution est implicite, Zola peut être considéré comme l'auteur de ce pastiche. Cependant, les noms des auteurs de ces trois pastiches mentionnés sur la première et/ou la quatrième de couverture ainsi que les informations données dans l'avant-propos, comme nous le verrons par la suite, nous permettent de savoir que Zola n'est pas le scripteur, mais la cible, les auteurs de ces pastiches étant respectivement Manicamp, Paul Guenel, Paul Reboux et Charles Müller. Ce brouillage rentre, d'une certaine manière, dans le jeu mimétique des pasticheurs dont l'intention est de faire passer leurs pastiches pour des textes littéraires authentiques.

Soulignons également que ces signaux ludiques sont des clins d'œil qui amènent le lecteur à lire le texte en tenant compte de l'auteur pastiché. La curiosité suscitée, il cherchera par la suite automatiquement à identifier ce qui rapproche le pastiche de l'œuvre de l'auteur ciblé et aussi ce qui l'en distingue.

Toujours dans le titre et les indications génériques qui l'accompagnent, nous pouvons retrouver des informations relatives à la nature du pastiche. C'est le cas du titre « La Parure » emprunté à la nouvelle de Maupassant par Reboux et Müller. La reprise de ce titre annonce la présence des traits de cette nouvelle dans les quatre chapitres de ce pastiche écrit à la manière de quatre auteurs, parmi lesquels Zola. Nous pouvons aussi citer, comme exemple, le pastiche de Paul Guenel où la présence de l'indication « d'après *Peau d'âne* » après le titre « Tata »

signale la coprésence des éléments de deux hypotextes : *Nana* d'Émile Zola comme déjà évoqué et *Peau d'âne* de Charles Perrault.

4.1.2. Les traits des hypotextes dans l'avant-propos, la préface, et la postface

L'information donnée par le titre peut aussi être confirmée dans l'avant-propos. « La Parure », par exemple, est présentée comme une réécriture de la nouvelle de Maupassant à la manière de Zola et de trois autres auteurs :

1. Quand mourut Maupassant, les quatre amis survivants découvrirent en rangeant ses papiers le plan d'une nouvelle qu'il n'avait pas eu le temps d'écrire. [...]

Les quatre amis décidèrent d'achever la tâche interrompue et se partagèrent la besogne. Charles Dickens écrivit la première partie, Edmond de Goncourt la deuxième, Émile Zola la troisième et Alphonse Daudet la dernière.

La toute première information donnée dans cet avant-propos (*Quand mourut Maupassant...*) est fausse, car Maupassant a vraiment écrit « La Parure ». Reboux et Müller usent donc de la technique du leurre pour donner l'impression que les quatre pastiches sont réellement les textes de Charles Dickens, Edmond de Goncourt, Émile Zola et Alphonse Daudet. Ce faisant, ils attirent l'attention du lecteur sur l'hypotexte de ce pastiche qui constitue la troisième partie de la nouvelle consacrée à Zola. Cette partie porte sur la perte de la parure et ses conséquences néfastes dans la vie des Loisel.

L'avant-propos de « L'Entonnoir » de Sylvain Monod complète aussi l'information de son titre. Ce pastiche y est présenté comme l'un des romans des *Rougon-Macquart* :

2. *Les Bougon- Maquard* comprendront une vingtaine de volumes. Avec la conscience du bon ouvrier, j'ajoute, chaque année, une nouvelle pierre à l'édifice [...]

Quand *L'Entonnoir* parut en feuilletons dans un quotidien, ce fut un beau vacarme, on a soutenu que mes personnages n'étaient pas toujours très corrects ; d'aucuns ont été jusqu'à insinuer que j'employais, parfois, des expressions vulgaires.

Le pasticheur qui se confond ici avec Zola (emploi du pronom personnel « je ») nous présente de prime à bord son projet de rédaction d'une vingtaine de volumes qui constitueront une saga identique à celle de Zola et qu'il intitule *Les Bougon- Maquard*. On note dans la formulation de ce titre le remplacement du mot « Rougon » par « Bougon ». Avec cette déformation ironique qui suggère la présence dans ce pastiche des personnages dotés d'un mauvais caractère, Sylvain Monod annonce la visée satirique de son pastiche. Ce pastiche s'attaquera certainement à l'un des romans des *Rougon-Macquart* et plus précisément à *L'Assommoir* auquel il fait allusion dans le deuxième paragraphe de cet avant-propos.

« L'Entonnoir » a comme *L'Assommoir*, suscité de nombreuses critiques négatives à la suite de sa parution en feuilleton dans *Le quotidien*, une autre invention d'une situation fictive mais qui reproduit celle vécue par Zola. Ces critiques portaient, d'après lui, sur les personnages incorrects c'est-à-dire avec des défauts moraux et des habitudes inconvenantes et sur l'usage des parlers populaire et argotique. Les caractéristiques de l'écriture zolienne visées dans cette réception au second degré ont déjà été remises en question par des critiques littéraires. Des reproches faits à Zola sur la peinture des personnages issus de la classe ouvrière à laquelle il accorde une grande importance sont liés à l'usage des parlers populaires dans *L'Assommoir*, même dans les parties prises en charge par le narrateur. Bien que le pasticheur se substitue ironiquement à Zola, l'avant-propos de « L'Entonnoir » confirme le contrat de lecture établi à partir du titre en le mettant dans un contexte réaliste (parution et réception de *L'Assommoir*) qui l'accrédite et en introduisant le type de personnages visés (personnages pas toujours très corrects : ivrognes, prostitués) ainsi qu'une caractéristique majeure de l'écriture zolienne (la parlure populaire).

La mise en scène qui vise à authentifier le pastiche et à faire adhérer le lecteur au jeu mimétique est aussi perceptible dans l'introduction ludique du texte de Jean Gaulmier, « La Crise » dans *A la manière de ...1942*. Au début de cette préface l'on peut lire :

3. Complétant la série de ses ouvrages consacrés à l'histoire naturelle et sociale d'une famille, Zola expose dans *La Folie d'Adolphe* un de ces étranges cas d'hystérie comme il en a tant dépeints dans *Les Rougon-Macquart*.

Le pastiche de Gaulmier est ainsi introduit comme un texte qui s'ajoute à la liste des romans constitutifs des *Rougon-Macquart*. L'attribution à Zola d'un texte qui ne lui appartient pas révèle, elle aussi, cette attitude du pasticheur qui traduit son désir de faire ironiquement passer son texte pour un écrit authentique, et donc de leurrer le lecteur. Bien qu'il soit remis en question par la mention, dans le titre, de l'année 1942⁶⁰ qui situe ce texte imitatif dans un contexte autre que celui de l'œuvre zolienne, le principe du leurre se rétablit dans cette introduction avec l'exposition de deux caractéristiques du naturalisme zolien : la soumission des personnages au principe d'hérédité et la méthode scientifique. Gaulmier nous présente d'abord Adolphe comme le fils de deux personnages de Zola issus de *L'Assommoir* : « Adolphe, fils de Gervaise et de Coupeau, doit à sa lourde hérédité une extrême nervosité, qui dégénère peu à peu en folie complète ». Fidèle à son jeu mimétique, le pasticheur ajoute à

⁶⁰ L'année 1942 renvoie à la période historique de la Seconde Guerre mondiale (1939 - 1945) et non à celle de la production des *Rougon-Macquart*.

Gervaise et Coupeau un fils soumis au principe d'hérédité. Cet ajout est l'un des procédés utilisés par Zola dans *La Bête humaine* pour des raisons d'organisation chronologique et dramatique. Dans ce roman, il attribue à Gervaise un nouveau fils, Jacques Lantier, qui est lui aussi victime de l'hérédité alcoolique, car le personnage Etienne Lantier qu'il avait prévu ne correspondait pas au rôle qu'il devait y jouer. La soumission d'Adolphe au déterminisme biologique est rendue manifeste par son caractère nerveux, hystérique et dérangé. Le thème de la folie qui parcourt plusieurs textes zoliens est ainsi annoncé dans cette introduction. La folie d'Adolphe est une tare originelle qui fait écho à celle de certains personnages zoliens victimes de l'hérédité (la folie de Coupeau, son supposé père, celle de tante Dide, parente de sa supposée mère...) : « C'est pour Zola, attentif à fonder scientifiquement ses romans, l'occasion de nous donner un échantillon de toutes les maladies de la personnalité en énumérant les tares nerveuses d'Adolphe ». Le pasticheur va donc, comme Zola, expliquer scientifiquement la transmission de ce mal héréditaire et en présenter les diverses manifestations. Ce mal héréditaire fait aussi écho à la folie d'Adolf Hitler, personne réelle qui a l'intention de soumettre le monde entier à son autorité : « ... il s' imagine destiné à réformer l'humanité. Il échafaude des théories bizarres ». Le rapprochement des folies des personnages zoliens, accumulées en ce héros de Gaulmier, de celle d'Hitler annonce la finalité cachée de ce pastiche : c'est un moyen subtil de discréditer le despote Hitler. L'avant-propos nous annonce ainsi la dénonciation de la politique autocratique et despotique d'Hitler à cette époque. Pour ce faire, le pasticheur va peut-être, comme le suggère le segment « Après avoir soulevé quelques émeutes ouvrières qui se terminent tragiquement... », s'inspirer de la grève dans *Germinal*. Des allusions pourront donc être faites au discours des personnages révolutionnaires comme ceux du leader de la grève Etienne Lantier.

Le projet critique du pasticheur constitue aussi l'un des éléments révélés dans l'introduction de « La Panse » où Philippe Julian et Bernard Minoret écrivent : « Zola emprunta bien des traits aux *Morot-Chandonneur*, moins distingués cependant ». Nous notons, tout d'abord, dans cette toute première phrase, un jeu mimétique à deux niveaux : l'attribution du texte qui va suivre à Zola et sa reprise des traits des *Morot-Chandonneur* dont le sous-titre *Une grande famille* rappelle « L'histoire sociale et naturelle d'une grande famille » que constitue *Les Rougon-Macquart*. Cette reprise des traits des *Morot-Chandonneur* par Zola est une allusion faite au rapport qui existe entre le principe d'hérédité qui parcourt la saga des *Rougon-Macquart* et la malédiction des Atrides dans la mythologie grecque : dans *Les Rougon-Macquart*, les tares congénitales causées par l'alcoolisme se

transmettent de génération en génération comme la malédiction des Atrides dans l'Antiquité. Jullian et Minoret violent ainsi le contrat de pastiche en prétendant que ce texte est de Zola. En plus de ce jeu mimétique, cette phrase introduit la visée satirique du pastiche : Zola n'a emprunté que des traits moins distingués aux *Morot-Chandonneur*. Cette précision apportée sur la nature des traits empruntés par Zola est une allusion aux critiques négatives faites sur l'œuvre zolienne. La sous-catégorisation des traits zoliens dans cette introduction, trahit l'intention critique du pasticheur qui va sans doute, reprendre de manière ironique ces traits.

Les entours du pastiche renseignent, par ailleurs, le lecteur sur le but du pastiche. Maximilien Vox déclare sur la quatrième de couverture de *Pastiches* que le but de Sylvain Monod est de faire ressembler : « Cet homme sérieux, sinon grave, ne prétend pas tant à vous égayer aux dépens de son modèle, qu'à en copier les traits avec une patience, un réalisme, une finesse, qui puisse faire confondre la copie avec l'original [...] L'exactitude, c'est le but final de Sylvain Monod... ». Cette ressemblance visée par l'auteur de « L'Entonnoir » suscite, d'après Maximilien Vox, la création d'un nouveau concept : « l'on devrait – pour définir telle de ces miniatures où se trouve imitée jusqu'à la poussière du temps – inventer un nouveau mot, un vocable qui leur soit propre : par exemple celui de FAXIMILE ». Le faximilé traduirait donc une similarité entre le pastiche et le texte cible telle que, à s'en tenir à la performance seule, on ne distinguerait plus le vrai du faux, comme en témoigne la quatrième de couverture de *Au Cochon bleu* de Robert Courtine : « on ne sait plus très bien où est le vrai du faux et le faux du vrai ». Cette ressemblance qui confère au pastiche le statut d'une imitation sérieuse visant à rendre hommage à l'auteur-cible doit être reconnue par le lecteur qui est sans cesse sollicité par le pasticheur. Il s'agit, pour le pasticheur, de faire du lecteur cultivé un complice qui, selon Maximilien Vox, demande de retrouver par des moyens difficiles ou faciles le secret de quelques-uns de ses auteurs familiers. La reconnaissance des traits des auteurs familiers peut faire sourire ou rire le lecteur. Le pastiche s'apparente ainsi, comme le révèle la quatrième de couverture de *Contrefaçons, pastiches littéraires à l'usage du lecteur pressé*, à une forme de réécriture par laquelle « l'auteur s'approprie le style des icônes pour en faire saillir les traits importants mais aussi le railler en en soulignant le maniérisme ». Paul Aoustine s'inscrit comme Proust dans cette tradition de réécriture en imitant une trentaine d'auteurs parmi lesquels Zola. Cette imitation qui implique la reprise des thèmes, des motifs et des sujets des auteurs célèbres tourne en dérision ces cibles tout en leur rendant hommage : « trente singeries épatantes, caustiques, où perce aussi une certaine forme d'hommage ». Les alentours paratextuels du

pastiche, de la première à la quatrième de couverture, en passant par la préface, l'avant-propos et le titre nous informent sur les principales composantes du pastiche. Ces informations suscitent la curiosité du lecteur et créent, par anticipation, des horizons d'attente qui influenceront la lecture du pastiche.

A ce stade de notre étude, nous estimons judicieux de résumer les résultats obtenus dans l'étude paratextuelle des pastiches dans un tableau et d'y ajouter, toujours de manière condensée, des informations qui nous seront d'une grande utilité dans la suite du chapitre. Il s'agit notamment des données relatives au profil des pasticheurs et des circonstances de production de certains pastiches qui n'ont pas été évoquées dans les paratextes.

Tableau 7 : Résumé de quelques composantes des pastiches et des informations relatives au profil des pasticheurs

N	Auteurs	Titres	Date et circonstances de parution	Lieu de parution	Nombre de pages	Hypotextes		Autres textes du même auteur
						Double (deux auteurs)	zoliens simple/multiple	
1	Robert Lasnier	« Le Tabac du père Nicot » dans <i>A la recherche du mégot perdu</i> Et dans <i>Le Bal des mots dits</i>	2013 Pendant la lutte anti-tabac en France, sous l'impulsion de Marisol Touraine, Ministre de la Santé. 2009 Dans le cadre des pastiches anti-tabac-bal des mots dits		02		<i>L'Assommoir</i>	- Les mots se cachent pour mourir - <u><i>Avant l'Oubli</i></u> -Récits - <u><i>Galette amicale 2015</i></u>
2	Paul Aoustine	« Les Bouguon-Placard, La Grève » dans <i>Contrefaçons, Pastiches littéraires à l'usage d'un lecteur pressé</i>	2009 Pendant les menaces de grève contre le changement du statut de La Poste en société anonyme en France	Paris	05	-	<i>Germinal</i>	-
3	François Mougenot	« Hivernal » d'après Zola Dans <i>La Fourmi et la Cigale</i>	2006	Paris	03	Emile Zola et Jean de La Fontaine (<i>La cigale et la fourmi</i>)	<i>Germinal</i> <i>L'Assommoir</i>	<i>Ma grammaire fait du vélo</i> 2017
4	Manicamp	« Un ministre » par Zola Dans	1999					Chirac s'en va 2005 Mitterrand s'en va- la

		<i>Les Quarante Valeurs et quelques interludes</i>		Paris, Plon	03	-	<i>Nana</i>	semaine sanglante 1992
5	Robert Courtine	« Au Bonheur des Ménagères » Dans <i>Au Cochon bleu</i> (petit traité de pasticheries)	1984	Paris, Le Pré aux Clercs	10	-	<i>Au Bonheur des Dames</i> (Allusion faite à <i>La Bête humaine</i> , <i>L'Argent</i>)	<i>Drôle de macchabée</i> , 1952 <i>Guide gastronomique de Paris 1953</i> , chapitre <i>Les Night-clubs de Paris</i> , 1953 <i>Les Fromages</i> , Larousse, 1987 <i>Le Guide de la cuisine des terroirs</i> (cinq volumes), La Manufacture, 1992
6		« Une histoire de Vélosorex » A la manière d'Emile Zola (Publicité Homsy-Delafose et associés. DR)	1980 Dans le cadre de la publicité du vélo solex	http://www.sculfort.fr/articles/litterature/pastiches/pubvelosorex.html	01	-	<i>L'Assommoir</i> <i>La Bête humaine</i> <i>Germinal</i>	-
7	Sylvain Monod	« L'Entonnoir » dans <i>Pastiches</i>	1963	Paris, H. Lefebvre	08	-	<i>L'Assommoir</i>	
8	Phillip Jullian et Bernard Minoret	« La Panse » Dans <i>Les Marot-Chandonneur, ou une grande famille, décrite de Stendhal à Marcel Aymé, peinte d'Ingres à Picasso</i>	1955 (éd.2009)	Paris, Grasset Paris, Plon	05		<i>La Curée</i>	Phillip Jullian : - <i>Les Meubles équivoques</i> , 1947 (co-auteur : Léon-Paul Fargue) - <i>Dictionnaire du snobisme</i> , 2006 - <i>Journal 1940-1950</i> , 2009 Bernard Minoret : - <i>La Fuite en Chine</i> , 1982 (co-auteur :

								Danielle Vezolles) - <i>Les Salons</i> , 1985 (co- auteur : Claude Arnaud)
9	Paul Guenel	« Tata » Par Emile Zola (D'après <i>Peau d'Ane</i>) Dans <i>A la manière d'à la manière de...</i>	1947	Paris, R. Lacoste	12	<i>Zola et Charles Perrault (Peau d'âne)</i>	<i>Nana (allusion à Germinal et à L'Assommoir, et Au Bonheur des Dames)</i>	« Monsieur Riquet » par Guy de Maupassant, d'après <i>Riquet à la Houpe</i> , 1948
10	Jean Gaulmier	« Une crise » Dans <i>A la manière de...1942</i>	1942 Pendant l'occupation allemande de la France	Le Caire, Ed. du Scribe égyptien	4	-	- <i>L'Assommoir</i> - <i>La Bête humaine</i>	- <i>Terroir</i> , Rieder, 1931, réédition Éditions Jean-Claude Lattès, 1984 - <i>Matricule Huit</i> , Rieder, 1932, réédition Éditions Jean-Claude Lattès, 1985 - <i>Hélène et la solitude</i> , Éditions Jean-Claude Lattès, 1986
11	Paul Reboux et Charles Müller	« La Parure » dans <i>A la manière de.....</i>	1910, édition de 1964	Edition Bernard, Paris, Grasset,	03	Emile Zola et Guy de Maupassant- (Trame de « La Parure » et style de Zola)	-Style de Zola notamment dans <i>L'Assommoir</i>	Paul Reboux - <i>Les Iris noirs</i> (roman), Alphonse Lemerre, 1898 - <i>L'Épouvantable Fiancé</i> , 1953 Charles Müller - <i>La Création du monde</i> , Devambez, Paris, 1912 - <i>Rikette aux enfers</i> , Flammarion, 1914

Ce tableau fait ressortir deux principaux types de pastiches : les pastiches à hypotexte double c'est-à-dire de deux auteurs et les pastiches à hypotexte zolien (reprise des traits d'un ou de plusieurs romans de Zola). Nous distinguons au total trois pastiches à hypotexte double : « Hivernal », « Tata » et « La Parure ». Ces trois pastiches hybrides combinent respectivement les traits des textes de Jean de La Fontaine (« La cigale et la Fourmi »), de Charles Perrault (*Peau d'âne*) et de Guy de Maupassant (« La Parure ») aux hypotextes zoliens tels que *Germinal*, *L'Assommoir* et *Nana*.

Les pastiches à hypotexte zoliens (uniquement) sont au nombre de 8 (4 simples et 4 multiples). L'année et les circonstances de production des pastiches signalent qu'il est possible de retrouver les traces d'autres textes (non littéraires). Ce qui annulerait l'existence des pastiches à hypotexte simple (pur) et entrainerait l'usage de la théorie de l'intertextualité pour une meilleure interprétation des pastiches. Compte tenu du fait que les circonstances de production ne signalent aucun cas d'exil ni d'emprisonnement des pasticheurs pendant la rédaction des pastiches, nous supposons qu'ils sont en général près de leur bibliothèque et ont par conséquent l'avantage de mieux s'inspirer des textes de leur cible.

Nous avons également pu constater que la plupart des pastiches paraissent dans des recueils de pastiches. Seul un est publié sur internet. Il s'agit du « Tabac du père Nicot », qui paraît par la suite dans un recueil de pastiches intitulé *A la recherche du mégot perdu*. Il faut noter que même lorsqu'ils apparaissent isolément dans les journaux, les pastiches appartiennent à une série. « Une histoire de Vélosorex » fait partie d'une collection de pastiches publicitaires qui partagent un élément commun : la publicité du vélo solex. De la même manière, les pastiches qui sont publiés dans des livres partagent avec les autres textes imitatifs de leur recueil des caractéristiques communes. A titre d'exemple, « Hivernal », dans *La Fourmi et la Cigale*, est comme les autres pastiches du même recueil la reprise de la fable de La Fontaine dans le style d'un auteur célèbre ; « Un ministre » dans *Les Quarante Valeurs* de Manicamp cible un personnage historique comme tous les autres pastiches de cette œuvre.

A propos des pasticheurs, nous remarquons que la plupart sont des écrivains français qui ont publié des œuvres littéraires autonomes avant ou en parallèle aux pastiches de notre corpus. Le pastiche est une pratique occasionnelle pour certains et régulière pour d'autres. Lorsqu'ils constituent les seuls écrits publiés par l'auteur (c'est le cas de Paul Aoustine et Paul Guenel) ou paraissent avant les œuvres littéraires autonomes, ils s'apparentent à un exercice d'apprentissage ou de style tel que le recommande Quintilien. Nous avons dans cette

catégorie les pasticheurs tels que Paul Aoustine et François Mougenot qui copient la plume de plusieurs auteurs célèbres dans leurs recueils. En revanche lorsqu'ils viennent après, ils apparaissent comme une revanche sur une carrière ratée ou une recherche de célébrité. Nous n'avons pas enregistré de tels cas. Il faut également noter que certains pasticheurs (Reboux et Müller) écrivent simultanément des pastiches et des œuvres originales.

4.2. La désignation des personnages et ses connotations

Le personnage est un constituant obligatoire du texte romanesque. Sa désignation est un procédé qui, comme la description, le dialogue ou la narration permet de répondre à la question de la personne représentée (Qui ?). Chez Zola, le nom du personnage joue un rôle narratif déterminant. En faisant référence au monde réel et culturel, il fixe l'attention du lecteur sur le personnage. C'est ainsi qu'il occupe une position stratégique dès le début du roman voire dès le titre (*Nana*, *La Fortune des Rougon*, *La Faute de L'Abbé Mouret*). On le retrouve dans les paratextes et dans les incipits des romans de Zola où il constitue l'un des indices permettant d'établir un contact entre le lecteur et le texte et de créer des horizons d'attente. Sa fonction significative s'amplifie dans le texte grâce aux interactions entre personnages. Lourdemment chargé d'informations, le nom chez Zola a une force référentielle et une dimension connotative qui ont attiré l'attention de ses imitateurs qui, à leur tour, ont recherché de tels effets, chacun à sa manière. Comme chez Zola, un impact argumentatif est attaché à la désignation des personnages qui se fait sous diverses formes, à l'aide du nom commun et du nom propre.

Sous l'influence des théories logiques, certains spécialistes de la langue ont montré que les noms propres n'ont pas de sens. D'autres, par contre, ont reconnu que ces unités ont un sens tout en précisant que leur interprétation dépend énormément du contexte⁶¹. M.-N. Gary-Prieur traduit le rôle majeur que joue le contexte dans l'interprétation des noms propres en ces termes : « La compréhension d'un nom propre contrairement à celle d'un nom commun, requiert toujours des informations pouvant être ou non explicitement fournies à l'intérieur même du discours » (1994 : 27). Contrairement à Gary-Prieur, qui privilégie la prise en compte du contexte dans l'interprétation du nom propre, Yves Baudelle, dans son approche littéraire, pense qu'il convient d'accorder plus d'importance au sens du nom propre hors contexte : « Une étude systématique de l'onomastique romanesque invite à explorer

⁶¹ Nous retiendrons ici les définitions de ce concept que propose M.- N. Gary-Prieur (1994 : 27) : c'est, d'après elle, au sens large, « la situation qui entoure l'énoncé où figure le nom propre, et qui comporte notamment un ensemble de connaissances partagées par les locuteurs » et dans un sens plus étroit « l'énoncé qui entoure le SN où figure le nom propre, et qui peut déterminer des variations dans l'interprétation de ce dernier. »

davantage les signifiés a priori du Npr, c'est-à-dire les significations produites par ses signifiants mêmes. » (1995 :170). Baudelle précise par la suite que, compte tenu du fait que les noms des personnages de romans ont un référent, l'on peut étudier leur sémantisme a posteriori, tout en sachant que les sèmes du signifiant onomastique restent permanents. L'étude sémantique des noms des personnages d'un roman devrait donc impliquer autant la prise en compte du sens inféré par leur signifiant que celle des sèmes dont il s'enrichit dans le texte tout au long du déroulement de l'histoire. Il ressort de ces approches que le nom propre est une unité dotée de sens et dont le contenu peut varier selon le contexte ou être enrichi par ce dernier. Nous tiendrons compte de cette spécificité du nom propre dans cette sous-partie.

En tant qu'unité linguistique doté de sens, le nom propre peut donner des informations sur le personnage qu'il désigne dans un texte. Son attribution au personnage par le romancier peut d'ailleurs dépendre de ce sens. Par conséquent, le choix des noms de personnage n'est pas toujours une tâche facile pour les romanciers. Zola⁶² souligne à cet effet :

Nous mettons toutes sortes d'intentions littéraires dans les noms. Nous nous montrons très difficiles, nous voulons une certaine consonance, nous voulons souvent tout un caractère dans l'assemblage de certaines syllabes [...] au point qu'il devient à nos yeux l'âme même du personnage [...] ; Changer le nom du personnage c'est tuer le personnage.

Les noms attribués aux personnages des romans ne sont donc pas vides de sens. Leurs premières apparitions dans le texte littéraire, surtout à l'incipit, peut déjà donner une idée au lecteur sur la personnalité du personnage relativement à son origine ou à son statut social. Le nom propre a, de ce fait, une valeur descriptive : « Descriptif, toujours chargé de valeur, toujours valorisant, toujours revêtu de positivité ou de négativité, et la transmettant au lecteur comme une qualité inhérente de celui qui le porte » (Grivel, 1973 : 102). Il peut donc exister une relation métaphorique entre le nom propre et le personnage qui le porte. L'on peut parler, dans ce cas, de conformité entre le personnage et son nom. Dans son analyse du système zolien des personnages, Philippe Hamon (1985) évoque ce pouvoir de suggestion du nom propre en le présentant, à juste titre, comme un signal à la fois « anaphorique (rappel du passé du personnage) et cataphorique (horizon d'attente pour une action futur). En fait, les noms des personnages dans *Les Rougon-Macquart* de Zola, et plus précisément les noms de famille (Rougon, Macquart, Mouret) permettent au lecteur de connaître l'origine de ces derniers et d'anticiper sur leur devenir, compte tenu du phénomène d'hérédité. Ils constituent, explique l'auteur du *Personnel du roman* (1985 : 108), une marque explicite d'hérédité rattachant le

⁶² Cité par Philippe Hamon (1985 : 109-110)

personnage à une origine (tante Dide pour Les Rougon-Macquart) et par conséquent à un destin (la menace permanente d'une catastrophe).

Signaux anaphoriques et cataphoriques dans les Rougon-Macquart, ces unités linguistiques peuvent aussi fonctionner comme des signaux parodiques ou hypertextuels lorsqu'ils sont repris ou transformés par les pasticheurs. Dans le contexte de réécriture, le choix d'un nom de personnages peut être influencé par son sens premier mais aussi par le contenu dont ce nom a été enrichi dans le texte cible. Le signifié (*a priori*) d'un nom propre pourrait donc être, pour le pasticheur, le sens donné dans les dictionnaires des noms propres et/ou le sens que son auteur cible a attribué à ce nom dans son œuvre. A titre d'exemple, le contenu du prénom « Gervaise » repris par certains de nos pasticheurs se rapporte au caractère de l'héroïne de *L'Assommoir* de Zola. A propos de ce prénom, Zola mentionnait déjà dans ses notes préparatoires : « Ma Gervaise Macquart doit être l'héroïne. Je fais donc la femme du peuple, la femme de l'ouvrier [...] Gervaise doit-être une figure sympathique [...] Elle est de tempérament tendre et passionné, voilà pour la faute ». Nous notons, dans cet extrait des notes préparatoires, le choix du nom du personnage principal et de son caractère qui n'exclut pas tous les éléments constitutifs de sa définition dans des ouvrages de référence, comme les dictionnaires des noms propres, et qui suggère déjà le contenu discursif de ce nom dans le roman. La Gervaise de Zola ne saurait donc être la Gervaise d'un quelconque autre auteur ou une Gervaise quelconque. Le choix de ce prénom connote aussi la classe sociale de ce personnage. Il a, en effet, été démontré que des noms comme Gervaise, Lantier, Silvère, Miette, suggèrent, par leur désinence et par leur appartenance historique, un registre culturel populaire ainsi que le milieu social et la situation économique de ces personnages. Toujours dans l'univers zolien, l'attribution du patronyme Macquart à certains personnages implique, de toute évidence, leur appartenance à la branche bâtarde et infortunée, tandis que le patronyme Rougon connote l'appartenance à la branche légitime. Par ailleurs, ces deux patronymes impliquent l'appartenance à la grande famille des Rougon- Macquart fortement marquée par la notion d'hérédité. Cette marque explicite de la présence d'une hérédité a la capacité d'informer le lecteur sur l'appartenance du personnage à une famille, tout en donnant des indices sur son caractère et sa classe sociale. Par ailleurs, sa valeur classificatoire peut être renforcée par sa forme. En fait la désignation des personnages par le nom propre chez Zola se fait de façon incomplète ou complète. Ce système binaire repris par ses pasticheurs, a une incidence sur la représentation que le lecteur se fait des personnages.

4.2.1 Les noms repris à Zola

Dans nos pastiches, nous retrouvons des noms propres repris des hypotextes zoliens qui font écho aux personnages de Zola. C'est le cas de Gervaise et de Coupeau repris par deux pasticheurs, Robert Lasnier et Jean Gaulmier. Gervaise est la femme de Coupeau tant dans « Le Tabac du père Nicot » où elle joue le rôle du « personnage porte regard » comme au début de *L'Assommoir*, que dans « Une crise ». La reprise des personnages de Coupeau et de Gervaise dans ces deux pastiches, ainsi que celle de trois autres personnages ouvriers (Lorilleux, Bijard, Fauconnier) dans « Une crise » uniquement, font de *L'Assommoir* leur hypotexte. Le personnage Denise (petite orpheline vendeuse au magasin Le Frigovit), son père (Baudu), ainsi que le père Bourras (représentant du petit commerce) dans « Au Bonheur des Ménagères », nous renvoient quant à eux à l'œuvre *Au Bonheur des Dames*.

La plupart de ces désignations sont incomplètes, c'est-à-dire constituées d'un nom ou d'un prénom uniquement. Si le nom « signe l'état hiérarchique de l'agent » (Grivel, 1973 : 97), ces désignations incomplètes déterminent l'appartenance de ces personnages à une classe sociale. Elles constituent un signe d'infériorité hiérarchique comme chez Zola, où les personnages nommés uniquement par des prénoms ou des noms sont généralement des personnages populaires, c'est-à-dire des ouvriers, des domestiques ou des paysans. Nous pouvons citer Coupeau, l'ouvrier zingueur et Gervaise, la blanchisseuse dans *L'Assommoir*, Laurent, le Paysan aisé du quartier des Figuières dans *La Faute de l'Abbé Mouret*. A propos des textes réalistes, Charles Grivel (1973 : 99) affirme : « un ouvrier (par exemple) avec un nom complet et conforme (positif donc) et restant dans sa classe comme agent principal ne se rencontre pas ». La désignation complète d'Etienne Lantier, un ouvrier dans *Germinal* ou de Denise Baudu, une employée du grand magasin, dans *Au Bonheur des Dames*, pourrait constituer une exception à cette règle. Cependant, il convient de souligner que cette identification complète est faite par les personnages-mêmes, lorsqu'ils se présentent. Nous pouvons, en effet, constater qu'après sa présentation au début de *Germinal*, « Etienne Lantier » devient systématiquement « Etienne »⁶³, dans la suite du texte, comme pour se conformer au système nominatif zolien. Le même phénomène s'observe dans *Au Bonheur des Dames* avec la désignation de Denise Baudu. En dehors des deux fois où elle se présente en donnant son nom complet, toutes les autres occurrences sont incomplètes : seul son prénom

⁶³ Excepté la seule fois où il est nommé par Hennebeau : « Je soupçonne un nommé Étienne Lantier d'être leur chef ».

« Denise » est utilisé. Ce procédé est repris par Robert Courtine dans « Au Bonheur des Ménagères ». Loin d'être une marque d'origine supérieure, la seule occurrence de désignation complète de Denise (Denise Baudu) par cet auteur traduit son désir de préciser son appartenance à une famille paysanne : « Denise Baudu était fille de paysan. » (p.47).

Dans ce même pastiche il y a deux occurrences du nom « Bourras » précédé du titre Monsieur, dans un discours direct. L'emploi de ce titre qui, dans certaines circonstances, permet de distinguer l'appartenance à une classe supérieure ne remet pas en question le fait que ce personnage soit issu du prolétariat, mais marque le respect ou la politesse de la jeune Denise à l'égard d'un aîné.

Employé seul, le prénom est souvent le signe qui marque le héros ou l'héroïne. Il dénote dans ce cas la familiarité de l'auteur avec son personnage. La reprise du prénom Gervaise de l'héroïne de *L'Assommoir* par Robert Lasnier, qui l'attribue aussi à son héroïne dans « Le Tabac du père Nicot », est donc aussi une marque de familiarité.

Outre la classe sociale et le phénomène de familiarité, les traits psychologiques rapprochent les personnages repris à Zola de leur référent discursif. Dans « Une crise », Bijard et les autres ouvriers se retrouvent dans une buvette pour prendre de l'alcool après une difficile journée de travail comme le font les ouvriers dans *L'Assommoir*. L'alcool est, pour ces derniers, associé à la convivialité : « Ils s'esclaffaient, se tapaient sur les cuisses au souvenir des précédents discours d'Adolphe. Lorilleux riait tellement qu'il laissa tomber un verre » (136-137). Pour Gervaise par contre, l'alcool est synonyme de soucis, car elle est toujours inquiétée par l'ivresse de son fils comme l'héroïne de *L'Assommoir* l'est par celle de son mari :

« Une crise »	<i>L'Assommoir</i>
4. ...Gervaise [...] tremblait quand elle l'(Adolphe) entendait rentrer saoul dans leur galetas de la Goutte d'or. (p.136)	Il (Coupeau) avait une ivresse blanche, les dents serrées, le nez pincé. Et Gervaise reconnut tout de suite le vitriol de l'assommoir, dans le sang empoisonné qui lui blêmissait la peau. [...] il la bouscula, sans desserrer les lèvres ; et, en passant, en gagnant de lui-même son lit, il leva le poing sur elle [...] Alors, elle resta toute froide [...] désespérant d'être jamais heureuse. (p.235)

Pour ces ouvriers d'« Une crise » qui font écho à ceux de *L'Assommoir* l'alcool est à la fois un élément grâce auquel ils peuvent se détendre et, par conséquent, oublier leurs soucis et une source de problèmes.

Denise, dans « Au Bonheur des Ménagères », a aussi des caractéristiques psychologiques identiques à celles de son référent zolien. Comme l'héroïne d'*Au Bonheur des Dames*, elle reste l'orpheline pauvre mais courageuse et vertueuse. Sa force de caractère lui permet de résister aux assauts répétés du notaire Théophile Delafontaine. Elle se trouve ensuite un emploi dans un magasin de surgelés à Paris grâce à son ami Désiré Benoit dont elle tombe plus tard amoureux. Elle y travaille avec acharnement comme surveillante malgré les conditions difficiles. Dans ce même pastiche, le boutiquier Bourras reste aussi un vieillard à tête de prophète, chevelu et barbu, sauvage et belliqueux. Il exprime son mépris et sa haine du grand magasin Frigovit qu'il considère comme un obstacle à l'épanouissement du petit commerce. Malgré son caractère agressif, il manifeste vis-à-vis de Denise, sa cliente, beaucoup de tendresse et d'attention.

Contrairement à ces noms de personnages reprenant les caractéristiques sociales et/ou psychologiques des personnages des hypotextes, le prénom Octave dans « Une histoire de Vélosolex » est attribué à l'un des personnages de ce pastiche avec des attributs différents de celui d'Octave Mouret. Ce personnage d'*Au Bonheur des Dames* a connu une réussite sociale en tant que propriétaire d'un grand magasin ; or, il est attribué dans « Une histoire de Vélosolex » à un personnage ouvrier. C'est peut-être par souci de conformité à l'onomastique zolienne que l'auteur anonyme de ce pastiche n'attribue pas à ce personnage de classe inférieure le nom complet de ce personnage de Zola. C'est aussi peut-être parce que l'histoire d'Octave dans ce pastiche nous rappelle celle de Coupeau, l'ouvrier zingueur, dans *L'Assommoir* et non celle d'Octave Mouret, l'homme d'affaires influent. En plus du fait qu'il appartienne à une classe inférieure, Octave est devenu un ivrogne irresponsable comme Coupeau après sa chute d'un toit bien qu'il ne se soit cassé qu'un orteil et non une jambe. Ce très bel exemple d'exagération qualitative confère à ce pastiche une dimension comique. Il faut souligner que, même si le personnage d'Octave nous rappelle celui de Coupeau dans plus des trois quarts du pastiche, nous notons une modification de ces traits dans les dernières lignes. En fait ce pastiche se termine avec une note positive, car contrairement à Coupeau qui sombre définitivement dans l'alcoolisme, Octave décide d'y renoncer en trouvant du travail et en rapportant les bouteilles d'alcool consignées pour s'acheter un Vélosolex. Le choix du prénom Octave au lieu de Coupeau dans ce pastiche publicitaire est donc motivé par les

caractéristiques positives d'Octave Mouret dont le talent de la communication et de publicité ont entraîné la réussite du magasin « Au Bonheur des Dames ». Ce choix constitue une stratégie argumentative utilisée par le pasticheur pour la vente du Vélosolx dont il fait publicité.

La désignation des personnages par les pasticheurs se caractérise aussi souvent par la reprise partielle des noms des personnages des *Rougon-Macquart*. Cette reprise partielle peut aussi entraîner la modification des connotations. Etienne Letarin est l'un des cas de reprise partielle identifiés dans « La Grève ». Ce nom est constitué d'un prénom zolien Etienne et du patronyme Letarin qui est une anagramme de Lantier. Cette anagramme est un patronyme ridicule car dérivé du groupe nominal « le tarin » qui signifie en langue populaire « le nez ». Ce procédé de motivation onomastique connote l'appartenance de ce personnage à la classe laborieuse ainsi que sa personnalité. Pris au sens mélioratif, le nez qui est un symbole de clairvoyance, de perspicacité et de discernement évoque le leadership. Son emploi métonymique connote une personnalité de leader chez Etienne. Etienne Letarin (le nez) peut ainsi être vu comme un meneur de grève comme Lantier dans *Germinal*. L'auteur reconnaît d'ailleurs qu'il commençait à exercer un ascendant sur les ouvriers grévistes. En dehors de ce commentaire, on ne retrouve dans ce pastiche aucun autre élément qui fasse de lui un véritable leader. Ce texte ne comporte, par exemple, aucun discours fait par Letarin pour éclairer les ouvriers grévistes. En plus du fait qu'il ne communique pas comme tout bon leader, il pose un acte condamnable en faisant exploser la machine à tri, sabotant ainsi tout l'entrepôt. Son acte nous rappelle la destruction de la mine par l'anarchiste Souvarine. Il est ainsi tourné en ridicule par l'auteur. Nous sommes de ce fait amenés à considérer le sens péjoratif du nez comme dans l'expression « mettre le nez dans... », c'est-à-dire se mêler de quelque chose qui ne nous regarde pas. Le syndicaliste Etienne Letarin se mêle en fait d'une grève qui se déroule dans une ville autre que la sienne et dans une société où il ne travaille pas. Il y est par conséquent vu comme un intrus, un vulgaire fauteur de trouble : « On l'accusait bientôt de venir monter la tête aux hommes, lui que personne ne connaissait, lui qui n'était pas fonctionnaire ». L'acte de cet anarchiste laisse les grévistes dans une situation de désespoir : « Cette maudite machine était détruite certes, mais leur entrepôt était la proie des flammes. Pour certains c'était trente ans de vie qui partait comme ça en fumée [...] on ne pouvait rien sauver, l'irréparable avait été commis ». Il n'y a donc aucune lueur d'espoir contrairement à *Germinal*.

Le deuxième cas de reprise partielle de nom zolien identifié dans notre corpus est celui d'Etienne Lafont dans « Hivernal ». Ce nom est constitué du prénom Etienne porté par le héros de *Germinal* et du patronyme Lafont qui est un diminutif de La Fontaine, l'auteur de la fable « La Cigale et la Fourmi ». Tandis que le prénom Etienne signale que ce pastiche a pour hypotexte un roman de Zola, le patronyme Lafont constitue un clin d'œil visant à rappeler l'existence d'un deuxième hypotexte, la fable de La Fontaine. La combinaison d'un diminutif du nom de l'un des auteurs ciblés et de l'un des personnages des textes ciblés accentue la nature hybride de ce pastiche. Le prénom Etienne implique à la fois la reprise du personnage Lantier de *L'Assommoir* et l'ajout d'un nouveau personnage à cette nouvelle version de l'histoire de « La Cigale et la Fourmi ». Il faut préciser que le personnage Etienne n'est pas ici une reprise de celui d'Etienne Lantier dans *Germinal*. Le prénom du fils est employé par substitution au patronyme du père car ce n'est pas Etienne Lantier qui abandonne sa mère Gervaise dans *L'Assommoir* mais Lantier son père. La mise en scène, dans cette nouvelle version de « La cigale et la fourmi », de personnages dont les noms sont issus d'hypotextes de deux auteurs distincts amène à dire, que c'est du Zola dans La Fontaine. Autrement dit la désignation des personnages dans ce pastiche confirme qu'il s'agit d'une réécriture de la fable de La Fontaine, à la manière de Zola.

4.2.2 Les noms nouveaux ou inventés

A côté des noms issus d'hypotextes zoliens, nous avons, dans nos pastiches, des noms propres choisis hors de l'univers de Zola mais conformes à son onomastique. Dans « La Grève », Paul Aoustine substitue le prénom Jeanlin de *Germinal* par Paulin. On peut déjà noter que ces deux prénoms portés par deux enfants issus du prolétariat ont chacun deux syllabes et que leurs dernières syllabes sont identiques. En plus du fait qu'ils soient orphelins de père et infirmes, ces deux jeunes personnages se laissent dominer par le désir de tuer et commettent chacun un meurtre. Jeanlin égorge un soldat dans *Germinal* et Paulin met fin à la vie d'une sentinelle à coups de couteau.

« L'Entonnoir » de Sylvain Monod regorge de nouveaux noms dont la composition syllabique est presque identique à celle de leurs référents chez Zola. Ils sont chacun constitués de deux syllabes et dans la plupart des cas, seule une consonne ou une voyelle les distingue. Ainsi le nom à consonance animale « Lerat » est remplacé par un nouveau nom à consonance animal « Lechat », Goujet quant à lui devient Goujon. Coupeau et Gervaise sont aussi remplacés par un nouveau nom (Couteau) et un nouveau prénom (Germaine). Lechat, Goujon, Germaine et Couteau connotent dans ce pastiche une appartenance à la classe

inférieure. Par fidélité au modèle zolien, Sylvain Monod attribue des noms incomplets et sans titre à ces personnages ouvriers comme le fait Zola dans son œuvre. Il faut noter que Couteau n'est dans ce pastiche que le propriétaire d'une petite société comme Gervaise dans *L'Assommoir*. Couteau et Germaine restent donc des personnages de hiérarchie inférieure. Soulignons aussi que, comme dans *L'Assommoir*, il n'existe aucun rapport métaphorique ou métonymique entre les noms Goujon, Lerat et les personnages qui les portent. Ils ne constituent que des marques de relation hypertextuelle entre ce pastiche et son hypotexte.

Lorsque le nom ou le prénom sont précédés d'un titre, la désignation incomplète est une marque de supériorité. C'est le cas des personnages dont les noms se trouvent associés à leur statut professionnel, à l'instar de l'abbé Mouret et du docteur Pascal, dans l'œuvre zolienne. Nous tenons à préciser que même l'usage des titres Monsieur ou Madame peuvent, dans une certaine mesure⁶⁴, permettre la classification des personnages. Robert Courtine fait usage de nouveaux noms connotant la classe sociale des personnages. Les noms du notaire (M^e Delafontaine) et du directeur de la succursale (M. Prunaire) sont toujours précédés d'un titre alors que ceux de ses ouvriers Ida, Bastin ainsi que celui de Désiré Benoît⁶⁵ qui est serveur à Hacquart (l'épicerie principale) ne le sont jamais. Cette distinction met en lumière l'existence de deux classes sociales : les bourgeois et les prolétaires.

Ce même phénomène s'observe aussi dans « La Panse » où des noms précédés d'un titre, à l'instar du Colonel Morot et Mme Morot-Chandonneur, impliquent l'appartenance du personnage à une hiérarchie sociale supérieure comme les noms aux consonances aristocratiques tels que « La baronne Muffat », dans ce même pastiche, « son excellence Eugène Rougon » de *L'Assommoir*. Nous avons aussi identifié dans ce pastiche des noms sans titres. L'un des nouveaux noms sans titre est Mohammed. Il est porté par un esclave arabe. La différence entre les noms de bourgeois/aristocrate et de domestique/esclave traduit le rapport de domination ou de soumission qui existe entre les membres de ces classes.

Les noms ou prénoms d'hommes ou de femmes de rang (assez) élevé sont souvent utilisés dans la suite des pastiches pour marquer le mépris ou la dévalorisation. L'aristocrate Mme Morot-Chandonneur, par exemple, est désignée comme *Clotilde* par l'auteur-même,

⁶⁴ L'effet est surtout ressenti avec le titre Monsieur car Madame est généralement porté par toute femme mariée quelle que soit sa classe sociale. La différence peut être parfois faite avec l'adjonction d'un qualificatif péjoratif : c'est ce que nous avons observé avec l'appellation « la petite Madame Loisel » dans « La Parure ».

⁶⁵ Nous considérons le nom Désiré Benoît comme un nouveau nom car Zola n'utilise que le féminin de ce prénom et avec un autre patronyme. Il s'agit de Désirée Mouret qui intervient dans *La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *Le Docteur Pascal* avec pour caractéristiques majeures son innocence et son amour pour les bêtes.

après son acte d'infidélité avec l'esclave arabe. Ce changement survenu dans sa désignation en rapport avec son rôle connote la perte du respect dû au personnage de classe supérieure à cause du vice ou de l'immoralité.

Nommer les personnages, c'est aussi les classer en fonction de leurs origines socioculturelles. Le nom s'apparente, de ce fait, à un repère social grâce auquel le lecteur peut appréhender le caractère, la fonction et la place du personnage dans son univers romanesque. Revenons à l'insertion du nom Mohammed dans « La Panse » de Jullian et Minoret : c'est un nom étranger qui produit un effet de dépaysement (« Seul un de ses convives restait à l'écart ») et d'exotisme (ce qui pourrait justifier l'attirance de l'aristocrate pour cet Arabe). Il connote, par ailleurs, l'image stéréotypée de l'étranger violent (il l'a prise avec violence⁶⁶) et de la soumission (l'esclave arabe). Ces connotations évoquent celles du nom du député Kahn dans *Son excellence Eugène Rougon*. Kahn implique une origine juive et des connotations relatives à la physionomie (« grand nez bien fait » trahissant une origine juive), aux mœurs et à la mentalité. Ces différents aspects de sa personnalité déterminent le type de relation qu'il entretient avec les autres personnages du roman. La désignation des personnages par de nouveaux noms révèle donc, en plus de leur classe sociale, des traits de caractère corrélés par l'auteur à leur origine et apparaît comme une synecdoque du personnage.

Le choix d'un nouveau nom par le pasticheur peut être guidé par la connotation positive ou négative du nom du personnage qu'il souhaite reprendre. L'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosorex » raconte l'histoire d'un jeune couple d'ouvriers qui rappelle celle de Gervaise et de Coupeau dans *L'Assommoir*. Il donne cependant un prénom différent (Pascaline) à son héroïne qui évite, dans une certaine mesure, la connotation négative du prénom Gervaise⁶⁷.

Pascaline est un nom à consonance positive de par son suffixe diminutif et sa ressemblance phonétique avec des prénoms comme Denise ou Félicité dans l'œuvre zolienne. A propos de l'usage de ce type de prénom Philippe Hamon (1985 : 121) écrit :

Il est à noter que bon nombre d'héroïnes zoliennes, présentées souvent de façon plus positive que le personnage masculin, sont privées du phonème /a/ (Renée, Gervaise) sont souvent dotées de prénoms contenant le phonème le plus opposé à /a/ (maximum) d'ouverture), le phonème /i/

⁶⁶ L'origine arabe est associée à la violence même pendant les rapports sexuels caractérisés par l'absence de préliminaires.

⁶⁷ Du fait du roman, le prénom a acquis une connotation négative. Dans l'univers fictif comme dans la « vie réelle », les noms propres se chargent progressivement d'informations. Certaines propriétés négatives sont ainsi associées au prénom Gervaise, vers la fin de *L'Assommoir*, lorsque le personnage qui le porte devient alcoolique.

(maximum de fermeture), souvent même redoublé : Pauline, Denise, Christine, Albine, Séverine, Clotilde Miette Désirée...

Nous pouvons donc dire que, dans une certaine mesure, l'auteur d'« Une histoire de Vélosorex » attribue le prénom Pascaline, contenant le phonème /i/ comme marque de positivité, à son héroïne par conformité à ce procédé zolien.

Malgré cette justification, il se pose la question de savoir pourquoi ce pasticheur n'a pas repris le prénom Gervaise comme Robert Lasnier dans « Le Tabac du père Nicot » ou Jean Gaulmier dans « Une crise ». Pourquoi le remplace-t-il par un autre prénom positif ? L'une des réponses à ces questions pourrait être relative au fait que le prénom Pascaline était, au même titre que son équivalent masculin Pascal, à la mode entre les années 1960 et 1980, année de parution de ce pastiche. Le pasticheur a peut-être aussi été influencé par la connotation positive de cet équivalent masculin : il évoque le docteur Pascal qui croit au progrès et aux bienfaits de la science. Le choix du pasticheur peut en outre être justifié par les éléments négatifs du signifié du personnage de Gervaise dans *L'Assommoir*. En effet, elle s'est certes d'abord courageusement battue pour sa réussite sociale, tout en maintenant sa dignité (image positive), mais, par la suite, elle s'est laissée détruire par l'alcool (négatif). L'auteur d'« Une histoire de Vélosorex » a ainsi préféré nommer son héroïne Pascaline, en faisant d'elle une femme active et courageuse et surtout ferme comme le suggère le sens *a priori* de ce prénom ⁶⁸:

5. Pascaline poussa sa machine et, les oreilles sifflantes, s'engagea dans la grande rue. Un immense dégoût la prenait, une rage qui lui battait les tempes, et lui faisait serrer les poings. Quoi ! Il lui fallait se crever à la tâche et en plus se passer de son Solex, pour abreuver ce soiffard ! C'était fort, ça, c'était trop fort ! Et emportée à plus de 35 km/h, elle filait en direction de l'usine.

Pascaline refuse de sacrifier son Solex pour subvenir aux besoins de son mari alcoolique. Contrairement à Gervaise, elle résiste aux circonstances de la vie qui auraient entraîné la chute définitive du couple. Son attitude amène son partenaire à se remettre en question. Il finit par prendre la résolution de se défaire de l'alcoolisme en se trouvant un nouvel emploi et en s'achetant un Vélosorex comme elle :

⁶⁸ Nous faisons ici allusion au caractère des Pascaline tel qu'il est évoqué dans les dictionnaires des prénoms : Volontaire, dynamique et entreprenante, Pascaline est de nature à diriger et possède une forte personnalité. Elle ne supporte pas la médiocrité et n'est pas faite pour les rôles de second plan. (<http://prenoms.aujourd'hui.com/dictionnaire-des-prenoms.asp>)

6. Pascaline eut un geste de surprise heureuse. Elle voyait à la fenêtre un second Solex, tout semblable au sien.
- C'est le mien, dit-il, Ah, bah ! J'ai réfléchi. J'ai trouvé de l'embauche. On engage à la mine. Mais c'est à l'autre bout du canton. Alors, j'ai fait comme toi. J'en ai pris un.

L'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosolex » aurait pu reprendre le prénom « Gervaise », mais un tel choix aurait constitué un obstacle à l'atteinte des objectifs de la publicité du vélomoteur, qui se doit de fournir et de vanter les propriétés techniques irréfutables de cet engin telles que son coût modéré (Octave n'a fait que rapporter les consignes des bouteilles pour se l'offrir) et ses performances (le Solex emportait Pascaline à plus de 35km/m heures). La réussite incontestée de Pascaline, grâce à son Solex, traduirait ainsi, de manière implicite, celle de toute personne qui en achèterait aussi un. La force de caractère de Pascaline, tout comme la puissance du moteur, (« elle n'eut presque pas à pédaler tant la puissance du moteur était forte ») débouche sur la promesse d'une vie heureuse et florissante. L'achat d'un nouveau solex contribue au bonheur de Pascaline et Octave à la fin de cette histoire (happy end). Le choix du prénom Pascaline constitue donc aussi une stratégie argumentative mise en œuvre pour la bonne vente du Vélosolex.

Les connotations positives ou négatives des noms des personnages zoliens ne sont pas toujours reprises par leurs substituts dans les pastiches. Delafontaine est un nom inventé par Robert Courtine dans « Au Bonheur des Ménagères ». C'est le nom du notaire qui s'était occupé des affaires de père Baudu. Contrairement à l'oncle Baudu qui avait honnêtement promis à Denise un emploi et qui fait d'ailleurs l'effort de lui en trouver un⁶⁹ après le décès de ses parents, le notaire Delafontaine, qui est son substitut dans ce pastiche, abuse de la naïveté de cette pauvre orpheline. Sa femme et lui feignent d'être généreux en offrant de la prendre en charge et la transforment en domestique. Ils la logent dans une chambre étroite et insalubre, la privant de liberté et de ses gages. Pire encore pendant son séjour chez eux, Denise est victime des assauts répétés du notaire. Tous les actes du notaire connotent l'image d'un individu hypocrite, malhonnête, égoïste. L'héroïne de Courtine n'hésitera pas par conséquent à saisir l'occasion que lui offre Désiré Benoît d'aller travailler à Paris dans un grand magasin appelé Frigovit.

Comme autre nom inventé dans nos pastiches, nous avons le patronyme Wertzeichengeber porté par le vaguemestre dans « La Grève » de Paul Aoustine. Ce personnage rappelle celui de Maheu, l'ouvrier chez qui Étienne avait pris pension dans

⁶⁹ Excepté dans le magasin « Au Bonheur des Dames » contre lequel il lutte en tant que l'un des représentants du petit commerce.

Germinal. Il loge, lui aussi, Etienne Letarin. Par ailleurs, il est le porte-parole des grévistes pendant leur rencontre avec la direction. Cependant, il n'est pas un simple ouvrier mais un vaguemestre retraité et impliqué dans une autre activité (la colomphilie). Sa mort n'est pas une conséquence directe de la grève comme celle de Maheu qui est tué en premier par les soldats. Il meurt suite à un choc provoqué par la perte de ses volatiles. Il est assez ridicule et son nom est un clin d'œil humoristique car il signifie en allemand « distributeur de timbre-poste ».

4.2.3. Les noms dictés par la présence d'un autre hypotexte ou d'une satire politique

La présence des hypotextes autres que ceux de Zola est rendu manifeste par la reprise des noms des personnages de ces textes. Loisel, Mme Forestier sont des personnages de « La Parure » de Maupassant repris par Reboux et Müller dans « La Parure ». La désignation de ces personnages traduit l'existence dans ce pastiche de deux classes sociales : celle des ouvriers représentés par Loisel qui n'est nommé que par son patronyme (sans titre) et celle des bourgeois représentée par Mme Forestier bien que le titre « Madame » soit aussi relatif à son statut de femme mariée. Nous avons d'ailleurs remarqué que le titre Madame Loisel est précédé de l'adjectif « petite » (la petite Madame Loisel) qui pourrait être vu comme une marque de différenciation sociale c'est-à-dire d'appartenance à une classe inférieure à celle de Mme Forestier.

Dans « Hivernal », certains noms sont aussi dictés par la présence d'un autre hypotexte. Les noms des personnages de ce pastiche sont en outre soit dérivés des noms des personnages de cette fable (La fourmi, Cigarette), soit du nom de son auteur (Lafontaine). Tout comme la combinaison des noms d'auteurs et des personnages des textes ciblés, la fusion des caractéristiques des personnages complexifie l'hybridité de ce pastiche. La Cigarette est à la fois la reprise d'un personnage zolien (son rôle rappelle celui de Gervaise) et d'un personnage de la fable de La Fontaine à cause de son activité en été et de sa situation en hiver. Il faut souligner que les noms ou surnoms (fourmi, Cigarette et Lafontaine) portés par les personnages de ce pastiche connotent leur appartenance à une classe inférieure : la Cigarette a été poussée à la mendicité par la misère ; la fourmi a été ainsi surnommée parce qu'elle trottait et s'affairait autour des maisons des riches ; Lafontaine, son ancien amant est présenté comme « un gars qui réussirait ». Cette nomination comique des personnages permet à François Mougenot d'atteindre l'objectif de faire rire ou sourire les lecteurs de cette nouvelle version de « La Cigale et la Fourmi ».

Un autre exemple de pastiche dans lequel les noms propres sont empruntés à d'autres auteurs, c'est « Tata ». Les surnoms Peau d'âne et La princesse, attribués au personnage principal de « Tata » évoquent l'héroïne du conte *Peau d'âne* de Perrault. Deux autres noms rappellent dans ce pastiche deux personnages de *Peau d'âne* : Lafey⁷⁰ qui dérive de la Fée, et Leroy qui signifie roi et qui dans ce contexte peut être considéré comme une adaptation du Roi dans *Peau d'âne*. Il faut souligner que la graphie archaïsante de « Leroy » nous ramène au siècle de ce conte (XVII^e). Il est également important de noter dans ce pastiche la conversion burlesque des protagonistes comme dans un travestissement à la Scarron. En fait, la marraine de l'héroïne qui est La Fée chez Perrault devient ici une avorteuse. Le Roi de son côté devient un modeste employé, comptable aux abattoirs, et continue en toute ironie de s'appeler « Leroy ». Ce traitement comique des personnages est renforcé par la langue qu'ils utilisent. Il s'agit d'une langue empruntée au parler populaire qui constitue l'une des caractéristiques de l'écriture zolienne. En plus de l'identification des hypotextes, l'onomastique des personnages permet donc de mieux apprécier la transformation stylistique qui s'opère dans ce pastiche, et par conséquent, la relation qu'il a avec le travestissement.

Nous avons, en outre, dans nos pastiches la reprise des prénoms des personnages historiques et politiques. Le prénom Christine, bien qu'il soit plus d'une fois utilisé par Zola (dans *L'Œuvre*, *La Curée*), évoque plutôt dans « Un ministre », un personnage historique dont les traits sont communs à ceux d'un personnage zolien (Nana). Manicamp utilise donc ce personnage pour mettre à nu les déboires de Christine Deviers-Joncour et de Roland Dumas, le ministre français de « l'affaire Elf », à cette période où leur scandale est encore d'actualité. Roland Dumas évoque lui aussi un autre personnage zolien (Le Comte de Muffat). De nombreuses expressions utilisées dans ce texte nous rappellent les pensées du Comte de Muffat, notamment après la tentative de suicide de Georges (*Nana*, chap. XII) :

« Un ministre »	<i>Nana</i>
7. il s'était juré de ne pas retourner chez cette femme. Le ciel lui donnait un avertissement, il avait appris dans les journaux la mort de Patrice puis celle de François, et il en fut pénétré comme s'il s'agissait de sa propre perte [...] Après tout, il était débarrassé de ses rivaux.	Un instant, dans le fiacre qui le menait rue Richelieu, il s'était juré de ne pas retourner chez cette femme. Le ciel lui donnait un avertissement, il regardait le malheur de Philippe et de Georges comme l'annonce de sa propre perte. [...] il lui restait seulement la jouissance sourde d'être débarrassé d'un rival dont la jeunesse charmante l'avait toujours exaspéré

⁷⁰ Très proche de « Lafaye » un anthroponyme très commun au XIX^e siècle.

Dans cet exemple où certaines expressions (mises en gras) sont reprises littéralement du texte zolien, la mort de Patrice et François est une allusion au malheur de Philippe et Georges dont on tient Nana pour responsable. Ces derniers étaient effectivement les rivaux du comte de Muffat. Par ailleurs « François » fait allusion au président François Mitterrand, ami de Roland Dumas. Dans la suite de ce pastiche, des allusions sont aussi faites à la relation de Nana et du comte, après l'incident malheureux. Ainsi, le ministre se met à aimer passionnément Christine, ce qui le conduit à sa ruine.

En ce qui concerne le ministre français Roland Dumas, une référence est faite à sa biographie, et plus précisément à son parcours professionnel dans la phrase : « Il voulut oublier l'avocat aux causes douteuses, l'agent toujours entre deux affaires, deux renseignements, trois réponses ». Roland Dumas a effectivement été un avocat et un homme politique français⁷¹. Il a eu pour maîtresse Christine Deviers-Joncour dont le prénom est repris dans ce pastiche. Sa condamnation en première instance à trente mois de prison dont six mois fermes est aussi évoquée : « Enfin, il fut condamné ».

Entre ces personnages de *Nana* et de « l'affaire Elf », nous pouvons établir les correspondances suivantes : Nana est la courtisane, maîtresse du comte de Muffat, tout comme Christine Deviers-Joncour, surnommée à l'époque la « *Putain de la République* », est la maîtresse du ministre français Roland Dumas. L'attitude de ces deux femmes vis-à-vis de leurs amants laisse entrevoir une image de femmes sans scrupules identique à l'héroïne d'« Un ministre » : Nana est une mangeuse et une gâcheuse, « fière de la ruine de ses amants », au rang desquels le comte de Muffat ; Christine (de Manicamp) s'est « si largement servi » de son ministre « qu'il faillit laisser des dettes », Christine Deviers-Joncour n'a pas hésité à noircir Roland Dumas pendant « l'affaire Elf », contribuant ainsi à sa condamnation. L'on peut donc déduire que Manicamp s'inspire de l'histoire de Nana et ses amants, Muffat particulièrement, pour dénoncer les malversations financières du ministre Roland Dumas, amant de Christine Deviers-Joncour. La subtilité de l'auteur est accentuée par l'emploi de l'indéfini « un » (un ministre) qui est un marqueur d'indétermination, soumettant ainsi le lecteur à un certain effort de réflexion guidé par des indices. L'anonymat du ministre, tout au long du pastiche, ainsi que le choix d'un prénom zolien (mais qui n'a rien à voir avec le

⁷¹ Sous François Mitterrand il a été ministre des Relations extérieures de 1984 à 1986 et des Affaires étrangères de 1988 à 1993. Il a ensuite présidé le Conseil constitutionnel de 1995 à 2000.

personnage zolien imité) renforce l'idée selon laquelle le pastiche n'est qu'un moyen voilé de dénonciation, permettant à l'auteur d'échapper à la censure voire au courroux des personnes indexées ou bien de séduire le lecteur par des allusions voilées.

Gaulmier recourt aussi à un personnage historique à travers le héros de son pastiche « Une crise » dont le prénom Adolphe, conforme à l'onomastique française, évoque celui d'Adolf Hitler. Ce pastiche, rappelons-le, est un extrait du recueil *A la manière de 1942* publié en 1942, période marquée par l'occupation allemande de la France. Outre le prénom Adolphe, la description faite de ce personnage principal rappelle celle d'Adolf Hitler. De nombreux détails montrent que ce personnage historique est visé. Certains de ces détails sont d'ordre physique et moral :

Adolphe	Adolf Hitler
8. ... Les mains, qu'il avait maculées de couleurs et de poussière, énormes : des mains d'étrangleur... Sa petite moustache, taillée en brosse, s'agitait au-dessus de sa lèvre retroussée par un ricanement. Une longue mèche barrait son front de plâtre. Il avait l'air sinistre comme un de ces orages d'un noir d'encre ... (« Une crise », p. 136)	Son visage aux traits flous est insignifiant, même avec la note un peu comique de la petite moustache à la Charlot piquée sur le nez épaté, même avec la menace des sourcils froncés, comme pour corriger le reste. Sa fameuse mèche a disparu. Elle est réservée paraît-il, pour les manifestations de politique intérieure ⁷² Physiquement, il n'avait rien d'impressionnant ; son comportement restait aussi bizarre. Sa fameuse mèche de cheveux, et sa moustache en brosse n'ajoutait rien à un visage rude et singulièrement dépourvu de distinction. (Allan Bullock, 1980)

La description des mains d'Adolphe évoque, de manière implicite et symbolique⁷³, le caractère cruel, criminel et sanguinaire d'Hitler. Les traits de visage du héros de Jean Gaulmier sont, de toute évidence, identiques à ceux de ce personnage historique. Ce portrait comporte donc des allusions à ses traits caractéristiques.

Un autre lien établi entre le personnage fictif et le personnage réel est celui de la personnalité, visible à travers leurs ambitions, leurs discours et leurs idées. Adolphe est

⁷² Portrait fait par Robert Coulondre, ambassadeur de France à Berlin de novembre 1938 à septembre 1939, cité par Louis Saurel (1968 : 63).

⁷³ Nous retenons la valeur symbolique de l'adjectif « maculée » car Hitler était un homme physiquement propre.

présenté comme un fou qui ambitionne de gouverner la France, et toute l'Europe : « Ce fou qui se croyait Napoléon, qui voulait voir la France à ses pieds, et toute l'Europe ». Cette allusion est un moyen de dénoncer la mégalomanie d'Hitler. Ce caractère est d'ailleurs évoqué dans la préface où l'auteur signale, nous l'avons vu, son déséquilibre mental. Le déséquilibre mental d'Adolphe est aussi mis en relief à travers de longs discours incohérents semblables à ceux d'Hitler mais empruntant des traits à ceux d'Etienne dans *Germinal* :

Adolphe	Etienne Lantier	Adolph Hitler
9. Presque chaque jour maintenant, ses crises le prenaient. Il se roulait sur le sol d'abord ; puis, se relevant, il dressait le bras, levait les yeux comme en extase vers le ciel et d'une voix rauque, il discourait pendant des heures. (« Une crise, p.136) Il s'échauffait en parlant [...] Les mots lui manquaient souvent, il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule. C'était un flot de paroles incohérentes... (« Une crise », p.137-138)	D'une voix ardente, il parlait sans fin. (<i>Germinal</i>, p. 219) Etienne recommençait à parler. La vieille société craquait, ça ne pouvait durer au-delà de quelques mois, affirmait-il carrément. Sur les moyens d'exécution, il se montrait plus vague, mêlant ses lectures, ne craignant pas, devant des ignorants, de se lancer dans des explications où il se perdait lui-même. (<i>Germinal</i>, p. 221) Peu à peu, Etienne s'échauffait. Il n'avait pas l'abondance facile et coulante de Rasseneur. Les mots lui manquaient souvent, il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule. (<i>Germinal</i>, p.337-338)	« ...Le Führer, incorrigible bavard, donnait d'interminables explications sur tous les sujets possibles. » (Louis Saurel, 1968 : 61) « ...Hitler ne cessait de discourir » (Louis Saurel, 1968 : 62) « Les discours confus et frénétiques du Führer déçurent Mussolini. »⁷⁴ (Louis Saurel, 1968 : 62) « Son timbre de voix était très rude,... Hitler parlait trop longtemps ; ses discours étaient pleins de redites et de verbosité ; il manquait de lucidité et se perdait fréquemment dans ses phrases nébuleuses. » (Allan Bullock, 1980 : 365)

Malgré ses troubles psychiatriques, Adolphe réussit, comme ses référents zolien et historique, à influencer ses auditeurs :

Adolphe	Etienne Lantier	Adolph Hitler
10. Les ouvriers malgré eux, devant leur litre vide, écoutaient le fou pérorer sans fin. Ces	Et les Maheu avaient l'air de comprendre, approuvaient, acceptaient les solutions miraculeuses, avec la foi aveugle des nouveaux croyants, pareils à ces chrétiens des premiers temps de	...il développait phrase après phrase, idée après idée, image après image, réussissant avec la même puissance

⁷⁴ Référence faite à la visite du Führer à Venise (donc à Mussolini).

paroles, malgré eux, les remuaient. Ils ne comprenaient guère tous ces raisonnements, mais leur obscurité même élargissait encore le champ des promesses, les enlevait dans un éblouissement. (« Une crise », p.138)	l'Eglise, qui attendaient la venue d'une société parfaite, sur le fumier du monde antique (<i>Germinal</i>, p.221) Seulement, à ces heurts continuels, il rencontrait des images d'une énergie familière, qui empoignaient son auditoire ; tandis que ses gestes d'ouvrier au chantier, ses coudes rentrés, puis détendus et lançant les poings en avant, sa mâchoire brusquement avancée, comme pour mordre, avaient eux aussi une action extraordinaire sur les camarades. Tous le disaient, il n'était pas grand, mais il se faisait écouter. (<i>Germinal</i>, p.338) Ils ne sentaient plus le froid, ces ardentes paroles les avaient chauffés aux entrailles. Une exaltation religieuse les soulevait de terre, la fièvre d'espoir des premiers chrétiens de l'Eglise, attendant le règne prochain de la justice. Bien des phrases obscures leur avaient échappé, ils n'entendaient guère ces raisonnements techniques et abstraits ; mais l'obscurité même, l'abstraction élargissait encore le champ des promesses, les enlevait dans un éblouissement. Quel rêve ! être les maîtres, cesser de souffrir, jouir enfin ! (<i>Germinal</i>, p.340)	magique, à prendre sous son charme les Allemands comme les étrangers et même à se gagner des auditeurs hostiles. (Henry Picker, 1969 : 132)
---	---	--

Ces discours constituent donc l'une des stratégies utilisées par ces personnages pour mener à bien leur combat. La mention du combat d'Adolphe dans le texte de Jean Gaulmier évoque d'ailleurs le titre de l'œuvre de Hitler intitulée « Mein Kampf », publiée en 1925 ainsi que le journal « Le Combat » qu'Etienne lisait régulièrement dans *Germinal* grâce au réfugié nihiliste et anarchiste Souvarine. L'emploi de la lettre majuscule au début d'un nom commun « son Combat » par Gaulmier évoque l'ampleur de la lutte du redoutable Führer. L'idée de combat est donc au centre des discours d'Etienne Lantier, d'Adolphe et d'Adolf Hitler : il

s'agit d'un Combat pour la liberté, l'honneur, la justice⁷⁵ réclamés par chacun d'eux et caractérisé par le désir de vaincre et de dominer ceux qu'il considère comme les ennemis de leur classe ou de leur peuple :

Etienne	Adolphe	Adolph Hitler
11. « Mais Etienne s'enflammait. Toute une prédisposition de révolte le jetait à la lutte du travail contre le capital.... N'y avait-il pas là un effort superbe, une campagne où la justice allait enfin triompher ? Plus de frontières, les travailleurs du monde entier se levant, s'unissant, pour assurer à l'ouvrier le pain qu'il gagne. [...] Avant six mois, on aurait conquis la terre, on dicterait des lois aux patrons, s'ils faisaient les méchants. (<i>Germinal</i>, p.191-192) Une société nouvelle poussait en un jour, ainsi que dans les songes, une ville immense, d'une splendeur de mirage, où chaque citoyen vivait de sa tâche et prenait sa part des joies communes. Le vieux monde pourri était tombé en poudre, une humanité jeune, purgée de ses crimes, ne formait plus qu'un seul peuple de travailleurs, qui avait pour devise : à chacun suivant son mérite, et à chaque mérite suivant ses œuvres. (<i>Germinal</i>, p.220) « Il était repris d'une fureur de bataille, du besoin farouche d'en finir avec la misère, même au prix de la mort. » (<i>Germinal</i>, p.287) - Notre tour est venu, Lança-t-il dans un dernier éclat. c'est à nous d'avoir le pouvoir et la richesse ! (<i>Germinal</i>, p.339)	« ... ce qui est refusé à la douceur, il appartient au poing de le conquérir ! Si nos ancêtres avaient fait dépendre jadis leurs décisions de l'absurde mentalité pacifiste actuelle, nous n'aurions pas au total le tiers de notre territoire national... Ainsi la condition essentielle pour le maintien de l'Etat, c'est qu'il existe à la base une identité de la race qu'on soit résolu à défendre par tous les moyens ... Être dur comme de l'acier, ne reculer devant rien, user des armes les plus cruelles pour aller rapidement à la victoire... Le bonheur d'avoir un grand homme tel que moi échoit rarement au peuple qui se laisse endormir par un club de bourgeois bavards... (« Une crise », p.137) Oui, lui, Adolphe, Il en avait assez de crever dans la misère. On le tuerait, plutôt que de l'empêcher de dire ce qu'il avait à dire. Nom de Dieu, il fallait jeter à bas la vieille société pourrie. (« Une crise », p.138) Notre tour est venu, lança-t-il dans un dernier éclat. A nous le pouvoir et la richesse ! Peuple, éveille-toi. (« Une crise », p.138)	Je suis chargé d'une mission historique et, cette mission je la remplirai, parce que la providence m'a destiné à le faire... Quiconque ne me suivra pas se verra écrasé... J'ai choisi la route la plus difficile qu'ait jamais pris un Allemand, j'ai réalisé la plus grande tâche de l'histoire allemande, la plus grande qu'aucun Allemand n'ait jamais accomplie. Et non par la violence, remarquez-le. Je suis porté par l'amour de mon peuple...⁷⁶

⁷⁵ Signalons cependant que la justice réclamée par Etienne et Adolphe implique la liberté et l'égalité sociale alors que celle d'Adolph Hitler est synonyme d'injustice car elle se traduit par la mise en place d'une inégalité raciale.

⁷⁶ Cité par Louis Saurel, (1968 : 62). Il s'agit des propos tenus par Hitler lors de son entretien avec Schuschnigg au Berghof le 12 février 1938.

En reprenant à travers un personnage détraqué les pensées et les paroles révolutionnaires d'Etienne Lantier, Gaulmier expose l'idéologie totalitaire du leader allemand, ainsi que sa folie de grandeur. Nous reviendrons ultérieurement sur la cible de ce pastiche et sur les effets possibles de cette réutilisation du discours d'Etienne.

Au vu de ces analyses, la désignation des personnages par nos pasticheurs a une double fonction classificatoire : elle permet la classification des personnages dans leur groupe social et la classification des pastiches en fonction de leurs visées et de leurs hypotextes. Nous avons ainsi non seulement la mise en valeur de la nature des relations entre personnages mais aussi de celles entre les pastiches et leurs cibles. A propos des pastiches, l'on distingue des pastiches à visée littéraire, publicitaire ou politique avec des hypotextes doubles ou multiples.

Tableau 8: Tableau récapitulatif des types de pastiches identifiés grâce à la désignation des personnages

N°	Auteur	Titre	Date de parution	Hypotexte zolien	Hypotexte double	Pastiche littéraire	Pastiche politique	Pastiche publicitaire
1	Robert Lasnier	« Le Tabac du père Nicot » Dans <i>A la recherche du mégot perdu</i> Et dans <i>Le Bal des mots dits</i>	2013 Pendant la lutte anti-tabac en France, sous l'impulsion de Marisol Touraine, Ministre de la Santé. 2009 Dans le cadre des pastiches anti-tabac-bal des mots dits	+	-	+	-	-
2	Paul Aoustine	« Les Bouguon-Placard, La Grève » dans <i>Contrefaçon, Pastiches littéraires à l'usage d'un lecteur pressé</i>	2009	+	-	+	-	-
3	François Mougenot	« Hivernal » d'après Zola Dans <i>La Fourmi et la Cigale</i>	2006	+	+	+	-	-
4	Manicamp	« Un ministre » par Zola Dans <i>Les Quarante Valeurs et quelques interludes</i>	1999 Paris Plon	+	-	+	+	-
5	Robert Julien	« Au Bonheur des Ménagères » Dans	1984					

	Courtine	<i>Au Cochon bleu</i> , Petit Traité de pasticherics	Paris, Le Pré aux Clercs	+	-	+	-	-
6		« Une histoire de Vélosolx » A la manière d'Emile Zola (Publicité Homsy-Delaforse et associés. DR)	1980	+	-	+	-	+
7	Sylvain Monod	« L'Entonnoir » Dans <i>Pastiches</i>	1963 Paris, H. Lefebvre308p.	+	-	+	-	-
8	Phillip Jullian et Bernard Minoret	« La Panse » Dans <i>Les Marot-Chandonneur, ou Une grande famille, décrite de Stendhal à Marcel Aymé, peinte d'Ingres à Picasso</i>	1955 (éd.2009)	+	-	+	-	-
9	Paul Guenel	« Tata » Par Emile Zola (D'après <i>Peau d'Ane</i>) Dans <i>A la manière d'à la manière de...</i>	1947 Paris, R. Lacoste	+	+	+	-	-
10	Jean Gaulmier	« Une crise » Dans <i>A la manière de...</i>	1942 Le Caire, Ed. du Scribe égyptien 504p.	+	-	+	+	-
11	Paul Reboux et Charles Müller	« La Parure » dans A la manière de...	1910, Paris, Grasset, 334p. 1964(Edition Bernard...	+	+	+	-	-

Ce tableau nous permet de voir clairement qu'il n'y a aucune contradiction entre les déclarations internes et les déclarations externes des pastiches. Les déclarations faites dans le corps du pastiche apportent donc des précisions et parfois des informations supplémentaires et non contradictoires sur son statut mimétique. Nous pouvons voir à nouveau la présence, dans notre corpus, de divers types de pastiches annoncés dans les paratextes. Les informations précises et complémentaires fournies dans le corps du texte dévoilent la véritable identité des personnages (pastiche politique) ou leurs atouts (pastiche publicitaire), ainsi que le statut du pastiche, en relation avec d'autres genres hypertextuels (la parodie, le travestissement et la caricature). Les pastiches à visée littéraire s'attaquent, de manière générale, au style de Zola, en imitant son système de nomination des personnages (pastiche à hypotextes zoliens), et en reprenant la désignation des personnages d'autres auteurs (pastiche à hypotexte double) tout en les adaptant à l'onomastique zolienne. Les pastiches à double visée littéraire et politique s'inspirent des caractéristiques des personnages zoliens pour critiquer les personnages historiques et politiques ciblés. Quant au seul pastiche publicitaire du corpus, il procède par substitution des noms des personnages auxquels il ajoute des caractéristiques positives qui s'inscrivent au contexte publicitaire. Ces procédés montrent que le pastiche va au-delà de sa visée première celle d'imiter un style littéraire pour le critiquer et devient un moyen soit d'échapper à la censure ou à la colère de la cible, soit de vanter les valeurs d'un produit.

Les pasticheurs font, dès les paratextes, des clins d'œil au lecteur dans le but d'attirer son attention sur les différentes cibles littéraires politiques ou contemporaines du pastiche. Ils mettent ainsi en place une relation dynamique entre le lecteur et son texte permettant à ce dernier de cerner la visée du pastiche qui va parfois au-delà de la simple critique littéraire. En fonction de leurs objectifs, les pastiches portent des traces de l'auteur, des personnages réels ou fictifs ciblés. Les noms des personnages ont une valeur classificatoire qui permet de distinguer les différentes classes sociales en présence dans le texte ainsi que les types de pastiches. La pertinence argumentative dont font preuve les pasticheurs dans la désignation des personnages s'étend aussi au choix des thèmes, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 5 : LA THÉMATIQUE DES PASTICHES : SES RAPPORTS AVEC ZOLA ET LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE DES PASTICHEURS

Le style, rappelons-le, est d'après Daniel Bilous « un complexe morpho-thématique ». Et si Zola a été très critiqué ou pastiché, c'est en grande partie à cause du choix des thèmes considérés comme choquants et dégoûtants tels que la prostitution, l'alcoolisme, le désir sexuel, la névrose, la folie. Ces thèmes ont-ils été repris de manière systématique et dans la simple intention de faire une critique de l'œuvre zolienne ? Peut-on voir en l'imitation de ces traits une dénonciation des travers de la société à l'époque du pasticheur ? Compte tenu du fait que ces thèmes sont abordés par Zola dans une perspective naturaliste, nous analyserons, avant d'entamer l'étude des traits thématiques proprement dite, les rapports que le naturalisme entretient avec les courants antérieurs et contemporains tels que le romantisme et le réalisme pour dégager la spécificité du roman naturaliste et de l'œuvre naturaliste zolienne en particulier.

5.1. Zola dans le naturalisme

Par le biais des *Rougon-Macquart*, Zola apporte une contribution esthétique au roman en lui attribuant une nouvelle caractéristique : on parle dès lors du roman naturaliste. Cet apport marque une rupture avec les courants antérieurs auxquels le naturalisme s'oppose sans toutefois s'en distinguer complètement. Le maître à penser du naturalisme s'inscrit dans la filiation du réalisme et marque sa distance avec le romantisme. Son œuvre se situe sur le pôle de la représentation transposée du réel, pour reprendre les termes de Northrop Frye (1998 : 43) :

Au cours des quatre ou cinq derniers siècles, l'art de la fiction aura été le lieu de mouvements d'aller et retour répétés entre les deux pôles d'imagination et de réalité, au sens où les entend Wallace Stevens. Nous appelons l'un des deux mouvements « romanesque », l'autre « réaliste ». Le mouvement réaliste incline la fiction dans le sens du représentationnel et de la transposition, alors que l'autre mouvement l'incline dans le sens opposé, vers une concentration sur les motifs élémentaires du mythe et de la métaphore. A l'extrême de ce mouvement vers l'imagination, nous retrouvons les thèmes et motifs du conte populaire, les éléments du processus que Coleridge a nommé fantaisie, et qu'il décrit comme une « modalité de la mémoire », jouant avec « ce qui est fixe, ce qui est défini ». A l'extrême du réalisme, nous rencontrons ce qu'on désigne souvent par « naturalisme », et à l'extrême de celui-ci, l'esprit façonnant erre parmi des éléments documentaires, pure description des choses, incapable de trouver une ligne narrative claire qui conduirait d'un début à une fin.

Le point de départ du romantisme, c'est l'imagination alors que celui du naturalisme, c'est la réalité. Autrement dit, tandis que le romantisme accorde la primauté à l'imagination de l'auteur, le naturalisme présenté ici comme le prolongement du réalisme vise la

représentation fidèle de la réalité à l'aide des éléments documentaires et par conséquent le rejet de l'idéalisme. Il est important de relever que le naturalisme vise aussi la transposition de la réalité. La primauté accordée à la réalité n'exclut donc pas l'imagination car sa transposition est une marque de la créativité de l'auteur. En allant au-delà de la simple représentation de la réalité, le romancier naturaliste peut avoir recours au mythe comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Le recours à l'imaginaire montre qu'il n'y a pas de rupture totale entre la poétique naturaliste et celle du romantisme. Cependant, le caractère révolutionnaire de la saga zolienne traduit une démarcation significative. Zola fait par exemple une peinture des passions humaines qui est l'une des caractéristiques majeures du romantisme, mais en leur accordant un traitement scientifique inspiré de la méthode expérimentale de Claude Bernard :

Claude Bernard démontre que cette méthode appliquée dans l'étude des corps bruts, dans la chimie et dans la physique, doit l'être également dans l'étude des corps vivants, en physiologie et en médecine . Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout. (Zola, 1971:59-60)

Zola décide ainsi d'appliquer à sa saga une démarche scientifique inspirée de Claude Bernard. Le naturalisme prône comme le réalisme, courant littéraire qui s'est opposé avant lui au romantisme⁷⁷, l'usage d'une méthode scientifique. La science est prise comme un modèle méthodologique par le romancier naturaliste qui doit non seulement observer mais aussi expérimenter les phénomènes réels. Zola présente comme suit sa méthode scientifique :

C'est presque toujours ici une expérience « pour voir », comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot dans La Cousine Bette, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société ; et un roman expérimental, La Cousine Bette par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre des faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale. (Zola, 1971 :64)

⁷⁷ Le réalisme s'était déjà inscrit en faux contre les éléments caractérisant le romantisme tels que le double idéalisme du « moi » et de l'art, la présentation exclusive des sujets « nobles » et l'expression effusive des sentiments de l'âme.

Le romancier naturaliste est non seulement un observateur qui représente les faits tel qu'il les observe, mais aussi un expérimentateur qui conduit une expérience afin de vérifier les lois qui régissent le comportement des hommes en société. Cet exemple de Balzac, soumettant le personnage aux circonstances du milieu, cité par Zola lui-même a amené certains critiques à conclure que Balzac est le véritable père du naturalisme. À notre avis, pourtant, le naturalisme défendu par Zola dans *Les Rougon-Macquart* est un courant littéraire qui partage des points communs avec le réalisme projeté par Balzac lorsqu'il s'attèle par exemple à *La Comédie humaine* (1841) mais qui s'en distingue aussi par une méthode plus scientifique, inspirée, nous l'avons vu, des idées de Claude Bernard et aussi des théories de Taine concernant le déterminisme. Zola applique donc la méthode expérimentale, telle que pratiquée par Claude Bernard, à sa saga, et se propose d'y étudier, conformément aux théories du philosophe Taine, les influences de l'hérédité et du milieu social qui prennent parfois la forme d'une fatalité implacable à laquelle l'homme ne peut échapper. *Les Rougon-Macquart* constituent une littérature à prétention scientifique caractérisée par l'étude de l'homme en fonction de ses origines biologique et sociales. Cette littérature tient ainsi compte des circonstances historiques et socioculturelles dans lesquelles ce dernier évolue.

Revenons au trait commun du naturalisme et du réalisme pour dire que les récits qui exemplifient ces deux courants littéraires ont généralement la forme de romans et de nouvelles. Le roman est un genre souple qui « s'approprie toutes formes d'expressions et exploite toutes sortes de procédés » (Colette Becker, 1992 : 70). Les romanciers réalistes et naturalistes, soucieux de créer une illusion de réalisme, utilisent des procédés tels que l'effacement du narrateur derrière le personnage, la multiplication des points de vue, le style indirect libre, la précision du détail, le vocabulaire technique ou spécialisé. Ils introduisent dans le roman les parlers populaires et font une place importante aux thèmes concernant la vie matérielle des hommes (l'argent, le travail, l'ambition politique ou sociale). Certains traits naturalistes ne sont pas par conséquent spécifiques à Zola. La figure de proue du naturalisme s'est, en fait, inspiré des auteurs réalistes tels que Balzac, Flaubert, les frères Goncourt pour écrire ses romans. Zola reconnaît, par exemple, l'influence du réalisme balzacien en déclarant que de son temps, il n'y a pas « un romancier français qui n'ait dans les veines quelques gouttes du sang de Balzac »⁷⁸. Il continue d'ailleurs dans son œuvre la révolution thématique et stylistique entamée par Balzac. Comme un sociologue, Zola étudie les thèmes et les milieux traditionnellement délaissés.

⁷⁸ Cité par Henri Mitterrand (2004 : 547-548)

5.2. Les thèmes zoliens accentués dans les pastiches

La révolution thématique initiée par Balzac dans l'écriture du roman au XIX^e siècle se manifeste dans l'œuvre zolienne par la présence de thèmes relatifs à la situation sociale de la classe populaire tels que la pauvreté ou la misère ouvrière, l'alcoolisme, la déchéance et le sordide. Ces thèmes ciblés par les pasticheurs sont amplifiés dans leurs textes. Pour mieux aborder le phénomène d'accentuation, nous adopterons l'approche de Daniel Bilous qui, rappelons-le, implique une exagération quantitative et/ou qualitative. Il s'agit en d'autres termes de la multiplication d'un trait zolien dans un pastiche ou de son aggravation d'une part, et de la multiplication des traits aggravés d'autre part. Nous allons aussi considérer comme traits accentués, les traits zoliens récurrents dans la plupart des pastiches.

5.2.1. L'ordure et l'odeur

L'un des thèmes zoliens accentué dans notre corpus est celui de l'ordure, thème violemment reproché à ce chef de file du naturalisme : « M. Zola, c'est un fanfaron d'ordures. Il y en a tant dans ses livres, qu'il est impossible de ne pas croire qu'il brave l'opinion en les y mettant. Il les y entasse. Il les y décompose. Il les y flaire. Il les y met sur sa langue, comme un chimiste... » (Lemerre, 1902 : 222-223)⁷⁹. Nous pouvons lire ce même reproche dans la critique du conservateur Pontmartin, lors des publications respectives de *L'Assommoir* et *Nana* : « Mais les romans de M. Zola ! Encore une fois, non ! Un 93 politique peut me guillotiner. Jamais le 93 littéraire ne me fera dire que l'ordure est une beauté, que la puanteur est un baume, [...] »⁸⁰. Pour ces critiques antinaturalistes, la thématique de l'ordure va de pair avec le laid, la pourriture, le glauque, l'odeur et même le langage populaire et argotique comme le justifie la réaction satirique de Zola face à ces jugements défavorables : « Ah ! oui, les naturalistes, ces gens qui ont des mains sales, qui veulent que tous les romans soient écrits en argot et qui choisissent de parti pris les sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux ». Ce trait est abondamment repris par Robert Lasnier dans « Le Tabac du père Nicot » où il décrit les odeurs nauséabondes résultant de la prise de la cigarette et du cigare ainsi que du manque d'entretien de ce lieu :

⁷⁹ Cité par Alain Pages (1999 : 46).

⁸⁰ Cité par Colette Becker (1972 : 65).

1. Dans ce lieu de pestilence, l'odeur prenait à la poitrine dès l'entrée ; c'étaient d'abord les senteurs puissantes du caporal, le gros gris, qui se déployaient avec force. Bientôt cependant on discernait d'autres senteurs : le cigare, épais et puissant, dévalait dans la salle et mettait ses arômes, lourds comme des senteurs d'aisselles. On suffoquait sous cette puanteur où se mêlaient en d'étranges accords les remugles des hommes et les bouffées sales des mégots. Tout cela s'épandait en nappes épaisses comme un parfum de foule sordide, [...] Les cendriers étaient pleins de mégots, et ça débordait en cendres grisâtres qui tombaient sur le sol carrelé. Là, les pas des hommes les étalaient, et les cendres, mêlées à la pluie que chacun apportait en entrant, à la semelle de ses souliers, avaient tôt fait de transformer le plancher en une surface emplâtrée d'ordure, où l'on glissait dans une purée sordide, sombre et collante. (« Le Tabac du père Nicot »)

Lasnier choisit de peindre un lieu sordide de manière très accentuée car plus des trois quarts de son texte sont consacrés à la description caricaturale de ce tabac. La richesse du champ lexical de l'odeur (*odeur, senteurs, arômes, remugles, puanteur, parfum*) met en lumière l'aspect sordide de ce lieu. Avec l'usage des comparaisons (« ses arômes, lourds comme des senteurs d'aisselles » et « Tout cela s'épandait en nappes épaisses comme un parfum de foule sordide »), Lasnier fait un rapprochement entre la situation misérable des ouvriers fumeurs et ce cadre repoussant. La métaphore de la purée (« une purée sordide... ») accentue l'effet répulsif que ce milieu produit sur Gervaise qui le revoit dans son imagination ; et sur le lecteur. Si on se réfère à la critique faite à Zola par ses détracteurs, on serait tenté de dire que ce pastiche où tout se dit et se vit en terme d'odeurs et plus précisément de relents et de remugles « sent mauvais ». Ces odeurs nuisibles évoquent la domination de l'homme par les objets chez Zola, comme le confirme l'usage des sujets inanimés dans les segments : « l'odeur prenait à la poitrine ; le cigare [...] dévalait dans la salle et mettait ses arômes ; ...où se mêlaient en d'étranges accords les remugles des hommes et les bouffées sales des mégots ». Même le lecteur n'est pas épargné : avec une telle concentration de détails sordides, il se sent lui aussi envahi, voire étouffé par ces odeurs. Lasnier met ainsi à nu le penchant de Zola pour un réalisme nauséabond.

La prédominance de mauvaises odeurs qui se dégagent de l'ordure n'a pas échappé à Paul Reboux et Charles Müller. Dans une intention critique, mais aussi dans une volonté de rapprocher le lecteur de l'atmosphère et de l'univers des personnages, ils ne résistent pas à la tentation de faire ressortir les détails repoussants du lieu d'habitation du couple Loisel dans « La Parure ». Ils promènent non seulement ainsi le regard mais aussi le nez de Mme Loisel dans les coins cachés de ce logis, pour faire une description réaliste de son insalubrité caractéristique, signe d'une dégradation physique de ses habitants. Cette description est à la fois visuelle et olfactive. L'énumération des objets souillés (« la lavette visqueuse », « l'eau

grasse d'une terrine », « la vaisselle encroutée d'un reste de lapin séché », « des marches crasseuses ») et des types d'ordures (« épluchure » « détrit » « immondices » traduit l'importance accordée aux sensations visuelles. L'odorat est sollicité avec l'évocation imagée des odeurs qui s'en dégagent (« comme d'une bouche pourrie », « relents d'aigre fétidité », « l'explosion d'égout »). L'image de la remontée des odeurs de l'évier est un leitmotiv dans *Pot-Bouille* : « il ne montait plus, du boyau noir de l'étroite cour, que des puanteurs d'évier mal tenu, comme l'exhalation même des ordures cachées des familles, remuées là par rancune de la domesticité » (p. 233), « ce puits humide [...] exhalait des odeurs grasses d'évier mal tenu » (p. 225).

Paul Guenel s'intéresse, quant à lui, à un nouveau cadre : celui des abattoirs infestés de toutes sortes d'ordures. Il s'acharne à décrire ces ordures ainsi que les odeurs insupportables et dangereuses qu'elles dégagent pendant la décomposition. La posture naturaliste⁸¹ qu'adopte Leroy au début de cette description est favorable à une description optique mais on constate par la suite que c'est moins ce qu'il voit que ce qu'il sent qui s'y trouve détaillé. Le champ lexical de la pourriture (« relents, décomposition, détrit, fermentation, odeur, incommodantes, putréfaction, déchets, charogne, putride, immondices, souillures, senteurs, acre relent, visqueuse, corrompu, déjections, senteurs doucereuses, fientes, cloaque, asticots ») et la comparaison (« des senteurs si violentes qu'elles râclaient la gorge comme un corrosif ») rappellent les puanteurs des abattoirs dans *L'Assommoir* où on peut lire : « ... le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées » (p.10) ; « des vieux abattoirs noirs de leur massacre et de leur puanteur » (p.16) ; « ...la façade éventrée montrait des cours sombres, puantes, encore humides de sang » (p. 678) ; « Elle partait des abattoirs, dont les décombres pouaient le sang » (p.683). Ces détails qui sont évoqués à divers endroits du roman zolien, notamment au début et à la fin, se trouvent dans ce pastiche, accumulés au même endroit dans un paragraphe. Une telle accumulation de détails sordides traduit la visée satirique de ce pastiche.

Paul Guenel développe, par ailleurs, le thème de l'ordure dans la description de la cuisine du restaurant « Au bon Mou de Veau » :

2. Le soir, rendue, à bout de nerfs ; elle échoua dans un restaurant de bas étage nommé « Au bon mou de veau » où on l'engagea comme **plongeuse**. [...] Le cuisinier par sadisme lui refusait de l'eau chaude, aussi à la surface du liquide, il se

⁸¹ Il est accoudé à la fenêtre comme Gervaise dans *L'Assommoir* et Roubaud dans *La Bête humaine*. Nous reviendrons plus en détails sur ce motif zolien dans le chapitre 6.

formait une crème grasse où surnageaient des choses sans nom, des morceaux de viande à moitié mâchée, des filaments de sauce visqueuse, des amas pris en gélatine qui sentaient l'évier. Avec les mains, elle enlevait le plus gros des purées durcies mais sa terreur était le jour où l'on servait le ragout de mouton car la sauce figée adhérerait comme une colle au fond des plats sur lesquels les doigts glissaient en longues traînées grasses sans en venir à bout.

Au contact du fourneau, des ordures, de la poussière de charbon, le manteau devenait d'une saleté repoussante. (Paul Guenel, « Tata », p.182-183)

La description de l'activité de la plongeuse renforce l'idée selon laquelle Guenel n'est pas resté indifférent au choix naturaliste des thèmes dégoûtants liés au travail des classes populaires. L'énumération des restes des aliments consommés dans ce restaurant, apparaissant à la surface de l'eau, suggère l'image du cloaque. L'auteur de « Tata » rappelle aussi au lecteur la mauvaise odeur de l'évier dans l'univers nourricier tel que Zola l'a décrite dans *Le ventre de Paris*⁸² : « L'odeur de l'étalage était nauséabonde, une odeur de vaisselle grasse et d'évier mal lavé » (p.505). L'univers de Tata et de Leroy est aussi odorant que l'univers naturaliste tel qu'il nous est livré à travers les descriptions des abattoirs dans *L'Assommoir*, et des Halles dans *Le Ventre de Paris*. L'accentuation de la nature dégradante des gestes de la plongeuse et l'aspect de son accoutrement concourent eux aussi à la création d'une atmosphère ordurière provoquant le dégoût comme l'illustre de manière plus accentuée cet autre extrait du même pastiche :

3. Tata rinçait des verres tout poisseux d'absinthe. Brusquement, sans périphrase, Leduc lui lança à la figure en montrant le corset : « Eh la fille, connais-tu cela ? » Elle répondit simplement : C'est le mien.
Alors à l'ancre où régnait une odeur de poisson avancé, d'aigre et de beurre fort, s'éleva un flux submergeant tout de son infamie. Les corps se tordaient, les rires

⁸²Notons cependant que ces odeurs repoussantes n'émanent pas seulement des déchets car dans la description de l'univers nourricier des halles dans ce roman, Zola passe en revue toutes les senteurs qui se dégagent des divers produits commercialisés, notamment des fromages : « Alors, commençaient les puanteurs : les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre ; les troyes, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide ; les camemberts, d'un fumet de gibier trop faisandé ; les neufchâtels, les limbourgs, les marolles, les pont-l'évêque, carrés, mettant chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée ; les livarots, teintés de rouge, terribles à la gorge comme une vapeur de soufre ; puis enfin, par-dessus tous les autres, les olivets, enveloppés de feuilles de noyer, ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumantes au soleil. La chaude après-midi avait amolli les fromages ; les moisissures des croûtes fondaient, se vernissaient avec des tons riches de cuivre rouge et de vert-de-gris, semblables à des blessures mal fermées ; sous les feuilles de chêne, un souffle soulevait la peau des olivets, qui battait comme une poitrine, d'une haleine lente et grosse d'homme endormi ; un flot de vie avait troué un livarot, accouchant par cette entaille d'un peuple de vers. Et, derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé anisé répandait une infection telle que des mouches étaient tombées autour de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris. [...] Le soleil oblique entrant sous le pavillon, les fromages puaient plus fort. À ce moment, c'était surtout le marolles qui dominait ; il jetait des bouffées puissantes, une senteur de vieille litière, dans la fadeur des mottes de beurre. Puis, le vent parut tourner ; brusquement, des râles de limbourg arrivèrent entre les trois femmes, aigres et amères, comme soufflés par des gorges de mourants » (*Le Ventre de Paris*, 489-492).

devenaient des spasmes. Les gorges éructaient une joie qui crevait comme un abcès rend son pus. Les bouches déversaient l'ordure ainsi qu'une latrine qui serait prise de hoquets. Une trivialité immonde sortait des lèvres comme des excréments évacués. Des mains larges semblables à des battoirs de blanchisseuses frappaient des cuisses en signe d'une joie si énorme qu'il fallait l'extérioriser. Le cloaque crevait sa bonde. Des garçons vomissaient l'obscénité qu'ils ravalait pour mieux se repaître de son goût le fiel. Quant aux filles de salle, elles bavaient l'ignominie parce que cette lie du peuple voyait une déchéance plus basse que la leur. Quoique blasé par la crasserie de ce fumier humain, Leduc eut un dégoût à la vue de la vermine s'acharnant sur la misère. (« Tata », p.185-186)

Dans ce passage centré sur la réaction du patron du restaurant « Au Bon Mou de Veau » et de ses employés (les garçons et les filles de salle) face au comportement scandaleux de Leduc, Guenel associe à l'ordure toutes les productions verbales (éclat de rire, paroles) traduisant leur émotion. En plus du champ lexical de l'ordure (*pus, ordure, immonde, excréments, cloaque, obscénité, ignominie, crasserie, fumier...*) Guenel use de comparaisons et de métaphores (« une joie qui crevait comme un abcès rend son pus », « Les bouches déversaient l'ordure ainsi qu'une latrine qui serait prise de hoquets », « Une trivialité immonde sortait des lèvres comme des excréments évacués ») qui mettent en évidence la bassesse de ce groupe d'individus. L'ordure et les odeurs qui en émanent constituent donc une métaphore de la dépravation des mœurs de ces employés. Dans un cadre sordide se déroule une scène sordide symbolisant un dérèglement moral de la société. C'est dans cet univers ordurier que Tata recevra d'ailleurs son premier baiser d'un coureur de jupons qu'elle rencontre pour la première fois. Bien que cet acte soit perçu comme salubre pour Tata compte tenu des circonstances de sa fugue (le harcèlement sexuel de la part de son propre père), il reste, si l'on s'en tient aux antécédents de Leduc, une manifestation d'immoralité, un acte de débauche. Cette correspondance entre la corruption des mœurs et du milieu est très présente dans l'œuvre zolienne. Les bouches qui déversent l'ordure comme une latrine prise de hoquets dans ce restaurant sale évoquent le mélange homogène que semblent constituer les odeurs et les commérages dans la description des fromages faite par Zola dans *Le Ventre de Paris* :

4. C'était une cacophonie de souffles infects, depuis les lourdeurs molles des pâtes cuites, du gruyère et du hollandaise, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivet. [...] Puis les odeurs s'effaiaient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du Port-Salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. [...] Cependant, il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de Mme Lecœur et de Mlle Saget qui puaient si fort. (500-501)

Les ordures et/ou les mauvaises odeurs s'apparentent aussi à une symbolique des vices moraux dans *Pot-Bouille* notamment à travers le comportement bas d'Octave. Zola évoque ainsi sa présence dans une chambre de bonne pour un rendez-vous avec Berthe, l'une de ses victimes sexuelles : « Cette chambre de bonne, nue et froide, l'irritait à cette heure, avec ses murs sales, sa pauvreté, son insupportable odeur de fille mal tenue ; et il ne voulait pas s'avouer dans quelle bassesse son amour exaspéré avait rêvé de se satisfaire » (*Pot-Bouille*, p.574). Les termes orduriers employés par les bonnes, accompagnateurs de leur amour honteux, reflètent aussi la corruption des mœurs :

5. Elle allait être obligée de céder, lorsqu'un flot boueux de gros mots monta de la cour des cuisines.

– Cochonne ! salope ! as-tu fini !... V'là encore ta lavette qui m'est tombée sur la tête. (577)

Du coup, le flot d'ordures battit de nouveau les murailles du trou empesté. (579)

Les mots ignobles continuaient, des mots que la jeune femme n'avait jamais entendus, toute une débâcle d'égout, qui chaque matin, se déversait là, près d'elle, et qu'elle ne soupçonnait même pas. Maintenant, leurs amours, si soigneusement cachées, traînaient au milieu des épluchures et des eaux grasses. (583)

Gide avait déjà évoqué cet emploi symbolique et métaphorique de l'ordure dans son Journal : « C'est l'outrance même de *Pot-Bouille* qui me plaît, et la persévérance dans l'immonde. Le rendez-vous d'Octave et de Berthe dans la chambre de bonne et la salissure de leur misérable amour sous le flot ordurier des propos de la valetaille... » (Gide, 1932 :1137). L'exacerbation de la tendance ordurière qui est l'un des aspects les plus caractéristiques de l'écriture zolienne met en lumière la fonction critique de ce pastiche. Guenel se rallie ainsi de manière satirique aux critiques qui condamnent la complaisance de Zola dans l'évocation du sordide. Il parvient cependant à aller au-delà de ces critiques négatives en évoquant des notions de sens chères à Zola et surtout en reprenant la valeur symbolique et métaphorique que Zola attribue à l'ordure et à l'odeur dans son œuvre pour mieux peindre la dépravation des mœurs.

5.2.2. Le corps et le désir

Un autre thème récurrent dans nos pastiches, c'est celui du corps. Nous avons par exemple dans « Au Bonheur des Ménagères » et dans « La Panse » deux descriptions mettant en exergue les parties du corps qui trahissent le désir des personnages :

6. Ce n'était plus l'homme sévère et rigoriste qui avait compati à sa ruine [...]. Son haut front blanc tournant au rose, ses vastes bajoues violacées, ses mains tremblantes disaient pour lui ce qu'il venait chercher. Cependant celui-ci ne la laissait pas en paix, la pressant dans les coins en toute occasion, la suivant de cet œil enflammé, strié du rouge de la débauche canaille, le grand nez flambant de plus en plus. (Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p. 49)
7. Un grand coup de luxure avait tout à coup pris la jeune Mme Morot-Chandonneur. [...] L'aristocrate ennuyée, la femme inassouvie se révoltait en elle. Elle le voulait tout de suite, son bel esclave [...] Avidé, les seins déjà à demi sortis du corsage, les dents serrées pour ne pas hurler sous le plaisir, elle aidait les mains fortes et noires à fouiller goulûment dans la luxueuse intimité de ses dentelles. Sous un aspidistra, debout, appuyé à une jardinière, l'Arabe la prit brutalement très vite. (Philippe Jullian et Bernard Minoret, « La Panse », p. 77-78)

En 6, l'expression du visage du notaire ainsi que le tremblement de ses mains trahissent son désir sexuel. Le choix des adjectifs de couleur caractérisant les parties du corps citées met aussi en relief ce désir : la couleur « rose » synonyme de douceur marque un changement radical dans l'attitude du notaire : cet homme de nature sévère et rigoriste se trouve dans l'obligation de paraître aimable aux yeux de Denise qu'il convoite. La couleur rouge employée comme un substantif auquel le pasticheur adjoint le complément de nom « la débauche canaille » traduit quant à elle l'intensité de son désir devenu obsessionnel au point qu'il a du mal à se retenir et donc à garder sa dignité en présence de cette jeune demoiselle. Cette faiblesse est renforcée par la multiplication de ses assauts dans la suite du texte : « La main furtivement tremblante toujours à froisser les pauvres caracos de Denise, à tenter de dénouer son tablier, de soulever ses jupes » (p.49).

Les mots « luxure », « inassouvie », « avide », « plaisir » appartenant au champ lexical du désir traduisent effectivement en 7 le désir sexuel de Mme Morot-Chandonneur évoqué également par l'exposition de ses seins. Notons aussi la mention des « dents » de Mme Morot-Chandonneur et des « mains » de son amant, l'Arabe, qui jouent un rôle non négligeable dans l'expression du désir. Même après qu'elle est passée à l'acte, l'intensité de son désir se lit dans son regard dans la suite du texte : « Seul son regard tout chaud encore de plaisir la trahit auprès de celui qui le premier avait allumé une telle flamme dans ses beaux yeux » (p.106). Philippe Jullian et Bernard Minoret utilisent donc le dévoilement du corps comme moyen d'expression du désir du personnage.

Nous avons dans d'autres pastiches l'expression du désir à travers le corps mais aussi et surtout la naissance d'un désir grâce au dévoilement du corps. Le corps de Tata dans la réécriture de *Peau d'âne* par exemple, qui est décrit comme nous le verrons plus bas, des points de vue des personnages Leroy, Tata elle-même et Leduc, mais aussi dans l'extrait qui suit, du point de vue du narrateur, provoque chez deux personnages qui l'ont minutieusement observé un désir sexuel :

8. Pendant ce temps, Tata poussa. Elle devenait belle fille et, à seize ans, elle était formée comme une femme ; son corsage doucement gonflé dénonçait la puberté hâtive. **La taille très fine et les reins cambrés** faisaient ressortir la **croupe** qui emplissait à les faire craquer les jupons toujours trop étroits à mesure que l'enfant s'éveillait à la féminité. (Paul Guenel, « La Parure », p. 177)

Cette description révèle autant que les précédentes certaines parties du corps : « la taille très fine », « les reins cambrés », « la croupe », le « dos », « la peau », « le buste ». Le choix de ces parties ainsi que l'exposition de la nudité érotique de Tata, en général, ne sont pas fortuits : Guenel privilégie les parties qui traduisent sa féminité et surtout, qui mettent en valeur sa sensualité. Il s'agit des parties qui provoquent, chez l'homme, le désir sexuel. Leroy ainsi que Leduc ont été victimes de ce corps qui se regarde et qui se donne à voir même dans ses plus intimes postures. Observons ces deux extraits de « Tata » :

9. Cette hantise ne lui donnait plus de repos. Auprès d'elle il devait retenir ses mains avides de pétrir cette chair jeune. Ses cinquante ans avaient une délirante fringale de contact avec la peau exhalant un parfum de santé. Il imaginait sa propre viande flasque se collant à tant de fraîcheur. La bouche surtout saine et sensuelle comme une porte entr'ouverte sur la volupté incendiait sa convoitise et concrétisait à ses yeux la brûlante intimité de l'enfant nubile. Dans sa tête se brassaient étrangement des élans d'admiration muette et de bestiales poussées de stupre. Lorsque l'intensité du désir arrivait au spasme, il en venait à cramponner un meuble à se meurtrir les mains avec les ongles, pour étourdir la brute prête à se précipiter sur les formes juvéniles. Lorsqu'il sentait le parfum montant des profondeurs de la chair nacrée, une bouffée chaude s'emparait de son cerveau. Il restait là, immobile, haletant, les dents serrées ; ses yeux s'injectaient tandis que le souffle devenait saccadé. A plusieurs reprises, sa force de résistance étant à bout, la lubricité au paroxysme avait brisé ses chaînes, l'homme avait étreint Tata qui ne put se libérer qu'en criant. Leroy lâchait par peur du scandale.

(Paul Guenel, « Tata », p. 178)

10. Il lui dit avec plus de douceur :
« Essaye-le, qu'on voie ».

Augustine ne prononça pas une parole ; d'un geste simple et puéril, elle dégrafa la fourrure qui tomba à ses pieds. Elle apparut sans un voile [...]. Elle prit le corset qui, sans un effort, s'appliqua à même la peau.

Leduc transfiguré par une joie céleste la saisit et serra dans ses bras le buste de la fille. Corps contre corps, écrasant les seins admirables sur sa poitrine d'athlète, les jambes enlaçant les cuisses de Tata, à pleine bouche il lui prit les lèvres puis à longs traits goulus il but inlassablement son haleine. (Paul Guenel, « Tata », p. 186)

Les manifestations du désir incestueux de Leroy et la souffrance que ce désir cause à ce personnage en 9 justifient le fait que la vue des parties érotiques de sa fille le plonge dans une véritable furie sexuelle. Leroy est obsédé par son désir incestueux pour Tata. Cette obsession mise en exergue par le champ lexical du désir (*avide, fringale, volupté, convoitise, stupre, désir, lubricité*), et les pluriels des noms abstraits (« élans d'admiration », « poussées de stupre ») indiquant la répétition de ces scènes, suscite en Leroy des réactions animales (« ...la brute prête à se précipiter sur les formes juvéniles » ;...). Mis en relief par la comparaison « La bouche surtout, saine et sensuelle comme une porte entrouverte sur la volupté », par l'emploi métaphorique du verbe « incendiait » dans « incendiait sa convoitise » et de l'adjectif « brûlante » dans « brûlante intimité », l'intensité émotionnelle dont souffre Leroy entraîne aussi des réactions anormales qui rappellent celle de Roubaud dans *La Bête humaine*. Leroy reste haletant, les dents serrées comme Roubaud après les aveux de Séverine qui le plongent dans une fureur incontrôlable : « Chaque fois qu'elle faisait un effort pour se redresser, il la rejetait sur le carreau d'un coup de poing. Et cela haletant, les dents serrées, un acharnement sauvage et imbécile » (42). Notons aussi que l'effet produit par le corps de Tata sur Leroy est accentué par son parfum (...une délirante fringale de contact avec la peau exhalant un parfum de santé ; Lorsqu'il sentait le parfum montant des profondeurs de la chair nacrée, une bouffée chaude s'emparait de son cerveau). Même les pensées de ce personnage sont orientées par ce parfum : « Il imaginait sa propre viande flasque se collant à tant de fraîcheur ». L'intensification du désir de Leroy sous l'effet de l'odeur qui se dégage du corps de Tata traduit dans une certaine mesure la conformité aux composantes du milieu ambiant que l'on retrouve par exemple dans *L'Assommoir* de Zola à travers Nana. Cette fille innocente est influencée par l'air de l'atelier de fleuriste de Mme Lerat où elle est engagée comme apprentie :

11. Et il y avait encore, pour les filles restées sages comme Nana, un mauvais air à l'atelier, l'odeur de bastringue et de nuits peu catholiques, apportée par les

ouvrières coureuses, dans leurs chignons mal rattachés, dans leurs jupes si fripées qu'elles semblaient avoir couché avec. [...] Nana reniflait, se grisait, lorsqu'elle sentait à côté d'elle une fille qui avait déjà vu le loup. [...] À l'atelier, simplement, elle voyait faire, il lui poussait peu à peu l'envie et le toupet de faire à son tour. (p.424)

La conformité aux composantes du milieu est renforcée dans le pastiche de Guenel par l'emploi des sujets animés, notamment dans le fragment « la lubricité au paroxysme avait brisé ses chaînes », qui traduit la soumission de l'homme aux forces abstraites.

L'exemple 10 narre l'effet produit par le dévoilement du corps de Tata mais cette fois-ci sur Leduc. Nous notons une fois de plus l'évocation des parties du corps et surtout les plus susceptibles d'éveiller le désir (buste, seins, cuisse, lèvres). Leduc peut enfin, après avoir été totalement bouleversé par la nudité de Tata, et s'être humilié pour la retrouver, assouvir le désir sexuel provoqué par la simple vue de ce corps. Soulignons aussi dans ce passage la manifestation de l'obéissance au principe zolien de tout dire et de ne rien cacher. L'obéissance à ce principe est accentuée par le fait que tout au long de la scène de reconnaissance de l'héroïne qui s'achève ici, l'anneau utilisé pour reconnaître la princesse du conte de Perrault est remplacé par le corset oublié par Tata. Ce corset rappelle le « corset d'argent »⁸³ que Peau d'âne de Perrault endosse par-dessus sa belle robe quand elle fait le gâteau où elle enfouit l'anneau qui servira à la faire reconnaître. Pour convoquer le thème du corps, Guenel oublie à dessein le motif de l'anneau qui est le symbole « pur » de l'hyménée (union, mariage) et mobilise celui du corset qui est un accessoire de lingerie intime. Cet accessoire qui mettait déjà la plastique féminine en valeur et de façon souvent provocante, à la fin du XIX^e siècle, peut de nos jours être retrouvé au rayon de la lingerie érotique-chic. Le puissant contraste entre les deux motifs (anneau, corset) est un indice de travestissement burlesque à la Scarron : de l'univers noble où l'anneau est un symbole d'union sacrée dans le mariage, on passe à un univers « bas » où le corset est un accessoire féminin par excellence, lié aux appâts de la femme (taille, buste).

Ce côté charnel et érotique de la femme sur lequel les pasticheurs se sont focalisés évoque la description de certains personnages dans les romans zoliens, notamment dans *Nana* où « le motif du dévoilement prédomine » (David Baguley 1995 : 142). Dans *La Faute de*

⁸³ Cf. *Peau d'Ane* de Perrault sur : http://fr.hellokids.com/c_90/lire-et-apprendre/contes-classiques/les-contes-de-charles-perrault/peau-d-ane?pos=12#top_page

l'Abbé Mouret, Zola dévoile le corps d'Albine au lecteur et à son amant subjugué par sa beauté et aussi par son parfum comme Leroy :

12. Elle montrait sa peau innocente, épanouie sans honte ainsi qu'une fleur, musquée d'une odeur propre. Elle s'allongeait, point trop grande, souple comme un serpent, avec des rondeurs molles, des élargissements de lignes voluptueux, toute une grâce de corps naissant, encore baigné d'enfance, déjà renflé de puberté. [...] Et elle était sérieuse pourtant, les joues simples, le menton gras, aussi naturellement belle que les arbres sont beaux [...] Elle avait les pieds blancs, les genoux et les bras roses, la nuque blonde, la gorge adorablement veinée, pâle, d'une moiteur exquise. Elle sentait bon, elle tendait des lèvres qui offraient dans une coupe de corail leur parfum faible encore. Et Serge la respirait, la mettait à sa poitrine. (284-289).

Toujours dans le même roman, l'abbé Mouret est tourmenté par la vision du corps d'Albine comme l'est Leroy par celle du corps de Tata :

13. Ses yeux, qu'il fermait de ses poings, voyaient, sur le noir des ténèbres, les lignes souples du corps d'Albine, tracées d'un trait de flamme. Elle avait une poitrine nue aveuglante comme un soleil. À chaque effort qu'il faisait pour enfoncer ses yeux, pour chasser cette vision, elle devenait plus lumineuse, elle s'accusait avec des renversements de reins, des appels de bras tendus, qui arrachaient au prêtre un rôle d'angoisse. [...] il retrouvait, accrochée à ses cheveux, une petite fleur de chardon, à laquelle il se souvenait d'avoir piqué ses lèvres [...] Et les poings s'ouvraient, les mains coulaient le long des épaules nues, avec une caresse molle (603-605).

Nana est aussi livrée au regard admirateur des spectateurs dans *Nana* :

14. Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. [...] ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient, levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, des cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait se voyait sous le tissu léger [...] Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. (47)

Le corps de cette héroïne ainsi que sa provocation sont mis en lumière tout au long de cette œuvre. Il connaît cependant une fin tragique, signe de la chute de cette courtisane : il est en effet dévoré par la maladie à la fin du roman.

5.2.3. La déchéance

La déchéance dans l'œuvre zolienne peut être celle d'un personnage comme Nana que nous venons d'évoquer ou Gervaise dans *L'Assommoir* ; celle d'une famille (les Maheu, après la mort du père dans *Germinal*) voire celle d'une communauté (les petits artisans et commerçants, avec l'avènement des grands magasins, dans *Au Bonheur des dames*). Ce thème

récurrent dans l'œuvre zolienne a été ciblé par l'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosorex » à travers un personnage, Octave, qui sombre dans l'alcoolisme après s'être cassé un orteil en tombant d'un toit comme, rappelons-le, Coupeau qui devient un ivrogne dans *L'Assommoir* après s'être lui aussi blessé, pendant sa chute d'un toit. Octave apparaît pour la première fois dans ce pastiche dans un état d'ébriété :

15. Il ne s'était décidément pas couché, à vider les gouttes toute la nuit avec les camarades.

“Nom de Dieu ! gronda-t-il, te voilà donc encore avec ta sacrée machine”.

Pascaline eut un geste vague pour dire qu'elle devait partir. Mais Octave grogna, gagné par une fureur froide d'ivrogne.

“Dis-donc, la vieille tu te la coules douce...C'est que ça consomme un engin pareil !”.

“ A peine” répondit calmement la femme.

Octave avec un mauvais sourire, ricanait.

“Ah, tiens, et moi je vais te dire. En voilà de la dépense ! est-ce que c'est nécessaire tout ça ?... Quand l'atelier n'est qu'à deux lieues ! je t'avais dit de le vendre...”

Pascaline fit mine de s'en aller. Mais l'ivrogne s'entêtait. Il avait cédé à l'irrésistible besoin de s'asseoir sur le sol. Il voulut donner un ordre :

“Je t'interdis, tu entends... Je t'interdis...”.

Il ne trouvait plus les mots, la bouche empâtée de fatigue ; et, tout d'un coup, il s'abattit dans le ruisseau, foudroyé par l'ivresse. (« Une histoire de Vélosorex »)

Nous avons ainsi au début de ce pastiche un personnage déchu tant au plan physique que moral. Sa perte d'équilibre et sa chute dans un ruisseau mettent en exergue sa destruction physique par la prise excessive de l'alcool. Même sa vie conjugale en est affectée. Dans son état d'ivresse il devient odieux et violent, rendant ainsi la vie insupportable à sa compagne. Bien que verbale, la violence dont fait montre Octave dans ce pastiche évoque l'agressivité de Coupeau à l'égard de Gervaise pendant sa première ivresse blanche dans *L'assommoir* : sous l'influence de l'alcool, il la bouscule et lève le poing sur elle.

Nous avons également dans « Tata » la déchéance partielle de l'héroïne, fille unique d'un comptable aux abattoirs surnommée « princesse » qui, fuyant une relation incestueuse, se retrouve en train d'exercer le métier de plongeuse pour survivre. Mais, bien qu'elle soit devenue une vulgaire fille de cuisine, sa fugue lui permet de rencontrer un jeune homme (Leduc) avec lequel elle commence une relation amoureuse et échappe ainsi à l'inceste, conformément au premier hypotexte, le conte de Perrault.

Dans son pastiche, Manicamp nous présente la dégradation physique et morale d'un ministre, de son inculpation à sa mort :

16. Enfin, il fut inculpé et son visage changea. Un œil, surtout, se mit à fuir l'autre, comme s'il louchait encore sur la rive gauche. Il eut du mal à marcher, pour la première fois de sa vie n'apprécia pas l'automne, se sentit gagné par le découragement. Bien qu'il fît front pour ne pas tout perdre, il ne jappait que de plus en plus faiblement [...] (« Un ministre », p.80)

Le ministre dont il est question dans ce pastiche est, nous l'avons montré, la reprise d'un personnage politique historique (le ministre français de l'affaire Elf aquitaine) et d'un personnage romanesque (le comte de Muffat dans *L'Assommoir*). Sa déchéance est la conséquence d'une vie de débauche et de lourd endettement. Manicamp précise d'ailleurs ironiquement qu'il meurt dans un palais royal désert où « il s'était couché pour la première fois sans une femme », sans l'une de ces courtisanes qui « s'étaient si largement servies qu'il faillit laisser des dettes ». Nana dans *L'Assommoir* s'est aussi largement servie du comte de Muffat. L'effondrement tragique de ce comte résulte, en grande partie, du caractère destructeur de cette mangeuse d'hommes qui l'a détruit financièrement et puis moralement. Il devient misérable chez lui et auprès de cette courtisane sans scrupule qui se plaît à le ridiculiser parce qu'il ne peut plus la payer régulièrement. Vers la fin de l'œuvre il ne reste plus du comte que l'image d'un homme déchiré, déchu, qui se laisse insulter par cette femme tyrannique (« Quand on a une gueule comme la tienne, on paie les femmes qui veulent bien vous tolérer » p.581) et même traité comme un animal : « elle le traita en animal, le fouilla, le poursuivit à coups de pied [...] D'autres fois, il était un chien. Elle lui jetait son mouchoir parfumé au bout de la pièce, et il devait courir le ramasser avec les dents, en se traînant sur les mains et les genoux » (p.801). Un autre rapprochement que nous pouvons donc établir entre ces deux personnages du texte zolien *Nana* et du pastiche de Manicamp est celui des hommes animalisés dans leur déchéance. Muffat, qui n'a plus de choix face à la femme avilissante qu'est son amante, consent à être traité comme un chien tout comme le ministre, pendant ses dernières heures, jappe malgré lui comme un chien.

Le thème de la déchéance a aussi été repris par Reboux et Müller dans « La Parure ». C'est, en fait, le thème dominant de ce pastiche qui expose le triste sort d'un couple à la suite de la perte d'un bijou emprunté. Cette troisième partie de la nouvelle de Maupassant écrite à la manière de Zola présente de manière paroxystique le passage d'un état de pauvreté à celui d'une misère totale qui rappelle la chute progressive du couple Coupeau/Gervaise dans *L'Assommoir*. La perte de la parure rompt l'harmonie de leur vie conjugale. Cette rupture est rendue explicite par l'usage des expressions telle que « des **envies** le prenaient **de l'empoigner** » qui constitue une allusion à une expression typique de Zola dans *La Bête humaine* incluse dans la justification de l'instinct de mort (fêlure héréditaire) de Jacques

Lantier : « parce qu'il en avait une **envie**, une **envie** telle, que, s'il ne s'était pas cramponné aux herbes, il serait retourné là-bas, en galopant, pour **l'égorger** » (p.84) . La perte des bijoux soumet par ailleurs ce couple, qui par honnêteté décide de les rembourser, à un endettement et à une ruine progressive. Ils se retrouvent dans une situation précaire qui les oblige à faire des travaux très difficiles, presque avilissants.

Robert Courtine aborde aussi le thème de la déchéance dans « Au Bonheur des Ménagères ». Elle touche ici les petits artisans et commerçants, avec l'avènement des grands magasins. Dans ce pastiche, les petits commerçants sont représentés par le père Bourras. Ce dernier exprime, dans un échange avec Denise, le mécontentement et la colère que suscite en lui le succès du Frigovit, symbole des grands magasins qui ont paralysé le petit commerce :

17. -Vous croyez, monsieur Bourras, qu'ils le prendraient à Frigovit ?

Alors le vieil homme explosa :

- A Frigovit ! Cette sale boîte ! Cette usine à empoisonner le monde ! Votre place n'est pas là, ma petite, ni celle de votre Benoit. Ne serez-vous pas mieux ici ? Voyez-vous, malgré eux, malgré leur sale progrès, car ils appellent ça un progrès, ces sauvages ! il y aura toujours des honnêtes gens pour préférer mon jambon et mes rillettes, le pain du petit Poilâne, les fromages du père Voy. Ah ! certes vous ne deviendrez pas millionnaire mais à quoi ça sert d'être millionnaire ? A engraisser les voyous qui nous gouvernent !

Il s'emportait. Il grognait mais ses yeux riaient de la stupeur de Denise...
(Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères, p.56 »)

Cette séquence dialoguée constituée des interventions des personnages (Denise et Bourras) au style direct et du commentaire du narrateur met en relief l'opposition entre les grands magasins et le petit commerce présentée de même par Zola dans son roman *Au Bonheur des dames*. Dans le but de décourager Denise à chercher du travail pour son amoureux à Frigovit, Bourras use de plusieurs arguments. Tout d'abord, il utilise des expressions dévalorisantes et cela dans des phrases exclamatives qui traduisent son indignation. Ensuite, à l'aide de la modalité interrogative, il agit sur la pensée de Denise afin de l'amener à croire qu'en travaillant dans sa boutique, ils auront une vie bien meilleure. Il revalorise, par ailleurs, le petit commerce en énumérant les produits vendus dans sa boutique, produits qui attiraient toujours des personnes honnêtes qui reconnaissent leur valeur à l'instar de Denise même qui, comme déjà mentionné dans ce pastiche, les préfère aux plats surgelés du Frigovit qui ne lui réussissent pas. Denise va en fait régulièrement acheter ces produits auxquels elle pense, même en exerçant son métier de vendeuse à Frigovit : « Denise

surveillait, renseignait tout ce monde, en automate. Sa pensée rejoignait la boutique du petit commerçant Bourras, qui sentait si bon, où les choses avaient le goût de ce qu'elles étaient » (p.55). La valorisation de cette boutique, grâce à la mise en valeur de la bonne qualité des produits qui y sont vendus, n'empêche cependant pas la domination du grand magasin. Cette triste réalité évoque l'irrésistible ascension d'Octave Mouret aux dépens des petits commerçants du quartier dans *Au Bonheur des Dames*. L'on note chez ces petits commerçants des réactions identiques à celle du père Bourras qui est, rappelons-le, un personnage tout droit sorti du roman de Zola:

18. – Vous savez qu'il a écrit à mon propriétaire pour acheter la maison, dit Bourras en regardant fixement le drapier de ses yeux de flamme.
 Baudu blêmit davantage et plia les épaules. Il y eut un silence, les deux hommes restaient face à face, avec leur air profond.
 – Il faut s'attendre à tout, murmura-t-il enfin. Alors, le vieillard s'emporta, secoua ses cheveux et sa barbe de fleuve.
 – Qu'il achète la maison, il la payera quatre fois sa valeur !... Mais je vous jure que, moi vivant, il n'en aura pas une pierre. Mon bail est encore de douze ans... Nous verrons, nous verrons !
 C'était une déclaration de guerre. Bourras se tournait vers le *Bonheur des dames*, que ni l'un ni l'autre n'avait nommé. (Zola, *Au Bonheur des Dames*, p.48-49)

Cette déclaration de guerre contre le *Bonheur des Dames*, implique le rejet de la nouveauté c'est-à-dire des grands magasins, en général, dont l'avènement entraîne la déchéance des petits commerces comme ceux de Baudu et Bourras. Zola est fasciné par le grand magasin qu'il décrit positivement. Les boutiques de Baudu et Bourras ne sont par conséquent pas du tout attrayantes contrairement à celle de Bourras dans le pastiche de Courtine.

5.3. Les thèmes zoliens minorés

De par sa définition (imitation condensée), le pastiche est en général un texte court. Sa longueur a un impact significatif sur la reprise des procédés stylistiques, des thèmes et motifs de l'auteur ciblé. Autrement dit, l'imitation du style d'un auteur peut être limitée par la longueur du pastiche. Le pasticheur peut ainsi accorder plus d'importance à certains traits au détriment des autres qu'il peut même omettre. L'on retrouve, de ce fait, dans notre corpus, des traits zoliens moins représentés que d'autres.

5.3.1. L'alcoolisme

L'alcoolisme est l'un des thèmes des *Rougon-Macquart* minorés dans notre corpus. Il n'est repris que par trois pasticheurs. Chez Zola, l'alcoolisme est l'une des manifestations de la tare héréditaire. Cette « fêlure » transmise par Macquart, le contrebandier ivrogne, à sa descendance est considérée comme la tare principale de sa lignée. Le thème de l'alcoolisme est ainsi abordé dans plusieurs romans, notamment dans ceux qui ont pour personnage principal un membre de la lignée illégitime des Rougon-Macquart. A travers ces personnages victimes de ce mal héréditaire et bien d'autres influencés par le milieu, Zola met à nu les affres de la consommation excessive de l'alcool. Dans *La Fortune des Rougon*, premier roman de la saga, Antoine Macquart hérite de la tendance alcoolique de son père et devient un ivrogne paresseux après la guerre. Il continue à boire de manière excessive même dans sa vieillesse et cela entraîne sa mort. Zola évoque également son alcoolisme dans *Le Docteur Pascal*, dernier roman de la saga, en ces termes :

19. Depuis longtemps, l'eau-de-vie ordinaire lui semblait de l'eau pure ; seul, le trois-six chatouillait encore son gosier durci ; il en buvait de tels coups, qu'il en restait plein, la chair baignée, imbibée ainsi qu'une éponge. L'alcool suintait de sa peau. Au moindre souffle, quand il parlait, une vapeur d'alcool s'exhalait de sa bouche. (p.120)

C'est d'ailleurs dans cet état d'ivresse qu'il meurt brûlé par un feu provoqué par sa propre pipe comme l'avait prédit Pascal. Zola narre l' « extraordinaire spectacle » de sa mort telle que vue par Félicité :

20. D'abord, Félicité crut que c'était du linge, le caleçon, la chemise, qui brûlait. Mais le doute n'était pas permis, elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme bleue s'en échappait, légère, dansante, telle qu'une flamme errante, à la surface d'un vase d'alcool enflammé. [...] Il ne bougeait toujours pas. Son insensibilité devait être complète, l'ivresse l'avait jeté dans une sorte de coma, dans une paralysie absolue de la sensation ; [...] l'oncle s'allumait là, comme une éponge imbibée d'eau-de-vie. Lui-même en était saturé depuis des ans, de la plus forte, de la plus inflammable. (p. 384-386)

Félicité est sous le choc de ce drame qui fait naître des craintes et des visions. L'imaginaire fantastique transforme l'alcool qu'Antoine Macquart a consommé excessivement pendant des années en une force de destruction qui met fin à sa vie. Née de cet homme alcoolique et d'une mère souvent ivre qui lui faisait boire ses restes d'anisette, Gervaise, dans *L'Assommoir*, finit malgré elle par céder dans ses moments de faiblesse à cette tare. Bien d'autres personnages à l'instar de Coupeau ne réussissent pas à échapper à l'alcoolisme dans ce roman consacré au monde des plaisirs qui engendrent cependant de nombreux problèmes.

Comme Zola, Gaulmier évoque, dans « Une crise », l'importance de l'alcool pour les ouvriers. Dans les premières lignes de ce pastiche, il présente des ouvriers, assoiffés par une journée brûlante de travail, entrant chez le marchand de vin pour se désaltérer. L'ambiance qui règne dans ce débit de boisson est gaie. La prise d'alcool soulage ces ouvriers fatigués et affamés et leur permet de rire aux éclats à la vue d'Adolphe qui leur débite ses discours incohérents.

Nous retrouvons cette ambiance bon enfant dans « L'entonnoir » de Sylvain Monod lors du dîner organisé par Couteau et Germaine, dîner qui rappelle le banquet de Gervaise dans *L'Assommoir*. Ce dîner commence dans la convivialité car pour les ouvriers le vin fait « voir la vie en beau ». Comme chez Zola, ils essayent de noyer leurs soucis dans les joies de l'alcool. Tout contents, ces pauvres ouvriers boivent du vin, mais sans modération. Ce qui les entraîne progressivement dans un état d'ivresse : « Ils étaient déjà un peu tous partis [...] tout le monde était déjà pompette... ». Sous l'emprise de l'alcool, ils deviennent désagréables, maladroits voire bêtes :

21. On ne sut jamais exactement comment la soirée s'était terminée. Il est probable qu'on cassa encore la gueule à quelque négresse. Ce qui est certain, c'est que, le lendemain, tout le monde avait mal aux cheveux. Monlou avait un œil au beurre noir, et prétendait s'être cogné contre un réverbère. Quant à la grande Thérèse, elle avait perdu une de ses jarrettières, « dans un courant d'air », disait-elle. (*L'Entonnoir*, 306)

Le dîner qui a bien commencé se termine ainsi dans un désordre total marqué par des actes vils et une violence provoqués par l'abus de l'alcool. Cette fin comique et satirique rappelle les dérives des convives de Gervaise à la fin de son banquet dans *L'Assommoir* :

22. ...personne de la société ne parvint jamais à se rappeler au juste comment la noce se termina [...] Le lendemain, madame Boche se vantait d'avoir allongé deux calottes à Boche, [...] Ce que chacun déclarait peu propre, c'était la conduite de Clémence, une fille à ne pas inviter, décidément ; elle avait fini par montrer tout ce qu'elle possédait, et s'était trouvée prise de mal de cœur, au point d'abîmer entièrement un des rideaux de mousseline [...] dans un dernier vacarme, une dispute enragée des Lorilleux, un « trou la la, trou la la », entêté et lugubre du père Bru. Gervaise croyait bien que Goujet s'était mis à sangloter en partant ;... (p. 260-261)

En plus de cette misère morale qu'est la violence, l'alcool est à l'origine de la misère économique dans les romans zoliens. Les alcooliques entraînent très souvent leur famille dans une ruine totale. Pour satisfaire ses besoins d'alcool, Antoine Macquart, devenu paresseux, n'hésite pas à exploiter son épouse très travailleuse et après sa mort leurs enfants Gervaise et Jean dans *La Fortune des Rougon*. Au début de *L'Assommoir*, lorsque Lantier rentre saoul

tous les soirs après avoir passé toute la journée à prendre du bon temps au lieu de chercher du travail, il devient violent vis-à-vis de sa femme et leurs enfants, et finit par obliger sa femme à vendre le peu d'effets personnels qui leur reste. Il s'accapare ensuite l'argent et s'enfuit avec sa maîtresse, laissant ainsi sa famille dans un dénuement total. Toujours dans ce même roman, Coupeau adopte la même attitude vis-à-vis de Gervaise qui devient sa femme après son abandon par Lantier. Quand il perd le goût du travail et se réfugie dans l'alcool pour échapper à la vie de misère qu'a occasionnée sa chute d'un toit, il boit chaque centime gagné par Gervaise. Cette attitude d'homme irresponsable et égoïste a pour conséquence la faillite du commerce fleurissant de Gervaise et la déchéance de toute la famille. C'est la même attitude que tente d'adopter Octave, devenu lui aussi ivrogne après son accident, vis-à-vis de sa compagne Pascaline dans «Une histoire de Vélosolex ». Il use, mais sans succès, de la violence verbale pour amener sa femme à vendre son vélomoteur, qui lui facilite l'accès à son lieu de travail, afin que l'argent perçu lui permette de continuer à s'acheter du vin. Ces divers exemples montrent que les pasticheurs ne se sont pas limités à l'évocation de l'importance de l'alcool pour les ouvriers. Bien qu'ils n'aient pas décrit de crise de delirium tremens et qu'on ne retrouve pas un équivalent de la description de l'alambic dans leurs textes, ces pasticheurs ont su comme Zola dénoncer l'effet négatif de ce mal social et héréditaire sur les personnages.

5.3.2. La folie

La folie est une autre maladie héréditaire très perceptible dans *Les Rougon-Macquart* mais minoré dans nos pastiches. Dès le premier roman de sa saga, Zola met en scène un personnage nommé Adélaïde Fouque, dont le comportement irraisonné amène son entourage à penser qu'elle a le cerveau « fêlé comme son père ». La suite de l'histoire atteste que cette aïeule des Rougon-Macquart a hérité de la folie de son père. Ses troubles hystériques s'amplifient après la mort de son second amant, Antoine Macquart. La mort de son petit-fils, Silvère Mouret, la fait sombrer dans la folie et elle se retrouve internée dans l'asile des Tulettes où elle meurt. Cette hérédité familiale ressurgit chez certains membres de sa lignée mais de diverses manières, ce qui amène Jacques Lantier à affirmer après une longue réflexion sur ses pulsions meurtrières et sur certains comportements déviants de ses frères Etienne et Claude que « La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure » (105). Jacques Lantier est effectivement, depuis l'âge de seize ans victime d'une folie homicide dans *La Bête humaine*. Le désir qu'il éprouve pour Flore réveille en lui l'envie de la tuer comme ça été le cas avec bien d'autres filles :

23. Cette fille (Flore), cette fille qu'il avait voulu tuer ! Cela revenait en lui, aigu, affreux, comme si les ciseaux eussent pénétré dans sa propre chair. Aucun raisonnement ne l'apaisait : il avait voulu la tuer, il la tuerait, si elle était encore là, dégrafée, la gorge nue. Il se rappelait bien, il était âgé de seize ans à peine, la première fois, lorsque le mal l'avait pris, un soir qu'il jouait avec une gamine, la fillette d'une parente, sa cadette de deux ans : elle était tombée, il avait vu ses jambes, et il s'était rué. L'année suivante, il se souvenait d'avoir aiguisé un couteau pour l'enfoncer dans le cou d'une autre, une petite blonde, qu'il voyait chaque matin passer devant sa porte. Celle-ci avait un cou très gras, très rose, où il choisissait déjà la place, un signe brun, sous l'oreille. Puis, c'en étaient d'autres, d'autres encore, un défilé de cauchemar, toutes celles qu'il avait effleurées de son désir brusque de meurtre, les femmes coudoyées dans la rue, les femmes qu'une rencontre faisait ses voisines, une surtout, une nouvelle mariée, assise près de lui au théâtre, qui riait très fort, et qu'il avait dû fuir, au milieu d'un acte, pour ne pas l'éventrer. Puisqu'il ne les connaissait pas, quelle fureur pouvait-il avoir contre elles ? car, chaque fois, c'était comme une soudaine crise de rage aveugle, une soif toujours renaissante de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire. (*La Bête humaine*, p. 86)

Jacques subit encore cette pulsion meurtrière qui s'impose à lui toutes les fois qu'il éprouve du désir pour une femme pendant sa liaison avec Séverine :

24. Mais il ne bougeait pas, car il savait que, s'il se retournait, avec ce couteau dans la main, s'il la revoyait seulement, si fine, si jolie, en sa nudité et son désordre, c'en était fait de la volonté qui le raidissait là, près d'elle. Malgré lui, sa main se lèverait, lui planterait le couteau dans le cou (*La Bête humaine*, p.302)

25. Et il avait encore voulu la tuer, ce-soir là ; car, si elle ne s'était pas tournée, pour éteindre la lampe, il l'aurait étranglée, c'était certain. Jamais il ne guérirait, les crises revenaient au hasard des faits, sans qu'il pût même en découvrir, en discuter les causes. (*La Bête humaine*, p.404)

Ne pouvant plus résister à ce mal réveillé de nouveau en lui par son amour pour Séverine, il finit par satisfaire son besoin de meurtre en tuant cette dernière :

26. Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge. En frappant, il avait retourné l'arme, par un effroyable besoin de la main qui se contenait : le même coup que pour le président Grandmorin, à la même place, avec la même rage. Avait-elle crié ? il ne le sut jamais. À cette seconde, passait l'express de Paris, si violent, si rapide, que le plancher en trembla ; et elle était morte, comme foudroyée dans cette tempête. (*La Bête humaine*, p. 417)

L'hérédité de violence qui se transmet de génération en génération, l'emporte ainsi sur l'éducation, les idées d'humanité qui l'ont au départ empêché de tuer le mari de sa victime.

Comme l'ivresse du désir, l'ivresse de l'alcool peut aussi provoquer des pulsions meurtrières chez Zola. Le rapport que l'alcoolisme entretient avec la folie peut être observé dans *Germinal* à travers le personnage principal, Etienne Lantier. Ce héros apparaît au début

de cette œuvre comme un ouvrier sans emploi qui a été renvoyé de son travail de mécanicien pour avoir giflé son chef sous l'emprise de l'alcool. Dans la suite du texte l'on remarque que son hérédité d'ivrognerie se tourne en folie homicide : « Cela remuait en lui tout un inconnu d'épouvante, le mal héréditaire, la longue hérédité de saoulerie, ne tolérant plus une goutte d'alcool sans tomber à la folie homicide. » (722-723). L'alcoolisme réveille ainsi en Etienne le désir de tuer. Ce lien établi par Zola entre l'alcoolisme et la folie homicide n'est repris que par Jean Gaulmier dans « Une crise ». Toutes les fois où Gervaise voyait son fils Adolphe rentrer ivre, elle affirmait en tremblant : « des mains d'étrangleur ... ». L'alcool peut faire surgir de ce héros dont les mains ressemblent à ceux d'un meurtrier le désir de tuer. C'est pour cette raison que son ivresse fait très peur à Gervaise comme nous l'avons déjà vu. La folie d'Adolf Hitler, le tyran allemand visée dans ce pastiche, rappelle donc celle d'Etienne en qui la prise de l'alcool fait monter une démence homicide et aussi celle de Jacques, le fils aîné de Gervaise dans *La Bête humaine* bien qu'elle ne soit pas réveillée par le désir sexuel.

5.3.3. La prostitution

La prostitution est aussi l'un des thèmes zoliens minorés par les pasticheurs. Zola l'a évoquée dans *L'Assommoir* à travers Gervaise. Lorsque cette héroïne se retrouve dans une situation de dénuement total, elle tente de se prostituer pour survivre. Zola traite aussi de la prostitution et cette fois-ci comme une intrigue romanesque dans *Nana*. Virginie Prioux (2009 : 4) affirme à cet effet : « C'est avec *Nana* que la prostitution prend tout son essor dans le naturalisme français ». Dans cette œuvre, Zola met à nu les déviances sexuelles de l'héroïne en retraçant son parcours d'une simple prostituée à une grande courtisane. Déterminée à sortir de la misère et consciente du pouvoir de son corps, Nana se livre à la prostitution. Elle parvient grâce à ce métier de honte à s'élever dans la société mais en ruinant et en humiliant ceux qui la courtisent, notamment le comte de Muffat à qui elle fait même accepter ses divers amants. Ce thème, considéré comme un sujet tabou voire scandaleux à l'époque de Zola, est évoqué dans « Un ministre » à travers Christine l'amante du ministre qui incarne l'image d'une femme vicieuse et perversie comme Nana la mangeuse d'homme et Christine Deviers-Joncour, la putain de la République.

5.3.4. L'inceste

L'inceste, qui est minoré même chez Zola, n'est repris que par un pasticheur. L'infraction à ce tabou suprême entre une jeune femme, Renée et son beau-fils Maxime est narrée dans *La Curée*. Cependant, le choix du motif de l'inceste par Paul Guenel est beaucoup plus influencé par un autre hypotexte : il s'agit de *Peau d'âne* de Charles Perrault. En fait,

Leroy dans « Tata » est victime d'un désir incestueux pour sa fille de la même manière que le roi pour la princesse dans *Peau d'âne*. Par ailleurs, la trame de ce pastiche est, à plusieurs égards, identique à celle du conte de Perrault et plus précisément à la deuxième partie de ce conte. Comme éléments communs on peut citer :

- La réaction des deux héroïnes face à la menace que constitue le désir incestueux de leur parent : elles vont chacune demander conseil à leur marraine (La Fée chez Perrault ; Lafey chez Paul Guenel) ;
- Les réactions des marraines quand elles sont sollicitées par les deux héroïnes en situation de détresse : elles leur prodiguent des conseils pour les aider à ne pas tomber dans la faute de l'inceste.
- La fuite des deux héroïnes, et le début d'une vie nouvelle loin de leurs parents : toujours vêtue d'un manteau d'âne russe (Tata est ainsi surnommée Peau d'âne) ou couverte d'une peau d'âne (la princesse dans *Peau d'Ane*), elles travaillent dur pour gagner honnêtement leur vie ;
- Avec un coup d'œil lancé par le trou de la serrure, le prince et Leduc tombent respectivement amoureux des deux jeunes filles, séduits par leur beauté qui n'a pas été altérée par le travail dur ;
- Les deux amoureux se servent d'un objet appartenant à chacune des deux jeunes filles (le corset de Tata et la bague de la princesse) pour les retrouver. Rappelons ici que le corset de Tata rappelle celui que portait la princesse dans le conte de Perrault.
- Tata échappe définitivement à l'inceste grâce à Leduc qui tombe amoureux d'elle et à qui elle ne résiste pas tout comme la princesse échappe à l'union incestueuse en devenant l'épouse du prince.

Ce bref récapitulatif du schéma d'actions des récits du conte et du pastiche montre que Paul Guenel a suivi de près l'histoire de la princesse de *Peau d'âne*. Il est important de noter l'adaptation du thème de l'inceste repris de cette histoire au style zolien : il le traite à l'aide de personnages issus du monde ouvrier en intégrant dans leurs propos des parures populaires que nous analyserons dans le chapitre 6.

5.3.5. Le progrès

Zola présente dans sa saga des *Rougon-Macquart* les progrès technologiques et industriels de son siècle. Nous le voyons, par exemple, à travers la description d'une grande ville (Paris) dans *Le Ventre de Paris*, des grands magasins tel que Le Bonheur des Dames dans *Au Bonheur des Dames*, de nouvelles machines utilisées par l'homme à l'instar du train dans *La Bête Humaine*. Il faut noter que dans la plupart de ses romans le progrès technologique et industriel ne s'accompagne pas forcément d'un progrès social. Autrement dit, les grandes inventions qui accompagnent les progrès industriels ne sont pas toujours favorables à toutes les couches sociales, et surtout à la classe ouvrière qui se retrouve de plus en plus plongée dans la misère. Avec la machine à tri des enveloppes, Aoustine fait allusion à l'un des progrès technologiques de son temps dans « La Grève ».

5.4. Quelques thèmes omis

La religion, et la création artistique sont deux thèmes zoliens absents de notre corpus. Le thème de la religion est abordé dans *La Conquête de Plassans* à travers le personnage de Marthe qui croit s'approcher de Dieu en fréquentant l'église alors qu'elle est amoureuse d'un prêtre. Hélène, qui est éprise d'un médecin marié dans *Une page d'amour* est aussi attiré par l'église qu'elle considère comme un lieu de repos. Le thème de la religion est aussi présent dans *Pot-Bouille* où l'église profanée est considérée par certains personnages comme un lieu de rencontre amoureuse (Valérie Vabre par exemple y arrange un rendez-vous avec un inconnu). *La Faute de L'Abbé Mouret* est un autre roman dans lequel Zola parle de la religion en présentant l'église comme un lieu qui n'est plus habité par Dieu car la nature domine sur la foi religieuse.

La création artistique quant à elle constitue le thème principal de *L'Œuvre* où l'on retrouve des personnages peintres à l'instar de Claude, Berthou et Bongrang.

L'absence de ces thèmes dans nos pastiches est liée à l'image que Zola a laissée à la postérité, notamment dans les manuels scolaires où ils ne sont pas privilégiés.

5.5 La position du pasticheur vis-à-vis de la société de son époque

Le pastiche peut aller au-delà de sa visée première. En plus d'une critique littéraire visant le style d'un auteur, il peut être une critique de la société contemporaine. Les pasticheurs s'inspirent de l'approche zolienne de la description des événements réels dans divers domaines de la vie, car *Les Rougon-Macquart* constituent une documentation sur la

société française du second empire dont certaines caractéristiques sont encore d'actualité. Zola y peint les profonds changements politiques, économiques, sociaux et culturels qui ont marqué son temps. En faisant de ses héros les membres de divers groupes sociaux, Zola parvient à nous donner une image détaillée de la société française du XIX^e siècle. Bien que la réalité contemporaine de nos pasticheurs ne soit pas la même que celle de l'auteur des *Rougon-Macquart*, l'on y retrouve des faits réels qui traduisent les injustices et les inégalités sociales qui sont, comme à l'époque de Zola, des traits caractéristiques d'une société corrompue et en pleine mutation. On peut ainsi observer dans nos pastiches une fusion de deux réalités : celle du XIX^e siècle est plus ou moins reprise par les pasticheurs pour mieux décrire celle du XX^e ou du XXI^e siècle. Les pasticheurs s'inspirent des faits réels du XIX^e siècle que Zola a documentés dans son œuvre et qui se rapprochent de nouvelles réalités de leur temps.

Ainsi, pour attaquer indirectement des personnages historiques/politiques contemporains, les pasticheurs s'inspirent de l'œuvre de Zola⁸⁴. Si nous revenons au cas de Christine Deviers-Joncour et Dumas, le choix des personnages de Nana et du comte pour la mise à nu de leur vice montre que la société française contemporaine comporte toujours des êtres égoïstes, des courtisanes cupides et sans cœur comme Christine, des hommes riches et influents comme Dumas qui deviennent des proies pour leur maîtresse, au détriment de leur famille ou de la société en général. A propos de la dénonciation habile de la folie d'Hitler au XX^e siècle et précisément en 1942, Gaulmier s'inspire, nous l'avons vu, de l'œuvre zolienne, notamment *Germinal*. La reprise des faits jadis décrits par Zola est un moyen de réformer la société : Adolphe exhorte les ouvriers à se lever et à lutter pour la revendication de leur droit comme Etienne dans *Germinal*, pour la liberté et l'égalité. Gaulmier utilise donc ce pastiche comme un outil de lutte contre la domination allemande, un problème politique crucial de son temps. Ce pastiche constitue une tentative pour encourager les Français à la résistance contre la menace d'occupation nazie comme l'annonce déjà la préface du recueil dont il est issu :

Dans un temps où semble triompher une doctrine barbare, qui prétend annihiler l'homme devant un Etat hypertrophié, la littérature française nous apporte une juste fierté pour le passé, une consolation pour le présent et une immense espérance pour l'avenir.

Ce rappel de la gloire passée relative au succès des grands auteurs comme Zola en pleine période de crise est une sorte de motivation, une exhortation à la lutte contre la soumission du peuple français au despotisme du leader allemand. Puisque dans le passé, ce

⁸⁴ Pour plus de détails, lire la sous-partie qui porte sur l'onomastique dans le chapitre précédent.

peuple jaloux et fier de sa liberté a triomphé dans le monde de la littérature, aujourd'hui il peut triompher en politique. L'imitation comique est, par conséquent, motivée par des raisons très sérieuses et graves.

La tare héréditaire de certains personnages zoliens inspirent Gaulmier dans sa dénonciation de la folie d'Hitler. Nous pouvons citer, entre autres, celle d'Eugène Rougon présenté comme suit :

27. Lui, aurait voulu avoir d'immenses terres à cultiver, avec des champs qu'il creuserait à sa guise, avec des troupeaux de bêtes, des chevaux, des bœufs, des moutons, des chiens, dont il serait le roi absolu [...] Et, fatalement, il revint à son idée d'une ferme, dans laquelle toutes les bêtes lui obéiraient. C'était son idéal, avoir un fouet et commander, être supérieur, plus intelligent et plus fort. Peu à peu, il s'anima, il parla des bêtes comme il aurait parlé des hommes, disant que les foules aiment le bâton, que les bergers ne conduisent leurs troupeaux qu'à coups de pierre. (*Son Excellence Eugène Rougon*, p.69 -70)
28. Puis, au milieu de la vaste pièce, d'un luxe noir et fané de palais garni, il s'étira les bras, les mains nouées derrière la nuque, jouissant, comme pâmé par l'odeur administrative, l'odeur de puissance satisfaite, qu'il respirait là. Un rire lui venait malgré lui ; et il riait tout seul, les côtes chatouillées, d'un rire de plus en plus fort où sonnait son triomphe.... Le pays tremblait, dans la terreur qui sortait, comme une fumée d'orage, du cabinet de velours vert, où Rougon riait tout seul, en s'étirant les bras [...] Il se portait bien, il engraisait ; la santé lui était revenue avec le pouvoir. Quand il marchait, il enfonçait son tapis à coups de talon, pour qu'on entendît la lourdeur de son pas aux quatre coins de la France. (*Son Excellence Eugène Rougon*, p.454-455)

Bien qu'Eugène Rougon ait, contrairement à Hitler, plutôt des besoins que des opinions, il souffre de la même maladie : celle du pouvoir. Sa folie de grandeur rendue manifeste par ses appétits d'autorité constitue un signe de détraquement manifeste chez bien d'autres personnages des *Rougon-Macquart* dont les traits ont aussi attiré l'attention de Gaulmier. La folie alcoolique de Coupeau reprise par Gaulmier, mais à travers Adolphe le nouveau fils qu'il lui attribue dans son texte, fait naître, nous l'avons évoqué, un sentiment de peur chez Gervaise. De la même manière, celle d'Hitler était à l'origine de la terreur en Europe. Ces deux exemples montrent que la condensation des caractéristiques négatives des personnages zoliens dans le héros d'« Une crise » permet à Gaulmier de dénoncer les dérives de l'être satanique qu'est Hitler. Ce pastiche n'est donc qu'un prétexte utilisé par ce pasticheur pour faire une critique acerbe de ce personnage historique et politique impitoyable. Il met ainsi en valeur la double dimension critique de ce pastiche : il s'agit à la fois d'une critique en action des textes littéraires et d'une critique de la société française/européenne

pendant la domination allemande qui nous suggère ce qu'aurait dit Zola s'il était un contemporain.

Contrairement à Gaulmier, Robert Lasnier procède par substitution des thèmes dans sa dénonciation du fléau du tabagisme qui sévit dans la société française à l'aube du XXI^e siècle. Il copie, dans « Le Tabac du père Nicot », la description de l'alcoolisme.

Dans son œuvre, Zola décrit les ravages de ce fléau social qu'il présente comme un mal héréditaire. A propos d'Etienne Lantier dans *Germinal* et Nana dans *Nana*, qui en ont chacun à sa manière souffert, Zola écrit respectivement :

29. une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. (*Nana*, p. 224)

30. Cela remuait en lui tout un inconnu d'épouvante, le mal héréditaire, la longue hérédité de saoulerie, ne tolérant plus une goutte d'alcool sans tomber à la folie homicide. (*Germinal* p.433)

L'alcoolisme héréditaire réveille ainsi en Nana le désir sexuel et en Lantier une envie de tuer, comme déjà évoqué. Il faut préciser que contrairement à Nana qui est devenue prostituée à cause de l'hérédité de misère et de boisson, Etienne a su résister à sa folie homicide, bien qu'il ait tué Chaval, meurtre commis en légitime défense. Cela ne revient cependant pas à dire que Lantier a toujours été lucide sous l'effet de l'alcool. Au début de *Germinal*, rappelons-le, il venait d'être renvoyé de son travail de mécanicien pour avoir giflé son chef sous l'emprise de l'alcool. Dans l'œuvre de Zola, les méfaits de l'alcoolisme s'étendent donc des parents aux enfants, tout comme ceux du tabac dans la vie contemporaine. Bien que Lasnier ne l'ait pas évoqué dans son pastiche, la prise du tabac par un parent, peut nuire à la santé physiologique ou mentale de ses enfants. Il a été d'ailleurs démontré que les bébés des femmes qui fument manifestent des signes caractéristiques de stress, se frottant fréquemment la tête et ouvrant largement la bouche. Le tabac au XXI^e siècle produit donc, dans l'organisme humain, des effets aussi néfastes que ceux de l'alcool au XIX^e, décrits par Zola dans sa saga. Bien qu'il soit souvent comme l'alcool une source de plaisir ou de convivialité, il est aussi à l'origine de grandes souffrances. Cette nature paradoxale des excitants que sont l'alcool et le tabac a été évoquée par Zola dans *L'Assommoir* et reprise par Lasnier dans « Le Tabac du père Nicot » à travers leur personnage central. La Gervaise de Lasnier est autant attirée qu'inquiétée par le tabac que la Gervaise de Zola par l'alcool. A propos des effets négatifs, le tabac chez Lasnier et l'alcool chez Zola détruisent les ouvriers.

Dans « Le Tabac du père Nicot », tous les fumeurs ont des poumons ravagés par la nicotine et dans *L'Assommoir* qui est l'hypotexte de ce pastiche, l'alcool entraîne la déchéance des familles ouvrières (à cause de l'excès d'alcool, Coupeau devient fou et meurt ; Gervaise sombre dans une misère physique et morale et finit aussi par mourir, le père Bijard tue sa femme d'un coup de pied au ventre et inflige des sévices à sa fille malade qui en meurt). En s'inspirant de l'alcoolisme décrié par Zola, Robert Lasnier réussit, à son tour, à dénoncer un vice qui, dans la société actuelle, laisse, à long terme, de graves séquelles physiques et neurologiques et génère des maladies mortelles à l'instar du cancer. Il faut rappeler que le pasticheur n'utilise pas toutes les suggestions du texte zolien : il ne reprend, par exemple, pas la répercussion du mal sur les enfants.

Pour faire une critique de la société contemporaine, Paul Aoustine, dans « La grève », procède aussi par remplacement de thème : la mine est ici substituée à la poste. Cette critique porte sur les mauvaises conditions de travail des ouvriers qui suscite leur mécontentement et entraîne une grève. Paul Aoustine choisit donc à juste titre de s'inspirer de la grève des mineurs menée par Etienne Lantier. De nombreux indices établissent un lien entre ce pastiche de six pages et *Germinal*, roman zolien centré sur la condition ouvrière. Rappelons d'abord ici quelques indices déjà évoqués : la reprise littérale de certains passages (Dans la plaine rase...) l'usage du nom commun avant le nom propre, l'usage presque exclusif du nom incomplet, bien qu'avec une légère nuance (prénom uniquement chez Zola ; le patronyme ou le prénom chez Aoustine), la reprise du prénom Etienne. En plus de ces ressemblances, nous pouvons évoquer un nouveau point commun sur lequel nous allons nous attarder : il s'agit de la « quinte de toux » du vieil homme que Lantier rencontre sur son chemin, comme le héros de *Germinal*. Bien que présentée de manière ironique par Aoustine, cette quinte de toux peut être vue comme une preuve des mauvaises conditions de travail tant chez les mineurs dans l'œuvre de Zola que chez le personnel de la poste dans le pastiche « La Grève ». On peut penser que c'est une maladie causée par le manque de protection de l'ouvrier qui se trouve détruit par les substances toxiques qu'il manipule pendant son travail et qui finissent par se retrouver dans son crachat:

« La Grève »	<i>Germinal</i>
31. En guise de réponse une quinte de toux secoua le vieux et un crachat blanchâtre vint oblitérer le bitume gras et sale. Letarin reconnut aussitôt l’empreinte caractéristique de la colle à timbre. Les poumons du vieux étaient rongés par cinquante ans de tri. (173)	Le vieux, cette fois, ne put répondre. Un violent accès de toux l’étranglait. Enfin, il cracha, et son crachat, sur le sol empourpré, laissa une tache noire. ... et il cracha dans le plat, un épais crachat noir. La cendre en était trempée, une boue de charbon, tout le charbon de la mine qu’il se tirait de la gorge. (51)

Avant de comparer ces deux extraits, il faut noter que la colle à timbre n’a jamais été inhalée par les postiers. Donner l’impression que la maladie du vieil homme dans son pastiche symbolise les ravages du travail à la poste sur les postiers, de la même manière que celle de Bonnemort symbolise les ravages de la mine sur les mineurs, est une façon de se moquer des revendications des postiers. Le texte d’Aoustine est dirigé contre les fonctionnaires alors que celui de Zola défend les ouvriers ; c’est un exemple de revirement pragmatique. Puisqu’Aoustine feint d’adopter le point de vue des postiers, l’on ne saurait dire que les dirigeants de la poste à l’aube du XXI^e siècle ne veillent pas sur le bien-être de leurs employés comme les patrons de la mine au XIX^e siècle. Car, grâce aux nombreuses réformes en vue de l’amélioration des conditions de travail, les ouvriers sont moins exposés aux risques de travail. L’insécurité sanitaire ne devrait pas, par conséquent, être vue comme l’une des causes de la grève à la poste. Pour mieux se moquer des postiers, Aoustine présente l’achat d’une machine de tri comme la cause immédiate de leur grève :

32. On expliqua que la machine ne signifiait pas le licenciement mais au contraire un travail moins pénible. Les hommes écoutaient méfiants. Ils avaient trié toute leur vie et ne savaient rien faire d’autre. (« La Grève », p.175)

Aoustine reproche aux postiers pour qui l’achat de la machine est synonyme de licenciement de ne pouvoir s’adapter au progrès. La peur de licenciement des postiers a marqué l’histoire politique de la France en 2009, date de parution de ce pastiche, avec le changement du statut de La Poste en société anonyme. Face à l’appel de grève de cinq syndicats de La Poste (CGT, CFDT, FO, Sud et CFTC), le Ministre de l’Industrie Christian Estrosi s’est engagé à « ne pas supprimer d’emplois à La Poste, mais, au contraire, à en créer dans

les années à venir après la réforme de son statut »⁸⁵. En substituant la mine de Zola à la poste et en s'inspirant de l'actualité comme Zola⁸⁶, Aoustine s'insurge contre les fonctionnaires qui refusent de s'adapter aux nouvelles réalités sociales.

La critique sociale détournée s'observe aussi dans « Au Bonheur des Ménagères ». Robert Courtine y dénonce, les problèmes relatifs à la condition ouvrière tels que le licenciement abusif (« l'on parlait de renvoi d'une caissière et d'une surveillante ») et leur alimentation des ouvriers (« un des plats surgelés désignés par M. Pruniaux, choisi selon la date limite de consommation et lorsqu'il n'était plus vendable »). D'une part, aucune raison valable n'a été évoquée par rapport au licenciement de ces deux employées. D'autre part, les plats surgelés donnés aux ouvriers sont susceptibles de causer des dégâts dans leur organisme. Denise, par exemple, a décidé de ne plus les manger, parce qu'ils lui ont causé « un dérangement d'entrailles » qui l'obligeait à quitter son travail « des dix et vingt fois ». Tout en faisant rire le lecteur, Robert Courtine expose les problèmes des ouvriers en s'inspirant de Zola.

Les pasticheurs se penchent sur les nouvelles réalités sociales, car ils se sont rendu compte que le monde qui nous entoure est particulièrement inquiétant. Certes les luttes syndicales ont amélioré la condition ouvrière avec des réformes positives telles que l'instauration de la caisse de chômage, la sécurité sociale en cas de maladie, la pension de vieillesse et la réglementation du nombre d'heures de travail et du montant des salaires. La lecture et la réécriture de Zola s'imposent néanmoins comme l'ont bien compris les pasticheurs qui s'inspirent de son écriture. Les problèmes qu'ils soulèvent ne se limitent d'ailleurs pas à la France ou à l'Europe, car avec le phénomène de la mondialisation, les économies et les politiques du monde sont liées d'une manière ou d'une autre. Par conséquent, les problèmes économiques ou politiques d'un pays peuvent affecter d'autres pays.

Dans leur imitation du style zolien, les pasticheurs ne s'attardent pas seulement sur la critique négative, ils font aussi un éloge des comportements qui, dans une certaine mesure, les

⁸⁵<http://www.lefigaro.fr/societes/2009/11/10/04015-20091110ARTFIG00547-la-poste-appel-a-la-greve-le-24-novembre-.php>

⁸⁶ Pour écrire *Germinal* Émile Zola s'est inspiré de la grande grève des mineurs de la compagnie des mines d'Anzin en 1884 qui aboutit à l'autorisation des syndicats par la loi Waldeck-Rousseau.

démarque de leur modèle. L'auteur anonyme d' « Une histoire de Vélosolex » est l'un des pasticheurs qui axe son argumentation sur l'aptitude du personnage à transcender le déterminisme social ou héréditaire, en s'inspirant des trois romans zoliens les plus lus (*L'Assommoir*, *La Bête humaine* et *Au Bonheur des Dames*). Ce pasticheur, à la manière de Zola, soumet ses personnages aux circonstances de vie difficiles. Contrairement à leurs référents dramatiques zoliens (Coupeau et Gervaise dans *L'Assommoir*), ils ne se laissent pas définitivement menacer ni influencer par le déterminisme. Ils prennent leur vie en main et lui donnent le sens qui leur convient. La combinaison des trois romans susmentionnés dans ce pastiche implique la combinaison de plusieurs personnalités. Nous retrouvons en Pascaline une femme amoureuse et respectueuse (Gervaise), dynamique et déterminée (comme Denise au caractère de femme moderne et active qui a surmonté avec brio de nombreux obstacles), dont l'amour du travail se reflète même dans sa complicité avec son Solex (Lantier et la Lison):

33. Entre elle et son Solex, passait une complicité animale et souvent en chemin, elle se surprenait à l'encourager de la voix.

-“Allez, va, mon beau, file droit”. (Une histoire de Vélosolex)

Octave, quant à lui, est un homme qui se laisse d'abord influencer par les circonstances de la vie (Coupeau), mais se ressaisit et reprend sa vie en main (Octave Mouret). Avec cette combinaison des caractères positifs des personnages zoliens ou leur ascendance sur le négatif, l'auteur d' « Une histoire de Vélosolex » s'inscrit en faux contre le déterminisme zolien. La mise en valeur de ces comportements humains est, nous l'avons montré, conforme à la nature de ce pastiche publicitaire.

Le deuxième cas d'éloge de comportement vertueux présent dans notre corpus est celui de Nana dans « Tata » face au problème d'inceste. À ce personnage repris de *L'Assommoir* et de *Nana*, Paul Guenel attribue la personnalité de la princesse de *Peau d'âne*. Cette personnalité de jeune fille réservée, accordant de l'importance aux valeurs morales permet à la Nana de Guenel de résister à l'inceste, en quittant la maison de son père où celui-ci ne cesse de la harceler. Pendant sa fugue, elle ne se livre pas à la prostitution comme l'héroïne de Zola, mais travaille dur comme la princesse de Perrault, pour préserver sa dignité, jusqu'au jour où elle rencontre enfin son prince charmant.

Denise, dans « Au Bonheur des Ménagères » est aussi une illustration d'éloge de comportement. Ce personnage est déjà bel et bien doté d'une personnalité positive dans

l'univers zolien. Robert Courtine maintient ses qualités de jeune orpheline vertueuse, courageuse et laborieuse, qualités grâce auxquelles elle parvient à résister aux assauts du M^e Delafontaine et à se trouver un emploi noble dans un grand magasin, pour gagner dignement sa vie.

L'attitude de Loisel et sa femme dans « La Parure » est aussi louable. Après la perte du bijou de Mme Forestier, ils décident de se comporter en honnêtes gens, en le remplaçant. Reboux et Müller vante l'honnêteté des personnes pauvres prônée par Maupassant dans un style zolien.

Remarquons ici que les pasticheurs dans l'éloge des comportements procèdent de deux manières. D'une part, ils s'inspirent des qualités positives d'un ou de plusieurs personnages zoliens qu'ils combinent en leur héros/héroïne, lequel devient ainsi l'écho de ce(s) personnage(s). D'autre part, dans les pastiches à hypotexte double, le choix des qualités attribuées au personnage est influencé par la nature des caractères valorisés par des auteurs autres que Zola. Leur personnage principal devient de ce fait un double écho des personnages de Zola et de l'autre auteur ciblé. Dotés des qualités positives de leurs différents référents discursifs, ces héros cessent d'être des victimes du déterminisme biologique ou social comme chez Zola. Soulignons aussi que la nature du pastiche a un impact sur le pasticheur dans sa conception des personnages. Nous faisons, une fois de plus, allusion au pastiche publicitaire dont l'objectif principal est la valorisation d'un produit pour une bonne vente, objectif qui ne peut être atteint qu'à travers des personnages à caractère plus positifs que négatifs.

Les pasticheurs manifestent plus d'intérêt pour le traitement des thèmes liés à la dénonciation de la misère morale et physique des personnages issus des classes sociales défavorisées. Ils accordent ainsi une importance particulière à la classe ouvrière comme leur cible. Leur intérêt pour l'esthétique « du laid, du sordide, de la décomposition ou du scatologique » justifie l'omission des thèmes tels que l'art et la religion qui n'ont pas été au centre des préoccupations des critiques littéraires et des concepteurs de manuels. L'exploitation ironique des thèmes zoliens ainsi que leur substitution par des thèmes avec lesquels ils partagent certaines propriétés sémantiques ne visent pas seulement une critique de l'œuvre zolienne mais aussi celle de la société contemporaine du pasticheur. Le choix pragmatique des thèmes favorise une bonne critique sociale. En faisant rire ou sourire le lecteur avec des traits thématiques de Zola repris de manière plus ou moins amplifiée au XX^e et à l'aube du XXI^e siècle, le pasticheur participe à la réhabilitation de son œuvre . Il

revalorise sa pratique esthétique en alliant à ses thèmes des procédés stylistiques qui font sa spécificité.

CHAPITRE 6 : LA STYLISTIQUE DES PASTICHES

Imiter le style d'un auteur, c'est avant tout imiter l'ensemble des procédés stylistiques qui particularisent son œuvre. Zola, nous l'avons vu, a été influencé par les pratiques littéraires de ses prédécesseurs réalistes et a développé des traits propres à son projet naturaliste. Mais il procède aussi par le style à une transfiguration de la réalité. Les pasticheurs ont-ils été assez sensibles à ces éléments distinctifs de l'œuvre du chef de file du naturalisme ? Comment les traitent-ils ? Ces questions seront au centre de notre préoccupation tout au long de ce chapitre que nous consacrons à l'étude des traits stylistiques macro et micro-textuels de l'œuvre de Zola repris par ses pasticheurs. Tout en tenant compte de la relation qui existe entre le fait local et le fait global dans la structure d'un texte, et avant d'entrer dans les méandres et les spécificités des textes zoliens perceptibles dans la microstructure des pastiches, nous analyserons les grandes figures de style qui peuvent être identifiées dès la première lecture de chaque pastiche.

6.1. Les faits macro-textuels

Il s'agit des figures de style telles que l'incipit, le dialogue, le discours indirect libre, le point de vue, la description naturaliste et la transposition poétique qui caractérisent la macrostructure des pastiches.

6.1.1. L'incipit

Le début et la fin du texte littéraire déterminent, comme les éléments paratextuels, ses frontières. Tandis que les éléments paratextuels ne donnent qu'une idée générale du roman qu'ils encadrent, la frontière du début, encore appelée *incipit*, a pour fonction première de permettre au lecteur d'entrer en contact avec le texte proprement dit. Andrea Lungo (2003 : 33) définit l'ouverture du roman comme : « le point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans les débuts les repères nécessaires à sa propre exploration ». L'ouverture du roman comporte donc des indices – utilisés par l'auteur pendant la production – qui déterminent la réception. Andrea Del Lungo (2003 : 32) le précise en ces termes :

D'une part, le début joue un rôle stratégique essentiel, visant à légitimer le texte, à orienter sa réception, et à établir un pacte de lecture avec son destinataire ; de l'autre, l'incipit est censé

fournir des informations sur la nature du texte et sur l'histoire racontée, tout en déployant une stratégie de séduction du lecteur.

L'incipit joue donc un rôle important dans la lecture et l'interprétation d'une œuvre romanesque : il oriente la réception, il informe, il explique, il décrit et il intéresse le lecteur. C'est en fait en son début que le roman est « contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture » (Jacques Dubois, 1973 : 491). Ce moment décisif de prise de contact entre le lecteur et le texte est aussi un premier lieu de rencontre entre le romancier et son public et de passage de la réalité concrète à l'univers fictif. Pour établir un contact entre le lecteur et son œuvre, Zola use régulièrement de l'incipit *in medias res* progressif⁸⁷, caractérisé par une dramatisation immédiate, mais rarement des incipits descriptifs et statiques, caractérisés par une dramatisation retardée⁸⁸. Bien qu'il accorde beaucoup d'intérêt aux questions réalistes (Où ? Quand ? Qui ?) au début de ses romans, l'usage fondamental de l'incipit *in medias res* progressif est l'une des caractéristiques de son écriture qui le distingue de certains auteurs réalistes comme Balzac qui recourt davantage à l'incipit descriptif et statique. Cette ouverture du roman sur une histoire ou une action en cours séduit le lecteur et le motive à lire la suite dans le but de découvrir non seulement ce qui a provoqué la situation actuelle mais aussi ce qu'elle engendrera par la suite. Cette particularité de l'écriture zolienne n'a pas échappé aux pasticheurs qui ont su la reprendre de façon plus ou moins accentuée dans les incipits de leurs textes. Avant d'entrer pleinement dans l'analyse de ces débuts, nous souhaitons parler de leur délimitation en tenant compte des conceptions traditionnelles et modernes de cette notion.

Conçue traditionnellement comme le premier mot ou la première phrase du texte, et cela jusqu'aux années soixante-dix, la notion d'incipit s'est progressivement dotée d'un deuxième sens, celui du début (un ou plusieurs paragraphes) d'un texte qui peut s'étendre sur la première unité narrative, les premières pages ou le premier chapitre de ce texte comme c'est le cas dans les textes réalistes et naturalistes. Pierre Cogny (1976 : 68) étend l'incipit de *Germinal* à la vingt-cinquième ligne. Il confirme ainsi la pensée de Jacques Dubois selon laquelle l'incipit peut s'étaler sur « le premier mouvement narratif » (1971 : 298) ou sur « le premier alinéa entier » (1973 : 110) doté d'un sens homogène et fondateur. L'incipit peut

⁸⁷ En nous appuyant sur la classification d'Andréa Del Lungo, 2003, nous distinguons avec une légère nuance deux types d'incipit *in medias res* : l'incipit *in medias res* progressif marqué par « la dramatisation immédiate » et « la saturation informative » assure de manière simultanée la fonction informative et la fonction dramatique ; l'incipit *in medias res* dynamique marqué par « la dramatisation immédiate » et « la raréfaction de l'information » fait basculer le lecteur d'un seul coup dans une situation de crise.

⁸⁸ Seuls deux romans (*La Fortune des Rougon* et *Le Rêve*) sur les vingt romans zoliens ont des incipits descriptifs et statiques à la Balzac.

prendre le temps et l'espace nécessaires à la présentation des indices codifiants⁸⁹, des figures obligatoires à l'ancrage du récit (lieu, temps et personnages), de l'enjeu de la fiction. Compte tenu de la nature de l'ouverture narrative (formes originales de l'amorce narrative / formes innovatrices par rapport aux incipits zoliens) des pastiches constitutifs de notre corpus, il serait insuffisant de confiner leurs incipits à la première phrase, même si celle-ci donne déjà le ton ou le « la » du récit. La délimitation des incipits se fera donc en fonction de la conception moderne de cette notion. Dans une perspective narratologique, nous tiendrons compte de l'organisation interne du passage inaugural propre à chaque pastiche.

Robert Courtine commence son pastiche « Au Bonheur des Ménagères » avec le prénom du personnage principal comme Zola dans son hypotexte *Au Bonheur des Dames* :

1. Pastiche	Hypotexte
Denise était venue à pied de la gare d'Austerlitz où le train de Poitiers l'avait débarquée, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de seconde classe où il faisait très chaud en même temps qu'un filet d'air glacé se glissait par la vitre cassée de la porte ouvrant sur le couloir. Elle tenait à la main sa valise, une lourde et encombrante valise rafistolée, donnée comme un cadeau précieux, par Mme Delafontaine. Pauvre valise, serrée par une forte ficelle, la fermeture ne fonctionnant pas, gonflée de tout le mince bagage de la jeune fille. (Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères » dans <i>Au cochon bleu</i> , p.47)	Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe. Elle tenait par la main Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus, au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michodière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. (<i>Au Bonheur des Dames</i> p.29)

Le prénom « Denise » est révélé dans ce pastiche comme dans son hypotexte sans information préalable. On dirait que le lecteur connaît déjà ce personnage. Il en est de même du nom « Delafontaine ». Cette introduction du personnage dès les premières lignes du texte est une marque caractéristique de l'incipit zolien. En fait dans bon nombre de romans zoliens, le personnage est immédiatement désigné par un nom ou un prénom⁹⁰. Par ailleurs, ce

⁸⁹ Indices qui donnent un canevas de lecture ou qui orientent la lecture d'un texte.

⁹⁰ Les personnages principaux se trouvent très souvent désignés dès la première phrase dans les romans zoliens : « Renée se souleva légèrement... » (*La Curée*) ; « Désirée bâtit des mains ... » (*La Conquête de Plassans*) ; « La Teuse, en entrant, posa son balai... » (*La Faute de l'Abbé Mouret*) ; « Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. » (*L'Assommoir*) ; « Comme six heures sonnaient au coucou de la salle à manger, Chanteau perdit tout espoir. » (*La Joie de vivre*) ; « Claude passait devant l'Hôtel de la ville... » (*L'Œuvre*) ; « Jean, ce matin là... » (*La Terre*) ; « En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain

personnage est introduit dans une attitude quotidienne, celle de la marche, par exemple, ou de la contemplation des lieux alentour. À titre d'exemples, nous pouvons citer la marche d'Etienne Lantier dans *Germinal*, l'attente de Gervaise dans *L'Assommoir* et celle de Roubaud dans *La Bête humaine*. En plus du pronom, Robert Courtine use du plus-que parfait (était venue, avait débarqué) et de l'imparfait (tenait), deux temps du passé, pour renforcer le mécanisme de l'antériorité. À propos de l'usage spécifique du plus-que-parfait par Zola, Jacques Dubois (1973 : 109-110), dans son étude consacrée à *L'Assommoir*, affirme :

Ce qui est plus singulier ou plus extrême, est le fait de commencer par un verbe au plus-que-parfait. A travers ce temps, tout l'alinéa pose une antériorité dont la portée est d'accroître la pesanteur d'évidence d'événement : le récit impose le naturel de son passé, une sorte de profondeur du champ assuré par le vraisemblable du déjà-été. [...] ainsi le récit s'affiche comme reprise d'une durée largement entamée, comme double d'un engrenage causal depuis longtemps à l'œuvre, comme retour à un drame largement en train. Une femme attend, frissonne et pleure. Ce roman est un (éternel) recommencement.

Le recours au plus-que-parfait, « temps accompli du passé indiquant un procès dont le commencement ne se trouve pas dans le texte lui-même » (Jean-Pierre Leduc-Adine, 1997 : 55), permet donc à Courtine de recréer la continuité temporelle qui caractérise l'incipit zolien⁹¹. L'on assiste à une entrée directe dans l'histoire, caractéristique majeure de l'incipit *in medias res*. Ces références à un déjà-là temporel, mais aussi spatial et narratif, participent à la création d'une illusion de réalisme comme dans les débuts des romans zoliens.

Paul Aoustine, dans « Les Bouguon-Placard », et Robert Lasnier, dans « Le Tabac du père Nicot », utilisent eux aussi diverses stratégies du roman naturaliste pour recréer comme leur cible un effet de réalisme. Les débuts de ces pastiches évoquent ceux de leurs hypotextes respectifs (*Germinal* et *L'Assommoir*) :

2. Hypertexte 1	Hypotexte 1
Dans la plaine rase et verglacée, un homme marchait seul sur la route qui reliait Cnéthouille à Pététhouille-ville. Quinze kilomètres à travers les champs d'artichauts. L'homme tenait son paletot serré et avait de la peine à lutter contre les violentes rafales de	Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la

d'une livre...» (*La Bête humaine*). Il convient cependant de souligner que certains personnages sont supposés connus dans les romans qui les précèdent dans la série des *Rougon-Macquart* : c'est le cas de Claude, d'Etienne et de Nana qui, déjà évoqués comme les enfants de Gervaise dans *L'Assommoir* apparaissent respectivement comme les personnages principaux de *L'Œuvre*, de *Germinal* et de *Nana*.

⁹¹ La continuité temporelle est aussi marquée par l'imparfait dans les incipits des textes zoliens : « Le président était encore debout » (*Son excellence Eugène Rougon*), « A neuf heures la salle du théâtre des variétés était encore vide » (*Nana*) ; Etienne Lantier « suivait seul la grande route » (*Germinal*) ; Claude « passait devant l'hôtel de ville, et deux heures du matin sonnaient à l'horloge... » (*L'Œuvre*).

vent. Cela faisait plus de deux mois que la grève paralysait l'ouest du pays. Etienne Letarin était arrivé par le train de six heures et il marchait d'un pas allongé (Paul Aoustine, « Les Bouguon-Placard, La Grève » p.47)	sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. (Zola, <i>Germinal</i> p.49)
3. Hypertexte 2	Hypotexte 2
Penchée à sa fenêtre, Gervaise regarda au loin dans la rue grasse où de lourds nuages mettaient comme de la suie dans le ciel bas de novembre. Elle aperçut d'emblée les âcres fumées qui sortaient du tabac du Père Nicot, au bout de la rue qui longe les fortifications. (Robert Lasnier, « Le Tabac du Père Nicot »)	Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. [...] Et, pieds nus, sans songer à remettre ses savates tombées, elle retourna s'accouder à la fenêtre, elle reprit son attente de la nuit, interrogeant les trottoirs, au loin. (Zola, <i>L'Assommoir</i> , p.21)

Paul Aoustine présente d'abord son personnage principal de façon indéterminée « un homme », puis avec un article défini anaphorique « l'homme », comme Zola dans *Germinal*. Le nom de ce personnage (Etienne Letarin) est révélé plus bas par le narrateur dans le pastiche alors que dans le texte zolien, le personnage se présente en donnant lui-même son nom : « Je me nomme Etienne Lantier ». Malgré cette différence au plan énonciatif, nous avons toujours affaire à un incipit *in medias res* avec la présence des verbes à l'imparfait (« marchait, reliait, tenait, faisait... »), signe de simultanéité dans le passé. Le lecteur entre ainsi directement dans une histoire en cours sans explication préalable sur les personnages et le moment de l'action.

Robert Lasnier reprend dans « Le Tabac du père Nicot » la technique du point de vue utilisée par Zola dans la description inaugurale : « Penchée à sa fenêtre, Gervaise regarda.... Elle aperçut ». Les verbes de perception « regarda » et « aperçut » utilisés dans ce passage indiquent qu'il s'agit du point de vue externe⁹² du personnage. La rue est donc décrite du

⁹² Nous adoptons ici la conception du point de vue de Rabatel (1998:141) qui pense qu'une bonne appréhension des relations entre les PDV du personnage et du narrateur passe aussi par l'étude des relations du couple interne/externe : « L'opposition interne/externe joue d'abord au niveau de l'histoire et donc de ses

point de vue de Gervaise. Par ailleurs la posture de Gervaise évoque l'un des topoï de la description zolienne. Zola fait souvent usage de ce topos au début de ses romans : dans *La Joie de vivre*, où Chanteau à la porte de sa maison attend Pauline, en regardant l'extérieur, *L'argent* où Saccard, dans l'embrasement de la fenêtre d'un restaurant, attend un ami en regardant la place de la Bourse et *La Bête humaine* où Roubaud, le sous-chef de gare, attend sa femme Séverine en regardant l'impasse d'Amsterdam.

Le prénom « Gervaise », donné dès la première ligne de ce pastiche de Robert Lasnier, suppose une connaissance préalable du personnage. L'emploi des verbes du passé, notamment des verbes à l'imparfait, renforce l'idée selon laquelle nous prenons l'histoire en cours. Ces verbes à l'imparfait ont pour sujet des objets (de lourds **nuages** mettaient, les âcres **fumées qui** sortaient). L'usage des sujets inanimés est aussi une particularité de l'écriture zolienne. Dans ce cas précis, les sujets non animés agissent tandis que le personnage principal observe (*Gervaise regarda... ; Elle aperçut...*). L'on a ainsi affaire à des êtres (inanimés) actifs à côté d'un être animé passif qui risque de subir l'action de ces objets et par conséquent de leur être soumis. Cette possible relation de soumission des personnes aux objets avait déjà été exprimée par Zola lui-même dans *Différence entre Balzac et moi* en ces termes : « Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature, je soumetts les hommes et les femmes aux choses »⁹³. De nombreux personnages sont ainsi « soumis aux choses » dans les textes zoliens. Dans son analyse sur les personnages secondaires de *L'Assommoir*, Jean-Pierre Leduc-Adeline démontre que le vitriol du père Colombe et l'alambic constituent un des plus grands opposants à Gervaise et aussi à la classe ouvrière. Cette relation conflictuelle entre les personnages objets et les personnages humains est évoquée par Robert Lasnier dans la suite de son pastiche à travers les méfaits du tabac sur l'homme, comme nous le verrons plus bas. La soumission de l'homme aux objets annoncée au début du pastiche prend ainsi de l'ampleur dans la suite du pastiche et constitue, comme dans l'incipit zolien, un indice de programmation donné au lecteur pour la lecture du pastiche.

composantes. Les visions externes concernent les personnages, par le biais de la description de leurs fonctions et de leurs qualifications ; les lieux sous forme de pauses descriptives ; les événements. Les visions internes concernent l'accès aux pensées des personnages». La vision externe se rapporte donc non seulement aux personnages et aux lieux, mais aussi aux événements tandis que la vision interne renvoie à la possibilité d'accéder aux pensées des personnages.

⁹³ Cité par Jean Pierre Leduc-Adeline (1997 :53)

Pour orienter la lecture de son pastiche « Hivernal », François Mougenot déploie lui aussi diverses stratégies dans l'incipit :

4. Voilà deux heures qu'elle marchait sur cette sale route qui ne finissait pas. À travers la nuit tombante on apercevait encore la masse imposante et sombre d'un terail, semblable à une gigantesque fourmilière. À cause de la bise qui cinglait son visage, des mèches désordonnées s'y étaient fichues et elle ressemblait à une sauvageonne. Comme elle frissonnait dans ses vêtements humides, elle essayait de penser à l'été, au soleil, pour se réchauffer. *Dire qu'elle chantait toute la journée autrefois et qu'on lui jetait si facilement la pièce ! On la surnommait « Cigarette ». Bien sûr, parfois on demandait un peu plus qu'une chanson, mais enfin, elle vivait et on était gentil avec elle. Que pouvait-elle espérer de mieux ? Son seul regret alors était Étienne Lafont ; dit « Lafontaine », l'homme qui avait disparu après avoir juré de l'épouser.* (« Hivernal », p.99)

Toute une foule d'indices d'énonciation est développée dans cette situation de départ - qui évoque à la fois la marche solitaire d'Étienne Lantier, dans *Germinal*, renforcée par l'évocation du terail, et l'abandon de Gervaise par Lantier dans *L'Assommoir* - pour attirer le lecteur et le pousser à continuer le récit. L'emploi cataphorique du pronom « elle », qui distingue ce pastiche des précédents, et dont le référent est le surnom « Cigarette », place le lecteur dans une position d'attente de complétude référentielle que la suite du texte vient combler. Les indicateurs de lieu « cette [...] route » et de temps « la nuit tombante », « l'été » évoqué au passé permettent au lecteur de situer l'action dans un cadre spatio-temporel réel (l'action commence sur une route, en hiver, à la tombée de la nuit). L'autre indice de codification de ce début de pastiche est le point de vue du personnage. Le pronom indéfini « on » renvoyant ici à une personne dont on ne connaît pas l'identité, suivi du verbe de perception « apercevait », nous amène tout d'abord à penser qu'il s'agit du point de vue du narrateur. Cependant, les indices contextuels tels que le pronom « elle » et son référent, le surnom « Cigarette » ainsi que le discours indirect libre suggèrent qu'il s'agit du point de vue de ce personnage principal. François Mougenot utilise au seuil de son pastiche le discours indirect libre, peu fréquent dans les incipits zoliens, pour exprimer les pensées du personnage. Les souvenirs d'été évoqués au style indirect libre (voir passage mis en italiques) annoncé dans la phrase qui précède ce passage par le verbe « penser » mettent en évidence la relation antérieure entre les deux personnages introduits dans cet incipit. Une fois de plus dans ce pastiche comme dans les deux précédents, l'on note l'emploi d'un sujet inanimé (la bise qui cinglait), particularité de l'écriture zolienne, utilisé par l'auteur comme un clin d'œil donné au lecteur pour la suite de la lecture de ce pastiche.

Toujours dans le but de guider et de motiver le lecteur, Jean Gaulmier reprend à son tour la manière zolienne d'introduire le récit dans son texte mimétique :

5. Lorilleux, Bijard, Fauconnier et les autres entrèrent chez le marchand de vin et commencèrent à boire, assoiffés par une journée brûlante dans le chantier de construction, quand Adolphe les rejoignit. Il ne se lava même pas les mains, qu'il avait maculées de couleur, et de poussière, énormes : des mains d'étrangleur, affirmait Gervaise qui tremblait quand elle l'entendait rentrer saoul dans leur galetas de la Goutte d'or. Il s'assit à l'écart. Sa petite moustache, taillée en brosse, s'agitait au-dessus de sa lèvre retroussée par un ricanement. Une longue mèche barrait son front couvert de plâtre. Il avait l'air sinistre, comme ces orages d'un noir d'encre qu'on voit monter lentement dans le ciel d'été. Les autres, effarés, le surveillaient d'un coin de l'œil. (« Une crise », 135-136)

Dans cet incipit centré sur l'entrée d'Adolphe dans un café, Jean Gaulmier crée dès la première phrase une situation d'énonciation répondant au triple questionnement Qui ? (Lorilleux, Bijard, Fauconnier, Adolphe...) Où ? (chez le marchand de vin) et Quand ? (à la fin d'une journée de travail). Le personnage principal et les personnages secondaires sont introduits dans le vif de l'action. Sans prendre la peine de présenter ces personnages, le pasticheur plonge le lecteur dans leur histoire qui ne commence pas dans ce pastiche mais bien avant son amorce comme le suggèrent les marques d'antériorité (temps du passé). L'on note aussi la présence du personnage « Gervaise » et d'un autre indice spatial « la Goutte d'or » qui permet au lecteur de mieux situer l'action dans le cadre spatial. Jean Gaulmier introduit en outre dans cette amorce une description inaugurale. Il convient de souligner ici que compte tenu du fait que le pastiche est une imitation condensée, cette description ne sera pas aussi détaillée que chez Zola. Cependant, l'on y retrouve des éléments propres à la description zolienne tels que la délégation de la description au personnage : Adolphe est décrit ici à l'aide du regard des autres personnages qui l'observent depuis son arrivée. Relevons aussi dans ce pastiche l'emploi du discours indirect libre exprimant la parole de Gervaise et son point de vue sur l'apparence physique d'Adolphe.

La reproduction des caractéristiques de l'incipit zolien est aussi manifeste chez Manicamp dans son pastiche « Un ministre » :

6. Elle le pressait chaque jour davantage. Il en restait assis dans sa stupeur, incapable de riposter, remuant dans sa tête des chiffres énormes. Ç'avait été la voiture, l'appartement de la rue Marbeuf, puis l'hôtel de la rue de Lille que l'on paya deux fois sa valeur car elle s'était associée pour devenir propriétaire à l'un de ses anciens amants qui lui reversa une partie de la somme déposée chez le notaire (p.79).

Contrairement à tous les autres pastiches de notre corpus, l'identité de ces deux personnages n'est pas révélée à l'incipit. Ce pastiche commence avec l'introduction des personnages de façon anonyme : l'auteur emploie les pronoms « elle », « le » et « il » au début des deux phrases seuil. Le nom du premier personnage (Christine) n'est révélé qu'à la quarante-quatrième ligne de ce pastiche de 58 lignes tandis que, chose très curieuse, celui du deuxième personnage reste définitivement caché au lecteur. Cette non-identification des personnages joue un rôle majeur dans le récit : elle réveille chez le lecteur le plaisir de deviner et révèle le caractère ludique de ce pastiche. Il est important de noter que cette technique de non-identification des personnages n'existe pas chez Zola. L'auteur des *Rougon-Macquart* nomme toujours ses personnages au début de ses récits, même lorsqu'il les introduit de façon indéterminée comme dans *Germinal*. Le procédé d'antériorité est donc accentué qualitativement dans ce pastiche.

Hormis le phénomène d'antériorité, Manicamp reprend la manière zolienne d'introduire le récit en informant le lecteur sur les rapports qu'entretiennent les personnages : de toute évidence, il s'agit ici d'un homme et de sa maîtresse. Cette relation nous rappelle d'ailleurs celle de Nana et du comte Muffat dans *Nana* de par l'attitude de cette dernière envers « il » (un ministre) et l'un de ses anciens amants. Elle est présentée ici comme une femme vénale qui ne lésine pas sur les moyens qui lui permettent d'extorquer de l'argent à ses amants et même de les ruiner.

« Une histoire de Vélosorex » montre dès les premières lignes les caractéristiques principales de la scène d'ouverture d'un incipit zolien :

7. Il n'était pas cinq heures et la nuit restait noire. Le coron dormait encore, comme empâté de fatigue. Seul, là-bas au bout de la ruelle, l'estaminet jetait une lueur blême sur le pavé.

Pascaline, les joues rouges sous un fichu, poussa la porte de la remise. Là dans l'ombre, reposait son Solex. C'était une bête noire et luisante, superbe. A l'avant de la fourche, un moteur cylindrique qui développait jusqu'à 0,8 CV montrait ses rondeurs sombres.

Tout le premier paragraphe de cet incipit est consacré aux indices permettant de constituer son contexte. Nous avons d'une part les indicateurs de lieu « Le coron » (qui est d'ailleurs personnifié comme dans *Germinal*) et « là-bas au bout de la ruelle » qui situent l'action dans le cadre spatial. Et d'autre part les indicateurs de temps « cinq heures, nuit [...] noire » qui la situent dans le cadre temporel. Nous retrouvons cette précision de l'heure dans les incipits zoliens : « Un dimanche soir vers sept heures » (*La Fortune des Rougon*) ; « Le

gros sommeil de deux heures du matin » (*Le Ventre de Paris*) ; « vers cinq heures » (*L'Assommoir*) ; « huit heures sonnaient à Saint-Roch » (*Au Bonheur des dames*). Toujours dans ce premier paragraphe, le pasticheur recrée la continuité temporelle qui caractérise l'incipit naturaliste à l'aide des verbes à l'imparfait « était, restait, dormait, jetait ». Le lecteur se trouve ainsi d'abord plongé dans l'atmosphère et l'espace de ce pastiche et ensuite confronté à deux nouveaux personnages dans le deuxième paragraphe : Pascaline et son Solex. Sujet inanimé et personnifié (« reposait son Solex »), le vélomoteur est ici comparé à une bête tout comme la Lison dans *La Bête humaine*. Nous avons une fois de plus affaire à une description inaugurale comme dans les incipits zoliens : après l'avoir nommé (Solex) et situé (dans l'ombre), l'auteur de ce pastiche caractérise cette machine en usant non seulement de la métaphore (*C'était une bête*), mais aussi des adjectifs qualificatifs (*noire, luisante, sombres*) et du vocabulaire technique (moteur cylindrique, 0,8 CV). Il lui attribue aussi, comme Zola à la Lison, une physionomie féminine (ses rondeurs).

Sylvain Monod observe lui aussi la technique inaugurale zolienne de la continuité mais sature son incipit du discours indirect libre :

8. Depuis que l'on parlait de ce dîner, les langues allaient leur train. Pour sûr qu'on n'allait pas s'embêter ! Le patron faisait bien les choses, que diable ! et ne regardait pas à la dépense. Dame, quand on se marie, il faut ce qu'il faut ! Toute la maison ne songeait qu'à la bamboula, on était pris d'une furieuse envie de rigolade. Mon Dieu ! On n'était pas sur terre pour se faire de la bile. Le patron avait dit qu'il inviterait tout le monde : Comme ça, il n'y aurait pas de jaloux. Evidemment, il était, quelquefois, un peu vache dans le boulot, mais c'était un homme qui ne pétait pas dans le mastic !

Le procédé de continuité est mis en lumière ici non seulement par les verbes à l'imparfait, les articles définis mais aussi, et pour la première fois, par l'adverbe de temps « depuis », premier mot de ce pastiche. Le lecteur est mis de prime abord face au personnage principal (le patron) et à un groupe de personnes (ses ouvriers) ici représentés grâce au pronom « on » à valeur collective. Toutes les phrases de cet incipit, excepté la première, sont au discours indirect libre. Sylvain Monod s'en sert pour représenter les paroles et les pensées des ouvriers. Bien que le discours indirect libre soit rarement utilisé par Zola dans l'introduction, cette importance accordée à la classe ouvrière est caractéristique de son écriture. Zola a reçu de nombreuses critiques relatives à son intérêt pour le peuple, intérêt qui va jusqu'à « la contamination » de sa langue par celle du peuple comme nous le voyons dans ce pastiche. En fait, le discours indirect libre employé par Sylvain Monod représente les paroles des personnages dans leur style, c'est-à-dire avec l'usage de l'argot. A propos de cette

restitution de la langue du peuple grâce au discours indirect libre qui marque un décloisonnement entre cette langue et celle de l'auteur, Zola (1887 : 373) avait d'ailleurs affirmé :

Mon crime c'est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdeur, de l'imprévu de la force de ses images.

Comme dans tous les pastiches précédents, Paul Reboux et Charles Müller, dans « La Parure », ainsi que Paul Guenel, dans « Tata », plongent d'entrée de jeu le lecteur dans une histoire en cours mais cette fois-ci de façon plus violente avec des dialogues :

9. « Nom de Dieu ! Lâcha Loisel, nous voilà dans de beaux draps ! »
De fait, ç'avait été une rude secousse lorsqu'en rentrant du bal sa femme s'était aperçue qu'elle n'avait plus la parure de M^{me} Forestier. Pourtant, bien sûr, elle ne l'avait pas perdue en dansant. Il fallait que cela fût tombé dans la voiture. A-t-on idée aussi de ne pas prendre le numéro d'un fiacre ! Et ils se reprochaient âprement leur commune négligence. Lui surtout ne se possédait plus. Tant d'imbécilité le rendait fou. Il jurait, tapait du pied, sacrait. Toute l'âcreté de son sang, vicié par un long atavisme bureaucratique, lui remontait soudainement à la peau, l'incendiait de rougeur, le démangeait comme d'un millier de darte cuisantes. (Paul Reboux et Charles Müller, « La Parure », p.168-169)
10. - Lâche-moi, vas-tu me lâcher, dis ? J'en ai assez de tes cochonneries. Jamais je ne te céderai. Entends-tu, jamais...
- Gueule pas comme ça garce, les voisins n'ont pas besoin de savoir !
Et Leroy se leva pour aller pousser la fenêtre. Puis il revint à table et s'assit en face de sa fille. Le déjeuner se termina silencieux. Elle, l'appétit coupé par la scène ignoble, repoussa son assiette ; lui, encore frémissant, de lubricité inassouvie, tira de sa poche un couteau pliant et tailla une tranche de camembert. Il mastiquait par grosses bouchées le pain et le fromage avec un bruit de mâchoires qui craquent ; à chaque déglutition, la pomme d'Adam montait et descendait entre les pointes de son faux col où se voyaient des trainées de doigts malpropres. Il but un coup de vin rouge et s'essuya la barbe d'un revers de main.
Tata regardait son père avec un immense dégoût. Lui faudrait-il encore entendre les mêmes saletés demain et les jours suivants ? Ah ! non, elle en avait tout son content de se sentir la taille prise quand ses mains étaient occupées à tenir la soupière ou à descendre la poubelle. Elle ne voulait plus sentir sur sa nuque le souffle enfiévré du mâle en rut. Cela faisait trois ans qu'elle devait lutter contre d'indécentes demandes de coucherie. C'en était trop. Dans son cerveau germait l'idée de fuite. (Paul Guenel, « Tata », p.175)

Avant de procéder à l'analyse de ces deux incipits, nous tenons à justifier leur délimitation. Nous avons jugé bon de ne pas borner le premier à la réplique unique du dialogue car la meilleure appréhension des composantes de l'incipit déjà visibles dans cette réplique dépend du paragraphe narratif qui suit. Nous aurions pu limiter le deuxième incipit à

la fin de la scène ignoble, c'est-à-dire à la fin du dialogue constitué de deux répliques. Mais cette scène entre Tata et son père se déroule pendant le déjeuner : il s'agit d'une scène dans une autre comme l'indiquent les phrases (« Puis il revint à table et s'assit en face de sa fille. » ; « Le déjeuner se termina silencieux »). Nous avons donc trouvé judicieux de prolonger cet incipit jusqu'à la fin du repas marquée par les pensées négatives de Tata provoquées par l'acte vil de son père qui est toujours assis à table en face d'elle. Jacques Dubois (1973 : 491) a d'ailleurs démontré que l'incipit peut parfois être limité narrativement à la fin de la première scène qui s'étend de la première phrase à celle qui achève la présentation de cette scène. La dernière phrase « Dans son cerveau germait l'idée de fuite » marque la fin de cette scène en annonçant le début d'une nouvelle scène.

Ces deux incipits introduisent les personnages dans le vif de l'action en leur donnant la parole. Ils constituent chacun un état initial de déséquilibre. Le premier est marqué par la présence d'un dialogue à une réplique (parole détachée) et le deuxième d'un dialogue à deux répliques. Cette stratégie d'ouverture est très fréquente dans l'écriture artiste des Goncourt⁹⁴ mais quasi absente chez Zola. Bien que certains incipits longs (plus d'un paragraphe, voire un chapitre entier) soient faits de séquences dialoguées chez Zola, aucun des vingt romans de la série ne commence par un dialogue au style direct. Par ailleurs l'incipit zolien est fondamentalement un incipit *in medias res* progressif comme nous l'avons déjà évoqué : la dramatisation se fait de manière progressive, c'est-à-dire avec une évolution du récit qui s'enrichit, peu à peu, de passages descriptifs jusqu'à l'éclatement de la crise. Ce qui n'est pas le cas dans ces deux débuts où le lecteur surprend les personnages en pleine discussion et bascule, d'un seul coup, dans une situation de déséquilibre. Il s'agit donc de deux incipits *in medias res* dynamiques caractérisés par deux procédés : le dialogue et la crise. Malgré cette légère différence, ces deux incipits comportent des traits caractéristiques de l'incipit zolien que nous aborderons plus loin.

Dans « La Parure », le lecteur surprend le personnage Loisel en une situation de crise : « nous voilà dans de beaux draps ». Dans cette phrase seuil au discours direct, le pronom « nous » renvoie à Loisel et « sa femme » comme le précise la suite du texte. Loisel n'est donc pas le seul à se retrouver dans cette situation regrettable. En plus du fait que cet incipit suppose le recours à un hors texte (introduction d'entrée de jeu des personnages supposés connus, succession des verbes à l'imparfait et au plus-que-parfait, marquant

⁹⁴ Les Goncourt emploient systématiquement l'incipit-dialogue dans la plupart de leurs romans à l'exception de Manette Salomon.

l'antériorité) il évoque, comme dans le roman zolien, le rapport entre les personnages : nous avons d'une part une relation matrimoniale (Loisel et sa femme) et d'autre part une relation d'amitié entre ce couple et M^{me} Forestier. La nomination de ces personnages suggère l'existence de deux classes sociales comme chez Zola : celle de la classe moyenne (les petits bourgeois) suggérée par le nom « Loisel » et celle de la classe supérieure (les grands bourgeois) suggérée par « M^{me} Forestier ». L'on note aussi dans cette amorce le procédé du discours indirect libre : « Pourtant, **bien sûr**, elle ne l'avait pas perdue en dansant. Il **fallait** que cela fût tombé dans la voiture ». Le discours indirect libre vire ensuite au discours direct dans « A-t-on idée aussi de ne pas prendre le numéro d'un fiacre ! », provoquant ainsi une impression plus vive d'un écho des paroles prononcées. La présence du discours indirect libre en début de pastiche annonce son emploi abondant dans la suite du texte comme nous le verrons dans la sous-partie qui lui sera consacrée. Notons aussi la présence du discours narrativisé dans les phrases : « Et ils **se reprochaient** âprement leur commune négligence [...]. Il **jurait**, tapait du pied, **sacrait**. » Les verbes « se reprochaient, jurait, sacrait » résument les paroles de Loisel et sa femme. Cet incipit alterne donc trois types de discours rapporté et constitue un dialogue à forme mêlée qui est une particularité de l'écriture zolienne. Francis Berthelot (2000 : 145) a d'ailleurs montré que Zola « excellait à ce jeu » de style avec des exemples tirés de ses œuvres parmi lesquels *Nana* comme le confirme cette analyse d'un de ses passages ⁹⁵:

En quelques lignes, trois styles différents sont utilisés. Le style direct, d'abord qui campe Nana, dans toute sa gouaille. Puis le narrativisé qui, en introduisant un survol produit une accélération [...] le narrateur reprend aussitôt, à l'indirect libre, les imprécations de Nana. L'ensemble donne ainsi une impression de tourbillon en accord avec le caractère impulsif de l'héroïne.

Ce mélange de style empêche une rupture dans la progression du récit comme nous le verrons de façon précise en abordant ce procédé.

Quant à « Tata », les indices d'énonciation permettent à Paul Guenel de répondre aux triples questions réalistes. Il s'agit ici d'une entrée brusque dans une situation de crise entre le père et sa fille qui se déroule à l'heure du déjeuner dans leur maison. Cet incipit annonce d'emblée un conflit entre ces personnages et incite le lecteur à connaître l'issue du problème qui les oppose.

Dramatisé par le moyen du dialogue comme chez les Goncourt, cet incipit donne le rôle principal à une figure du peuple comme chez Zola. La première parole de ce pastiche est

⁹⁵ Il s'agit de : « Dites donc, cria Nana à Lucy qui se penchait dans la voiture voisine [...] On devait toujours saluer une femme. » *Nana*, p.258

prononcée par Tata, fille de Leroy, un pauvre comptable aux abattoirs, pour qui l'achat d'un manteau de « 350 francs » coûterait trois mois de salaire. La présence du langage familier dans la réplique de Leroy « Gueule pas comme ça, garce » ainsi que la nomination de ce monsieur par un nom seul renforcent, si l'on s'en tient à l'onomastique zolienne, leur appartenance à la classe des employés. Il faut aussi rappeler que ce nom dicté par la présence d'un autre hypotexte (*Peau d'âne*) marque un déclassement burlesque comme dans un travestissement à la Scarron car dans cette adaptation du conte de Perrault, le Roi devient un simple employé. Outre l'emploi du langage populaire et d'un nom nouveau, nous retrouvons dans cette amorce, des énoncés au discours indirect libre : « Lui faudrait-il encore entendre les mêmes saletés demain et les jours suivants ? [...] C'en était trop. ». Ce discours indirect libre traduit une superposition de point de vue du personnage et du narrateur. L'on note ainsi un rapprochement ou une identification au personnage. Comme Zola, Paul Guenel suscite chez le lecteur une compréhension, une empathie à l'égard du personnage.

Des incipits à réplique unique (avec Paul Reboux et Charles Müller) et à deux répliques (avec Paul Guenel), nous passons maintenant avec Philippe Jullian et Bernard Minoret à un incipit à plusieurs répliques. Ces deux pasticheurs nous offrent un exemple typique d'incipit-dialogue dans « La Panse » :

11. Ils ont déjà bouffé ! s'écria le cocher qui présidait la table de domestiques. Ça n'a pas dû être rigolo leur Balthazar...

– Ils s'en foutent pourvu qu'ils empochent les sous du pauvre monde, siffla Louise Morgu, la femme de chambre à l'œil équivoque, éclatant dans une robe à peine portée par sa maîtresse.

– Ils n'ont fait que parler de chiffres ; et tu achètes ci, et je te vends ça, avec tous leurs noms de sauvage ! raconta un valet qui descendait de la salle à manger, chargé d'assiettes de Sèvres à peine salies par des invités déjà gavés de foie gras et de saumon, incapables d'avaler un petit four de plus.

– Une belle saloperie leur crédit arabe !...

–Tais-toi, la Louise ! hurla le chef, de derrière ses fourneaux encore incandescents.

Il venait de placer ses économies dans les affaires du patron et respectait une banque qui lui servait du 8% (p.284-285).

Philippe Jullian et Bernard Minoret donnent d'entrée de jeu la parole aux domestiques et non au patron. Ce dialogue inaugural, régulièrement ponctué de descriptions, se donne donc comme un support pour exprimer les réflexions sur la cupidité du patron et de ses convives.

Les propos tenus par ces domestiques à l'égard de ces derniers expriment une relation d'opposition. Les domestiques n'approuvent pas le crédit arabe qui constitue un moyen d'appauvrissement, d'humiliation et d'avilissement de tous ceux qui appartiennent à la basse classe ou au monde des pauvres (notamment des étrangers comme Mohammed dans la suite du texte). Cet incipit dialogué actualise donc les relations conflictuelles entre personnages et joue un rôle important dans la détermination du pacte de lecture de ce texte narratif.

Ces trois derniers exemples d'incipit montrent clairement que l'usage du dialogue en début de texte par les pasticheurs constitue une exagération du procédé de l'entrée *in medias res*, cher à Zola. Ce procédé permet d'éviter un narrateur omniscient à la Balzac et fait gagner du temps. Qu'en est-il de son intervention au cours du récit ou à la fin ?

6.1.2. Le dialogue

Élément constitutif de la narration, le dialogue est qualifié par Jérémy Naïm (2014 : 2854) de « *moment mimétique du récit* ». En d'autres termes, le dialogue est une mise en scène de la parole. Par conséquent, nous n'aborderons pas la notion de dialogue en termes de mimésis pure ni tout simplement comme un discours rapporté, mais à partir de sa reconnaissance (extérieure du dialogue) et de sa signification au XIX^e siècle comme le propose Jérémy Naïm (*ibid.*). Très utilisé par les naturalistes, le dialogue apparaît sous diverses formes dans leurs œuvres : les échanges entre personnages se font aux discours direct, indirect, indirect libre ou narrativisé. Zola en particulier recourt à ces formes séparément ou en les mélangeant. Ses pasticheurs ne se sont pas privés de la reprise de ce procédé dans leur texte. En fait, six pastiches-Zola sur dix comportent des dialogues sous leurs diverses formes. Nous ferons d'abord une étude du dialogue au style direct qui est récurrent dans ces pastiches. Nous étudierons ensuite le mélange de styles car les styles indirect et narrativisé, à l'exception du style indirect libre auquel une sous-partie est consacrée, ne sont pas récurrents et leur impact n'est perceptible que dans ce mélange.

6.1.2.1. Le dialogue au style direct

Le dialogue romanesque est un discours rapporté « *représenté le plus souvent au discours direct (DD)* » (Jeremy Naïm, *ibid.* : 2851). Les paroles des personnages sont, dans ce cas, données supposément dans leur intégralité sans aucune modification : elles ne sont ni résumées, ni concentrées ou reformulées. Ce type de dialogue est aussi marqué par la reprise du temps réel de l'histoire et des modalités phrastiques, ce qui entraîne une rupture dans le récit. Les paroles des personnages sont généralement précédées ou encadrées des marques

typographiques spécifiques que sont les deux points, le tiret (en début des répliques qui se suivent), les guillemets (au début et à la fin du dialogue, ou d'une réplique unique). Placés avant, à l'intérieur ou à la fin des phrases du dialogue, les verbes introducteurs indiquent qui les prononce et de quelle manière. Ils constituent, comme les signes typographiques, les indices d'insertion du discours direct dans le récit et des marques de rupture dans sa progression. Peu variés au XVII^e siècle, ces verbes introducteurs, connaissent au XIX^e siècle une évolution remarquable. Françoise Rullier-Theuret (2001 : 14) traduit cette évolution lexicale en ces termes :

le nombre de verbes pouvant introduire le discours direct est très réduit au XVII^e siècle, où l'on n'en trouve qu'une dizaine [...]. Deux siècles plus tard, Flaubert emploie plus de quarante verbes introducteurs dans Madame Bovary [...] les verbes « dit-il » sont remplacés par les verbes (transitifs ou même intransitifs) auxquels on peut facilement superposer l'idée de dire : ainsi « murmurer », « soupirer », « hurler », « confier » sont aussi conventionnels que les « dit-il » ; les verbes pseudo déclaratifs comme « plaisanter » ou « larmoyer » deviennent courants à partir de Balzac, attestant l'élargissement du paradigme des verbes introducteurs du discours direct.

Cet enrichissement des verbes déclaratifs est manifeste dans les textes d'Émile Zola :

12. Ah bien ! **bégaya-t-il** sans cesser de ricaner, vous êtes encore joliment toc !... On ne peut plus rigoler, alors ? *(L'Assommoir, p.183)*
13. Elle brandissait la casserole, comme si elle allait jeter l'eau seconde à la figure de sa belle-sœur. **Elle bredouillait** : « Fichez le camp, ou je fais un malheur !... » *(L'Assommoir, p.195-196)*
14. Henri, pour être aimable, **posa** encore une question :
« Et vous couchez à Paris ? » *(La Bête humaine, p.30)*
15. Et, comme son mari, sans répondre, continuait à l'examiner, du regard trouble et vacillant qu'elle connaissait bien, elle **ajouta** :
« Oh ! j'ai couru... Imagine-toi, impossible d'avoir un omnibus. » *(La Bête humaine, p.33)*
16. « Mangeons, mangeons, **répéta-t-elle**. Non, non ! je t'en prie, ne ferme pas encore. J'ai si chaud ! » *(La Bête humaine, p.34)*
17. Lui, qui la regardait faire, amusé aussi, **reprit** à demi-voix :
« J'ai pensé que tu aurais faim... » *(La Bête humaine, p.281)*

Comme ses prédécesseurs, Émile Zola fait usage de verbes introducteurs de parole variés, aux temps du récit : au passé simple en général, et quelquefois à l'imparfait. Ses pasticheurs reprennent eux aussi cet emploi des verbes introducteurs :

18. Le fils du chevillard se concilia les bonnes grâces de la maison en payant plusieurs tournées puis il **entama** l'éternelle question : connaissait-on une servante ayant perdu un corset ?
– Voyez vous-même, **fit** le patron **goguenard** en montrant les garçons, si vous trouvez parmi ces gaillards chaussure à votre pied !
– Mais, **insista** Leduc, à la cuisine ?

– J’ai un cuisinier plus une femme à tout faire qui mesure un mètre quatre-vingts de tour. Il faudrait y mettre un ralonge (sic) à votre guenille.

– Et c’est tout ?

Le patron éclata d’un rire énorme et gras : « Il y a bien Peau d’Ane, la laveuse. Je vous préviens que pour tripoter les jupes qu’elle n’a pas, adressez-vous à un autre je n’ai pas envie de me salir les mains. Au fait, allons-y. Et **s’adressant** aux garçons : Venez, vous autres, on va se tordre.

[...] Leduc lui **lança** à la figure [...] « Eh ! la fille, connais-tu cela ? » Elle **répondit simplement** : C’est le mien.

(Paul Guenel, « Tata », 185)

Dans ce dialogue en partie détaché du discours du narrateur et en partie inclus dans ce discours, les paroles attribuées aux personnages (Leduc, le patron du restaurant et Tata) sont insérées dans le récit grâce aux marques typographiques (tirets, guillemets) et aux verbes introducteurs « entama, fit, insista s’adressant, lança ». Nous remarquons dans l’emploi de ces verbes une variation de leur positionnement : ils sont placés soit avant la réplique, soit à l’intérieur ou après la réplique. D’autre part, il y a un changement systématique des verbes introducteurs.

Sylvain Monod recourt aussi à ce procédé de variation des verbes introducteurs :

19. ...Mounlou se leva, et **déclara** qu’il allait en pousser une :

– Je vais vous chanter *Andoche*...

Il toussa, pour s’éclaircir la voix, et **commença** :

Je m’appelle Ando-che,

Oui c’est mon nom, [...]

Il s’arrêta, une seconde, pour regarder l’effet produit, et **entonna** le second couplet :

Il y en a qui diront : moi je m’en fous,

C’gars-là nous bourre le mou, [...]

Tout le monde **reprit en chœur** [...]

Ce souillon d’Albertine riait comme un grelot. A la fin, tous les convives entonnèrent *Le Régiment de Sambre et-Meuse*.

– Minute ! **s’écria** Petit-Giron, **d’une voix pâteuse**.

Et ce farceur-là se mit à sonner la charge, en tapant avec sa cuiller sur la croupe de la grande Thérèse. Celle-ci, bonne fille, le laissait faire.

– Si tous les tambours étaient faits comme ça, j’en connais qui rempleraient !

lança Poirier, dans un hoquet. (Sylvain Monod, « L’Entonnoir », 304-306)

Nous avons ici un long dialogue détaché où les échanges sont interrompus par des commentaires du narrateur ou des descriptions. Les verbes introducteurs placés avant ou à l’intérieur des répliques sont aussi variés que dans le dialogue précédent. Ils attribuent les répliques aux personnages, en précisant les émotions ou l’intensité avec laquelle elles sont prononcées, et de façon générale le ton utilisé.

Comme la ponctuation, les verbes introducteurs de discours direct dans le dialogue peuvent, grâce à leur force illocutoire, prendre en charge l'expression de l'intonation. À côté des verbes déclaratifs « entama, déclara » qui marquent le début d'une nouvelle séance de dialogue, les verbes qui suivent expriment des nuances dans l'intensité articulatoire : « insista » marque l'adhésion forte de Leduc à son énoncé ; « lança » traduit, chez Guenel, une nuance de soudaineté dans l'attitude de Leduc face à Tata, qu'il retrouve enfin, et chez Monod le caractère inattendu de la réaction de Poirier, lorsqu'il voit Petit-Giron taper « avec sa cuiller sur la croupe de la grande Thérèse ». D'autres verbes, en revanche, sont suivis des compléments adverbiaux ou d'adjectifs attributs qui précisent (**fit** le patron **goguenard**,) et/ou renforcent l'intonation⁹⁶ (Elle répondit **simplement**, **s'écria** Petit-Giron, **d'une voix pâteuse**). L'adjectif « goguenard » apporte une nuance de moquerie et « simplement » celle d'humilité. L'expression adverbiale « d'une voix pâteuse » quant à elle traduit la difficulté d'articulation que connaît Petit-Giron dans son état d'ébriété. En plus des précisions sur l'intonation des personnages qui parlent, les compléments adverbiaux peuvent aussi caractériser leur attitude comme dans le dialogue qui suit :

20. L'offre de prendre la jeune fille chez eux avait paru généreuse de la part des Delafontaine. En fait, ils s'offraient une bonne à peu de frais.

« On doit être vertueux chez soi, aimait à dire **doctement**, le notaire Delafontaine, lorsqu'il recevait quelques bourgeois de Poitier à sa table. N'est-ce pas, Mammie, que vous veillez sur cette petite Denise comme sur notre fille ? »

Mme Delafontaine, née Campardon de Vieuxville, la face grasse, boursouflée, avec des marbrures jaunâtres des natures hostiles ; l'œil éteint sous de lourdes paupières (les paupières Vieuxville, disait-elle **fièrement**), approuvait **à petits coups de sa tête branlante** : « Mais oui, mon ami, mais oui, comme notre fille ».

(« Au Bonheur des Ménagères », p.49)

Les compléments adverbiaux «doctement, fièrement, à petits coups de sa tête branlante » qui suivent les verbes déclaratifs « dire/disait » et « approuvait » informent le lecteur sur les intonations du notaire Delafontaine et de sa femme ainsi que leur attitude face à leurs invités. La valeur informative des verbes introducteurs ainsi employés renforce la fonction de caractérisation du dialogue qui consiste à laisser transparaître le caractère des

⁹⁶ Ce procédé est très présent dans le dialogue zolien. Nous avons dès le début de *L'Assommoir* « et elle répétait cette phrase, à vingt reprises, **d'une voix monotone** » ; « Elle ne répondit pas d'abord. Puis, lorsqu'il répéta sa question, **furieusement**, elle se décida. » (p.21-22)

personnages (Françoise Rullier-Theuret, 2001) et dans ce cas précis l'hypocrisie du notaire et de sa femme.

Cette fonction de caractérisation est dominante dans les deux dialogues au style direct d' «Une histoire de Vélosorex» marquant un changement radical du caractère d'un personnage (Octave). Dans le premier dialogue (déjà cité dans le chapitre précédent ex : 15) nous notons comme dans les dialogues ci-dessus une variabilité du discours attributif assurée par le changement systématique des verbes introducteurs et leur positionnement : grogna, et ricanait sont placés avant les répliques tandis que gronda et répondit interviennent après. Dans le second qui suit, nous n'avons pas de variété réelle des verbes attributifs mais un emploi récurrent des « dit-il /elle » après les répliques :

21. Octave était là propre et bien rasé. Il souriait.

“Tiens, regarde” **dit-il**.

Pascaline eut un geste de surprise heureuse. Elle voyait par la fenêtre un second Sorex, tout semblable au sien.

– “C’est le mien, **dit-il**. Ah, bah ! J’ai réfléchi. J’ai trouvé de l’embauche. On gagne à la mine. Mais c’est à l’autre bout du canton. Alors, j’ai fait comme toi. J’en ai pris un”.

Eperdue de bonheur, elle le regardait de toute son âme.

– “Mais Octave, **dit-elle doucement**, l’argent comment as-tu fait ?”

Le cœur serré, elle redoutait une nouvelle folie, l’endettement. Octave **partit d’un bon rire**.

– “Tiens, grosse bête, c’est la consigne”.

Pascaline souriait timidement, elle ne comprenait pas.

– “ Mais oui, **dit Octave**. J’ai rapporté les bouteilles vides !”

(« Une histoire de Vélosorex »)

Les deux dialogues sont marqués par des compléments adverbiaux (« répondit **calmement**, partit **d’un bon rire** » dans le premier et « **dit-elle doucement** » dans le second) qui précisent l’intonation et l’émotion et permettent la caractérisation des personnages. Le dialogue, comme le précise Naïm (*op.cit.* : 2860), n’est donc pas qu’un échange, il est aussi une description indirecte des personnages. Nous avons ainsi dans le premier dialogue de ce pastiche, la caractérisation de Pascaline par ses paroles. Elle reste une femme respectueuse malgré l’attitude odieuse de son mari à son égard et fait preuve d’une maîtrise de soi. Le deuxième (ex.21) met en valeur l’image d’une femme soucieuse du bien-être de son mari à travers ses attitudes et réactions qui traduisent un bonheur mêlé d’inquiétude et de peur. Octave, qui, dans le premier dialogue, apparaît comme un ivrogne irresponsable et insupportable, devient dans le deuxième, situé à la fin de l’histoire, un homme responsable et épanoui, ce qu’indique l’adjectif « bon » qualifiant son rire. Il faut souligner ici que bien que

ces deux dialogues d'«Une histoire de Vélosolex » assument la fonction de caractérisation, le premier assume aussi et surtout la fonction d'exposition qui a, d'après Sylvie Durrer (1999 :117), pour but de faire connaître aux lecteurs une situation, un événement, ses circonstances ainsi que les principaux personnages impliqués.

En plus des fonctions d'exposition et de caractérisation nous retrouvons dans l'un de nos pastiches, « Tata », trois dialogues dont la fonction dominante est celle d'action⁹⁷ :

22. Tata ne manquait pas de la consulter dans les cas embarrassants.

– Bonjour, mignonne, **dit la marraine**. Je vois que tu as besoin de mes services. A ta disposition... Es-tu amoureuse d'un beau garçon ? Tu viens, sans doute, savoir comment t'y prendre ?

– Non, c'est toujours mon père qui me court après. J'veux pas, j'veux pas. Dis-moi ce qu'il faut faire pour qu'il me fiche la paix.

– Cette histoire dure toujours ? Quels cochons ces salauds d'hommes, hein ! Enfin, t'en verras bien d'autres dans la vie. Ecoute mon conseil : les mâles, faut les prendre par le défaut de la cuirasse ; chez eux, c'est le porte-monnaie. Tu vas lui dire que tu coucheras quand il t'aura payé quelque chose de bien cher. Tiens, une fourrure, par exemple. C'est rare s'il ne renâcle pas.

– Merci, marraine, à bientôt.

(Paul Guenel, « Tata », p.185)

23. Quand à sept heures, Leroy ouvrit la porte d'entrée, elle savait bien son rôle la petite Tata.

– Papa, j'ai quelque chose à te demander.

– Parle, ma joie, mon tout, prends ma vie, prends mon sang.

– C'est pas ça que je veux. D'abord bas les pattes. Voilà, j'ai vu au « Bonheur des dames » un ravissant manteau en peau d'âne russe. J'en voudrais un comme cette chameau de madame Morgouille, la locataire d'en-dessous.

– Et c'est combien, interrogea Leroy avec une inquiétude dans la voix ?

– Dame, un peu cher... 350 francs.

– Hein ! hurla l'homme, tu n'es pas folle ? Trois mois de traitement pour un bout de truc à te mettre sur les fesses ! Tu me prends pour Rothschild ? Je me crève à poser les chiffres toutes la journée et encore il faudrait que je fasse des heures supplémentaires pour que Mademoiselle se pavane avec un manteau de catin... car, c'est pas les honnêtes filles qui portent ça.

– Arrange-toi, supprime ton tabac, fit Tata en affectant de suivre au plafond l'évolution des mouches vertes attirées par les abattoirs.

– Mais, quand je m'abstiendrais de fumer pendant vingt ans, je n'y parviendrais pas !

–Tu as une obligation de la ville de Paris, vends-la... Enfin, tu feras ce que tu voudras. Moi, ce que je t'en dis... Et Tata se retira dans la chambre.

(Paul Guenel, « Tata », p.181)

Ces deux dialogues partagent des traits communs relatifs à leur insertion, leur fermeture, la création de l'effet de mimesis et leurs fonctions. L'insertion est faite de façon

⁹⁷ Nous ne reviendrons pas sur le tout premier dialogue, car nous l'avons déjà analysé dans la sous-partie portant sur l'incipit.

implicite, c'est-à-dire sans verbe introducteur. L'on note cependant l'indication du mouvement des personnages qui implique une rencontre avec d'autres personnages et ensuite le début des échanges (entre Tata et sa marraine dans l'un et dans l'autre, entre Tata et Leroy). Certaines paroles des personnages sont cependant insérées à l'aide de verbes introducteurs (une réplique sur quatre dans le premier et trois sur neuf dans le deuxième). Soulignons également que, dans le deuxième dialogue notamment, l'intonation est indiquée par la nature d'un verbe introducteur (*hurle*) et par un complément adverbial (*interrogea Leroy avec une inquiétude dans la voix*). Comme chez Zola, l'élision du verbe attributif compensée par l'indication de l'action du personnage, l'extension du champ des verbes attributifs à celui des verbes d'émotion et l'usage du complément adverbial pour la précision de la tonalité sont autant de techniques mises en œuvre par Paul Guenel pour l'insertion du dialogue dans le récit.

Ces deux dialogues se caractérisent aussi par le fait qu'ils assument chacun deux fonctions à la fois : la fonction de caractérisation (secondaire) et la fonction d'action (dominante). Le premier dialogue expose le sentiment de dégoût de Tata vis à vis de l'attitude ignoble de son père qui la harcèle depuis trois ans et présente la marraine comme une personne accueillante, attentive et digne de confiance. Les conseils que procure la marraine à Tata provoquent dans la suite du texte un échange houleux entre Tata et son père, faisant ainsi avancer l'action du récit.

Dans le deuxième dialogue, nous voyons une demoiselle déterminée à mettre fin à une situation critique. La tension instituée à l'incipit de ce pastiche par le tout premier dialogue et renforcée par le deuxième est, ici, plus accentuée : les rapports entre Tata et son père deviennent plus tendus suite aux conseils que lui a donnés la marraine. L'objectif de ce dialogue est ainsi essentiellement dramatique car malgré la réticence de Leroy face à la demande de sa fille, il finira par lui acheter ce ravissant manteau en peau d'âne et causera ainsi la fuite de sa fille qui ne veut pas satisfaire son désir incestueux.

L'on note en outre dans ces deux dialogues, l'usage des parlers populaires avec les élisions des voyelles (*j'veux pas, t'en verras*)⁹⁸ les dislocations gauches vues comme des marques d'oralité (*les mâles, faut les prendre par le défaut de la cuirasse*). Il est aussi très important de souligner que le langage familier utilisé dans ces dialogues indique que ces

⁹⁸ Qui ne sont pas forcément zoliennes mais qui traduisent la présence de la parlure populaire dans ce pastiche-Zola.

personnages appartiennent à une même couche sociale : la classe inférieure constituée des employés et des ouvriers. L'intégration des sociolectes dans les répliques naturalise ces dialogues, créant ainsi un effet de réalisme. La langue utilisée dans les dialogues de ce pastiche par les personnages issus des classes inférieures est proche de celle utilisée dans ce même type de discours chez des romanciers soucieux de respecter le réalisme sociologique qui constitue au XIX^e siècle un changement remarquable dans la production des romans. Françoise Rullier-Theuret (*op. cit.* : 22) traduit ce changement en ces termes :

On assiste chez George Sand à l'utilisation et à la transformation littéraire du dialecte paysan ; chez Balzac, Hugo ou Zola au retour en littérature des argots et jargons de toutes sortes et à l'intégration de ces manières de parler « inférieures » caractérisant des groupes sociaux particuliers.

Le retour en littérature de la parlure populaire indiquant la classe sociale du personnage est manifeste dans le dialogue chez Zola, notamment dans les paroles des ouvriers de *L'Assommoir* :

24. Chez les marchands de vin, des pochards s'installaient déjà, gueulant et gesticulant. Et un bruit du tonnerre de Dieu montait, des voix glapissantes, des voix grasses, au milieu du continuel roulement des pieds sur le trottoir : « Dis donc ! viens-tu becqueter ?... Arrive, clampin ! je paie un canon de la bouteille... Tiens ! v'la Pauline ! ah bien ! non, on va rien se tordre ! » Les portes battaient, lâchant des odeurs de vin et des bouffées de cornet à pistons. (p. 484)
25. Il (Coupeau) restait accroupi devant la fenêtre, comme s'il avait suivi un cortège dans une rue, du haut d'une toiture.
– V'la la cavalcade, des lions et des panthères qui font des grimaces... Il y a des mômes habillés en chiens et en chats... Il y a la grande Clémence, avec sa tignasse pleine de plumes. Ah ! sacrédié ! elle fait la culbute, elle montre tout ce qu'elle a!... Dis donc, ma biche, faut nous carapater... Eh ! bougres de roussins, voulez-vous bien ne pas la prendre !... Ne tirez pas, tonnerre ! ne tirez pas... (p. 510)

L'emploi récurrent du style direct par les pasticheurs de Zola n'exclut pas l'usage des autres formes de discours rapporté. Toutes ces formes sont parfois utilisées dans un même dialogue et forment avec le style direct un mélange de styles, qui est d'ailleurs un procédé habituel de Zola.

6.1.3. Le mélange de styles dans les dialogues

Il s'agit du mélange dans un même dialogue des interventions au style direct, indirect, indirect libre ou narrativisé des personnages et/ou des personnages et du narrateur. Francis Berthelot (2001 : 145) affirme à ce sujet : « Les exigences de rythme et de variété du récit conduisent souvent l'auteur, au cours d'un même dialogue, à mélanger les différents styles

possibles ». Le dialogue romanesque peut donc apparaître sous plus d'une forme de discours. Françoise Rullier-Theuret évoque aussi cette caractéristique du dialogue dans sa définition (*op. cit.* : 103) :

D'une part, le terme de « dialogue » peut aussi bien renvoyer à l'ensemble d'une interaction {épisode phatique, épisode(s) transactionnel(s), épisode phatique} qu'à un seul épisode, un fragment d'épisode, un échange ou même une simple intervention. D'autre part, les séquences dialoguées se déroulent souvent sur plusieurs plans discursifs, mêlant les types de discours rapportés.

Zola recourt à ces diverses ressources du discours rapporté dans ses œuvres. Francis Berthelot (*op.cit.* : 145-146) montre d'ailleurs à l'aide de nombreux exemples à quel point il excelle à ce jeu. En plus du style direct étudié plus haut, quatre pasticheurs utilisent eux aussi dans leurs dialogues les autres formes de discours rapporté. Dans l'incipit de « La parure »⁹⁹, par exemple, Reboux et Müller rapportent la querelle entre Loisel et sa femme aux discours direct (première et seule réplique), indirect libre (*Pourtant, bien sûr, elle ne l'avait pas perdue en dansant...*) et narrativisé (*il jurait, tapait du pied, sacrait*). Ce mélange de styles met, d'entrée de jeu, en évidence la tension créée au sein du couple par la perte du bijou emprunté. Nous retrouvons aussi ce jeu de style chez Robert Courtine, notamment dans l'extrait qui suit :

26. Denise avait surpris une conversation entre M. Prunaire et sa caissière principale : Que pensez-vous d'elle ? demandait le directeur. (DD)
Oh ! une intrigante. Elle a entortillé Bastin et prétend qu'il va la faire muter à Saint-Ouen. Il paraît qu'elle a un ménage là-bas... (DD)

Bastin était le principal livreur de l'usine Frigovit, sorte de brute aux muscles noueux et tatoués, tombeur des employées de l'usine. On disait même qu'il tenait le chef du personnel pour une histoire de fille bousculée sur les archives de l'usine (DI). M. Prunaire en avait une peur bleue.

Denise ne savait pas de qui il s'agissait mais se demandait, si, de son côté, Ida n'intriguait pas pour la faire partir (DI). Seule ne serait-elle pas plus tranquille pour recevoir les hommes (DIL) ? Car elle en recevait à présent chaque nuit et ce n'était pas toujours les mêmes ! (DIL) (« Au Bonheur des Ménagères », p.52-53).

Cet extrait imbrique trois discours rapportés : le direct, l'indirect et l'indirect libre. Contrairement au discours direct, les discours indirect et indirect libre se caractérisent par la suppression des marques de ponctuation propres au dialogue. Cette suppression permet à l'auteur d'éviter la rupture dans le discours et entraîne une fusion des séquences. Jeremy Naïm (*op.cit.* : 2861), dans son analyse du dialogue zolien, décrit ce mélange en ces termes :

Alors que jusque là nous n'avions que des dialogues au DD, ici le dialogue utilise toutes les ressources du DR [...] Séquence narrative et séquence dialoguée se croisent, se mélangent et

⁹⁹ Déjà analysé

s'amalgament dans des séquences mixtes où la notion de voix narrative devient de plus en plus difficile à mobiliser. Zola s'attaque au texte bloc du dialogue en assimilant les événements narratifs à du DR.

Le mélange de styles est un stylème de Zola qui distingue ses dialogues de ceux de Balzac : Zola homogénéise les parties du récit comme Balzac mais en recourant aux divers types du discours rapporté. Le dialogue comme forme mêlée implique ainsi une fusion des séquences narratives (interventions du narrateur) et dialoguées (interventions des personnages). Cette technique narrative est aussi reprise par Sylvain Monod:

27. Au dessert – une pièce montée, qui représentait le château d'Avignon [...] Alors, Goujon, qui, jusqu'ici n'avait rien dit, **se leva**:
– Je bois à la santé du patron et de la dame (DD) !
– Et moi, je bois à la santé de tous, dit le patron en choquant son verre (DD).

Chacun voulut trinquer avec le patron et avec la patronne et ce fut dans un remuement de chaises un bacchanal à tout casser.

A présent, tout le monde était pompette. *La grande Thérèse et Poirier avaient repris leur discussion sur les mérites respectifs du Montrecul et du Queutard* (DN). Et comme Thérèse manifestait peu de considération pour le Queutard, Poirier qui, sous des airs froids, était assez soupe au lait, se fâcha. *Il fit une allusion déplacée au goût de Thérèse pour le Montrecul* (DN), en ajoutant entre ses dents, *qu'elle avait ses raisons...* (DI) La grande Thérèse, devenue soudain très rouge, allait répondre. Mais Couteau **s'interposa**. *Voyons, est-ce qu'il y'avait du sens à se disputer comme ça ...Chacun son goût que diable ! Et puis il y avait des choses qu'un homme bien élevé ne disait pas à une dame* (DIL). Alors, Poirier, la larme un peu à l'œil, **s'excusa** : *on ne l'avait pas bien compris* (DIL). Et pour faire la paix, il voulut embrasser la grande Thérèse ; mais, dans son trouble, il se trompa, et il posa un gros baiser sur la joue de maman Couteau, qui se mit à rire d'un air niais.

Après le café, Germaine servit une bouteille d'Armagnac. Mme Roche **déclara** qu'elle n'avait plus soif (DI). Mais Couteau **insista**. *Ça facilite la digestion, bon Dieu ! Et ça vaut toujours mieux qu'un coup de pied dans le derrière : on n'est pas des grenouilles* (DIL). (« L'Entonnoir », p. 302-302)

Il est ici question d'un échange entre Couteau et ses convives lors du dîner et plus précisément pendant le dessert. Les paroles des personnages sont rapportées aux discours direct, indirect, indirect libre et narrativisé. Nous avons plus d'interventions au dialogue indirect : les interventions des personnages au discours direct ne font que deux répliques. Hormis ces deux répliques, l'insertion des paroles des personnages se fait sans passage à la ligne et donc sans tirets ni guillemets et avec très peu de verbes introducteurs. Lorsque ces verbes introducteurs sont utilisés, ils n'entraînent aucune rupture dans la progression du récit. L'alternance des interventions des personnages et du narrateur se fait donc sans rupture. Une fois de plus, la séquence dialoguée se mêle à la séquence narrative avec laquelle elle constitue un tout uni comme chez Zola.

Jean Gaulmier fait aussi usage du mélange de styles dans « Une crise » comme nous pouvons l'observer dans ce passage :

28. Les autres, effarés, le surveillaient du coin de l'œil.

– Il va avoir sa crise, c'est sûr, s'écria Lorilleux. Ça va être drôle (DD).

Et ils chuchotaient avec des précautions. Si Coupeau avait vu son fils comme ils l'avaient vu, eux, il en aurait été estomaqué (DIL). Presque chaque jour maintenant, ses crises le reprenaient. Il se roulait sur le sol d'abord ; puis se relevant, il dressait le bras, levait les yeux comme une extase vers le ciel et d'une voix rauque, il discourait pendant des heures.

– Oui, conclut Remajon, la Gervaise est bien à plaindre (DD) !

Elle avait du fil à retordre avec ce grand niais, incapable à trente ans de gagner proprement sa vie, ce fou qui se croyait Napoléon, qui voulait voir la France à ses pieds, et toute l'Europe (DIL). Ils s'esclaffaient, se tapaient sur les cuisses au souvenir des précédents discours d'Adolphe. Lorilleux riait tellement qu'il laissa tomber son verre et jura (DN).

Au fracas du verre qui se brisait sur le carreau, Adolphe ne se contenant plus, éclata. Il se leva comme un ressort qui s'étend.

On l'embêtait, à la fin, avec ce tintamarre qui le dérangeait dans le plan de son Combat. Il n'y avait donc pas moyen de lui laisser la paix ? (DIL) C'était un complot qu'ils avaient tous tramé contre lui ! (DIL)

– Alors, continua-t-il, j'ai le droit de lutter pour mon existence et ce qui est refusé à la douceur...(DD). (Jean Gaulmier, « Une crise », p.136-137)

En plus des séquences descriptives, ce dialogue mêle les discours direct et indirect libre. Les parties du récit s'homogénéisent en faisant chacune ressortir une attitude, une réaction d'un ou de plusieurs personnages face à la situation de trouble qui prévaut. La présence d'Adolphe, le fou, dans la salle ne laisse pas les ouvriers indifférents.

Il est important de souligner que dans ces trois dialogues, la fusion des séquences est renforcée par le fait que les interventions au style direct apparaissent comme des réactions à la voix narrative, voire comme une réponse à cette voix. C'est le cas de « -Oui, conclut Remajon, la Gervaise est bien à plaindre » dans le troisième dialogue. Ces pasticheurs recréent ainsi l'atmosphère narrative zolienne que Jérémy Naïm (*op.cit* : 2861) évoque comme suit :

Le mélange de séquences donne d'ailleurs cette impression étrange que les personnages répondent à la voix narrative. Ou plus exactement que le dialogue est produit par réaction aux événements racontés par la voix narrative.

L'information donnée par le personnage dans une réplique se trouve donc comme motivée de l'intérieur de l'univers conté. Avec le mélange de style, les pasticheurs réussissent eux aussi à assurer une homogénéisation des parties de leur récit.

6.1.3. Les rapports narrateur/personnages

Le jeu énonciatif entre les différents énonciateurs du récit que sont le narrateur et les personnages peut être installé par le discours indirect libre et le point de vue. Nous partageons l'opinion de Gilles Philippe (2000 : 4) selon laquelle « les notions de "narrateur", de "point de vue" et de discours indirect libre dans le récit ne peuvent faire l'objet d'un traitement séparé ». Nous traiterons cependant séparément ces deux procédés narratifs pour dégager leur spécificité chez Zola, mais en tenant compte de leur rapprochement dans le fonctionnement discursif tant chez Zola que chez ses pasticheurs.

6.1.3.1. Le discours indirect libre(DIL)

Le discours indirect libre est l'une des trois formes de discours rapporté qui permet de représenter les paroles et les pensées des personnages. Ce procédé utilisé dans la littérature française depuis le Moyen Âge, comme le démontrent les exemples venant de l'ancien français et les *Fables* de Jean de La Fontaine au XVII^e siècle, connaît, en tant que technique narrative, une large diffusion au XIX^e siècle. Ce siècle est d'ailleurs considéré comme son âge d'or, grâce au roman. Sa diffusion a été assurée par de grands romanciers tels que Flaubert (considéré comme le père du DIL pour en avoir fait une technique narrative nouvelle) et Zola dont l'emploi curieux de l'imparfait a entraîné le développement d'une analyse du DIL par Tobler (1887 : 437)¹⁰⁰. Son examen de ce « nouveau » phénomène, selon une approche grammaticale, l'amène à l'appréhender comme un mélange (*Mishung*) des discours indirect et direct. Plusieurs théories se sont dès lors développées autour de cette notion par rapport au champ disciplinaire de référence, à savoir la grammaire ou la stylistique. Certains critiques l'ont analysé du point de vue des autres formes du discours rapporté (les discours direct et indirect). Ils le considèrent soit comme un procédé stylistique soit comme une catégorie grammaticale (syntaxique). D'autres critiques, et plus précisément les spécialistes de la littérature, présentent ce phénomène comme un procédé narratif en parallèle avec d'autres formes stylistiques du récit de fiction. Ces conceptions impliquent deux grandes perspectives : l'approche communicationnelle et l'approche non communicationnelle. L'approche non communicationnelle limite le DIL à un phénomène de langue écrite tout en excluant l'aspect bivocal. D'après cette approche, le narrateur est effacé au profit du personnage considéré comme le seul énonciateur car les marquages énonciatifs d'un même énoncé ne peuvent relever de centres énonciatifs différents (Ann Banfield, 1982). L'approche communicationnelle, prônée par Gérard Genette (1983) en France, envisage, quant à elle, le

¹⁰⁰ Cité par Cerquiglini Bernard (1984 : 11)

DIL du point de vue de sa bivocalité c'est-à-dire de l'articulation de deux voix ou points de vue : celui du narrateur et du/des personnage(s). Nous adoptons cette deuxième approche car elle prend en compte le jeu énonciatif mis en place par le DIL entre les diverses instances du discours. En effet, l'effacement du narrateur dans les romans réalistes/naturalistes n'est qu'une impression donnée au lecteur. Dans *Les Romanciers naturalistes*, Zola¹⁰¹ affirme d'ailleurs à propos du romancier naturaliste qu'il « affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte ».

Comme technique narrative zolienne, le DIL implique la superposition des voix du narrateur et des personnages produisant ainsi un effet de polyphonie. Grâce à ce mode de représentation des paroles et pensées du personnage, Zola mêle les voix du personnage et du narrateur de sorte qu'on ne ressente pas de rupture dans l'énonciation. En d'autres termes, le DIL chez Zola ne crée pas de rupture dans l'évolution du récit. Cette pratique du DIL par Zola justifie l'assertion de Mikhaïl Bakhtine, critiquant Tobler et affirmant qu'avec ce fait de langue,

« nous ne nous trouvons pas en présence d'un simple mélange mécanique, de l'addition arithmétique de deux formes, mais bien d'une tendance nouvelle, positive, dans l'appréhension active de l'énonciation d'autrui, d'une orientation particulière, de l'interaction du discours narratif et du discours rapporté. » (Mikhaïl Bakhtine N. V. Volochinov 1977 : 195)

Il ressort de cette approche que le DIL est un procédé grâce auquel l'écrivain et dans le cas précis Zola introduit dans son discours des propos ou des pensées d'un personnage sans interrompre le cours de la narration. Dans sa critique de la théorie de Kalepky, Mikhaïl Bakhtine renforce cette approche du DIL en précisant la spécificité de ce discours :

(...) ce qui en fait une forme spécifique, c'est le fait que le héros et l'auteur s'expriment conjointement, que, dans les limites d'une seule et même construction linguistique, on entend résonner les accents de deux voix différentes. (Mikhaïl Bakhtine, 1977 : 198)

Le DIL permet donc un fonctionnement polyphonique de la narration. Zola en fait amplement usage dans ses textes comme le traduisent ces trois exemples tirés de *La Bête humaine* :

28. Cette femme, *puisque'il* ne l'avait pas tuée tout de suite, il ne la tuerait pas maintenant. Sa lâcheté de la laisser vivre exaspérait sa colère, car c'était lâche, c'était parce qu'il tenait encore à sa peau de garce, qu'il ne l'avait pas étranglée. (*La Bête humaine*, P.53)

¹⁰¹ cité par Becker, 1992 :107)

29. Il ne pouvait pourtant la garder ainsi. *Alors, il allait donc la chasser, la mettre à la rue, pour ne jamais la revoir ?* Et un nouveau flot de souffrance l'emportait, une exécration nausée le submergeait tout entier, lorsqu'il sentait qu'il ne ferait pas même ça. (*La Bête humaine*, p.53)

30. Alors, Jacques, les jambes brisées, tomba au bord de la ligne, et il éclata en sanglots convulsifs, vautre sur le ventre, la face enfoncée dans l'herbe. *Mon Dieu! il était donc revenu, ce mal abominable dont il se croyait guéri ? Voilà qu'il avait voulu la tuer, cette fille ! Tuer une femme, tuer une femme !* cela sonnait à ses oreilles, du fond de sa jeunesse, avec la fièvre grandissante, affolante du désir. (*La Bête humaine*, p. 84)

Dans ces fragments, nous avons respectivement les pensées de Roubaud en (28) et (29) et de Jacques en (30) entrecroisées avec le récit du narrateur. L'emploi de l'imparfait et de la troisième personne lisse l'alternance entre pensées et récit en donnant l'illusion que les deux voix se superposent. La dualité du DIL est renforcée par les connecteurs argumentatifs qui montrent les délibérations intérieures des personnages tout en régulant l'enchaînement sans rupture du discours narratif et du discours rapporté.

A propos de la polyphonie dans *L'Assommoir*, Jean-Pierre Leduc-Adine déclare :

Il conviendrait d'établir une sorte de cartographie des sources d'énonciation dans L'Assommoir. Le roman en effet se caractérise par sa polyphonie, en particulier dans sa deuxième partie, à partir du chapitre VII [...] Le narrateur transforme la narration en une forme de discours oral, qui constitue la marque même de la pluralité du texte. L'indirect libre engendre la fusion et l'amalgame des voix. [...] par le recours à la langue populaire et par le recours au discours indirect libre, il (Zola) fusionne la voix du narrateur et celle du personnage comme si parfois le romancier en une sorte de voix off, devenait le témoin de la narration. (Jean-Pierre Leduc-Adine 1997 : 152-153)

La fusion des voix du narrateur et des personnages est rendue possible dans *L'Assommoir* par l'usage du DIL qui permet de livrer fidèlement les parlers populaires. Gilles Philippe (2009 : 63) évoque cette particularité du DIL zolien en ces termes :

Ce « moule très travaillé » qui permet pourtant de restituer la langue du peuple devra attendre les années 1910 pour être nommé : c'est le style indirect libre. L'Assommoir est en effet le roman où Zola utilise cette technique de la façon la plus forte. [...] Si l'on compare, dans notre optique, le style indirect libre de Zola à celui de Flaubert, on observe que le premier vise d'abord à permettre l'entrée de l'oral populaire dans la langue narrative, tandis qu'en sens inverse, le deuxième devrait permettre à l'écrit de retrouver la vivacité de l'oral et cela sans visée philologique.

Zola utilise donc comme Flaubert le DIL pour restituer les paroles des personnages mais en enlevant toute barrière¹⁰² entre sa langue et la leur (populaire). Gilles Philippe (2009: 345) précise aussi que, sur ce point, il est allé plus loin que Balzac :

¹⁰² Barrière souvent marquée typographiquement chez Flaubert par l'italique (dans *Madame Bovary*) ou les guillemets (dans *L'Éducation sentimentale*). Cf. *La Langue littéraire* p. 131.

Le cycle d'Emile Zola n'est pourtant pas seulement une œuvre de transition, et la postérité critique le créditera au moins de deux acquis majeurs : un premier décloisonnement de la langue littéraire et de la langue populaire, d'une part, l'adaptation du style indirect libre à la sensibilité moderne d'autre part. Sur le premier point il serait allé plus loin que Balzac ; et sur le second plus loin que Flaubert.

Ce décloisonnement entre parlure des personnages et langue littéraire qui est aujourd'hui considéré comme un acquis majeur a, au départ, valu à Zola de nombreuses attaques.

Le discours indirect libre peut permettre à un auteur de s'identifier à ses personnages tout en gardant une certaine autonomie. L'emploi des verbes à l'imparfait ayant pour sujet les pronoms de la troisième personne traduit une certaine distance entre les personnages dont les pensées ou les paroles sont exprimées et le narrateur. Cependant l'absence de rupture dans la progression du récit et donc des marques typographiques et des verbes introducteurs - permettant d'attribuer les pensées et les paroles uniquement aux personnages - rend difficile la dissociation des pensées des personnages et du narrateur. Ceci peut mettre en lumière l'empathie de l'auteur ou susciter la sympathie du lecteur. L'effet d'empathie produit par le DIL chez Zola est considéré comme l'élément qui le distingue le plus de la pratique flaubertienne. Christelle Reggiani (2009 : 133) met en relief cette distinction dans son analyse de la pratique zolienne du DIL :

De fait, pour Zola l'enjeu s'est déplacé : la « chimie énonciative aboutit alors, loin du glacié flaubertien, à un mélange mobile, où la représentation discursive cultive l'indistinction quant à l'attribution de nombre d'énoncés (au narrateur ou au personnage) - ce qui n'est généralement pas le cas chez Flaubert [...] Le projet de L'Assommoir de fait, est de donner une existence littéraire à des manières de dire jusqu'alors artistiquement inaudibles – ce qui suppose une posture énonciative à la fois distanciée (le narrateur prend la figure d'un témoin) et empathique (le narrateur observe et ne condamne pas).

Ce narrateur témoin présente la réalité (linguistique, sociale) telle quelle en évitant tout jugement (dépréciatif). L'on dirait qu'il se met ainsi à la place du personnage afin de pouvoir mieux exprimer ses pensées. Il nous faut cependant nuancer quelque peu cette analyse.

Bien avant Reggiani, François Rastier (1984) a démonté dans son analyse d'un extrait de *L'Assommoir* (« Ah ! Tonnerre ! Quel trou dans la blanquette.... Arrivait au milieu d'un nuage») qu'un jugement est possible si l'on tient compte de deux systèmes de normes qui coexistent dans le texte. Pour lui, le lecteur qui partage l'univers d'assomption du narrateur (et non du personnage), peut être contraint de dévaloriser les personnages. Il reconnaît aussi que ce même lecteur peut par ailleurs s'identifier à ces personnages, surtout s'il appartient à un milieu populaire. Il faut cependant noter que la narration dans les scènes identiques à la scène

de repas étudiée par Rastier est généralement assumée par une instance inhabituelle qui, selon Dominique Maingueneau (2000), peut être un membre quelconque d'une collectivité (MQC). Cette instance fait partie de l'intrigue et partage à la fois le point de vue et la langue de cette collectivité. Ce type de narrateur (MQC) ne saurait porter un jugement dépréciatif sur des personnages qui sont des membres de sa collectivité et auquel il s'identifie. Cette hypothèse n'invalide cependant pas le point de vue de Rastier en raison du contexte plus large (Le chapitre VII) qui environne l'extrait. Nous pensons donc aussi que si les mangeurs (le narrateur MQC y compris) de cet extrait « évaluent positivement la nourriture, le narrateur, au cours du chapitre, ne se prive pas de l'évaluer négativement (cf. “des lardons [...] puant le sabot de cheval”, (p. 240) » (Rastier, *ibid.* : 40). Ce narrateur, ajoute Rastier, (*ibid.*), « évalue de même les mangeurs : Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres ! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité’’ » (p.245). L'on se saurait donc dire que le narrateur n'émet aucun jugement sur la réalité sociale des personnages.

Le discours indirect libre utilisé pour l'expression des paroles et des pensées des personnages appartenant à un même groupe social reflète leur particularité langagière. Maingueneau (2000 : 78) affirme à cet effet :

Le discours indirect libre permet en effet au narrateur d'abstraire ou de synthétiser plusieurs paroles tout en restituant la manière de parler de plusieurs personnages. [...] le discours indirect libre permet en outre de ne pas tracer de frontière entre pensées, perceptions et paroles, de rendre ainsi plus vraisemblable l'attribution de l'énoncé à un sujet pluriel : dans la même situation, plusieurs individus peuvent partager la même pensée difficilement les mêmes mots.

La restitution des paroles, des pensées et des perceptions d'un groupe de personnages rapproche le DIL du PDV comme nous pouvons l'observer dans cet extrait de *L'Assommoir* cité par Maingueneau (2000 : 85) :

31. Cependant, Clémence achevait son croupion, le suçait avec un gloussement des lèvres, en se tordant de rire sur sa chaise, à cause de Boche qui lui disait tout bas des indécences. *Ah ! nom de Dieu ! oui, on s'en flanqua une bosse ! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas ? et si l'on ne se paie qu'un gueuleton par-ci par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres ! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité.* (*L'Assommoir*, p.261-262)

Dans le fragment en italiques Zola use d'un style très oralisé. Les paroles et les pensées des personnages sont reproduites dans des phrases exclamatives et interrogatives. Les

particules orales à valeur modale « oui », « vrai » traduisent une certaine spontanéité des paroles. Les perceptions sont introduites par le verbe « voir ». Ces paroles, ces pensées et ces perceptions sont celles des convives lors du banquet donné par Gervaise dans *L'Assommoir* mais assurées par l'un des convives représentant la classe des ouvriers à laquelle ils appartiennent.

L'emploi du DIL par Zola est ciblé par ses imitateurs qui y recourent massivement, comme on le voit dans les exemples qui suivent :

32. Maintenant que la nuit tombait, que le froid engourdissait tous ses membres, le désespoir commençait à entrer dans son âme. *Cette route devait mener quelque part ? Est-ce que les hommes faisaient les routes pour rien ?* Elle sentait que ses jambes ne la soutiendraient plus pendant longtemps et elle ne songeait même plus à éviter les flaques de boue qui jalonnaient son chemin. Elle était résolue à s'effondrer sur le palier de la première maison qu'elle trouverait : *Ainsi on serait obligé de la recueillir.* (« Hivernal », p.99-100)

33. *Oui, lui, Adolphe, il en avait assez de crever dans la misère. On le tuerait plutôt que de l'empêcher de dire ce qu'il avait à dire. Nom de Dieu ! Il fallait jeter à bas la veille société pourrie.* (Jean Gaulmier, « Une crise », p.138)

34. *Ah ! elle pouvait se vanter de connaître les hommes, à présent, la petite M^{me} Loisel ! En avait-elle vu, de ces yeux injectés, où le seul aspect de sa jupe tendue sur ses chairs crevant de santé mettait une flamme lubrique ! En avait-elle rencontré, de ces mâles allumés dont les mains tremblantes se tendaient vers elle !* (« La Parure », p.172)

Le discours indirect libre est actualisé dans ces trois exemples par : les modalités interrogative en 32 et exclamative en 33 et 34 ; les temps verbaux coupés de la situation d'énonciation (imparfait et conditionnel présent) ; les marques d'oralité telles que les interjections (*oui, ah, Nom de Dieu*) en 33 et 34 ; le vocabulaire familier (*crever, pourrie*), ou intensif (*on le tuerait plutôt... dire*) ; la syntaxe de l'oral (*cette route devait mener quelque part ?*) en 32 ; la transposition ou inversion du verbe et du sujet (*avait-elle vu*) dans une phrase exclamative et l'expression modale de nécessité « il fallait » qui en 33 constitue une trace de la voix des personnages et donc une marque de subjectivité dans ce passage. Dans l'exemple 32 les passages au discours indirect libre expriment les pensées verbalisées de Cigarette, personnage principal d'« Hivernal ». En 33 et 34, en revanche, nous avons deux paragraphes comportant des phrases au DIL uniquement. Il est important pour nous de souligner que la particularité de « La Parure » de Reboux et Müller est cette accentuation du DIL : plus de la

moitié de ce texte est écrite en ce style. Ces imitateurs perpétuent l'emploi abondant du DIL dans le récit, qui caractérise l'écriture zolienne surtout depuis l'apparition de *L'Assommoir*. Il faut cependant préciser que l'emploi très accentué de cette technique par ces deux imitateurs implique un grossissement de traits et suscite par conséquent le rire et la moquerie. Zola fait bien évidemment un usage abondant du DIL « de manière croissante au fil de ses œuvres » (Christelle Reggiani 2009 : 130), mais de façon ponctuelle comme dans l'exemple 32. Aucun paragraphe de son œuvre n'est constitué entièrement de phrases au DIL.

En plus de l'emploi surabondant du DIL, la restitution des parlers populaires à travers le DIL comme spécificité de l'écriture zolienne est reprise par ses pasticheurs. Outre les interjections et des phrases inachevées, les abréviations, les mots familiers ou argotiques, les ellipses et les phrases mal construites qui relèvent de la langue populaire permettent l'attribution des paroles au personnage. Ces marques sont présentes dans les passages au DIL ci-dessous, extraits de notre corpus:

35. Des envies le prenaient de l'empoigner, cette gueuse comme un paquet de linge sale, et de la secouer, de la piétiner, de la lancer par la fenêtre. *Ça lui apprendrait à faire des esbrouffes, à vouloir éclabousser le monde, avec son luxe de **catin nippée au décrochez-moi ça** !* (Paul Reboux et Charles Müller, « La Parure », p.169-170)

36. Ces dames relevèrent le bas de leurs jupes, pour montrer leurs mollets : ceux de Thérèse provoquèrent un murmure d'admiration. *Ah, la **gredine** ! Elle avait une fameuse paire de **quilles** ! Pour sûr que **c'était pas du simili** !* Roche, le sang aux joues, voulait tâter. La grande Thérèse, riant aux larmes, lui donnait de petites tapes sur le nez. *Mon Dieu, que les hommes étaient bêtes !* (Sylvain Monod, « L'Entonnoir », p. 303-304).

Dans ces deux exemples l'on retrouve des mots et des expressions familiers tels que « ça » (forme abrégée de cela), « c'était pas » (forme elliptique de *ce n'était pas*), « catin nippée au décrochez-moi ça » (expression idiomatique), *quilles* et *simili* (mots argotiques) qui montrent que ces paroles ne sont pas prononcées par le narrateur mais par des personnages appartenant à la classe ouvrière. Le discours indirect libre permet donc de restituer la manière de parler des personnages. Ceci est particulièrement net dans le pastiche de Sylvain Monod qui renchérit par rapport à son hypotexte :

37. Le patron avait décidé que le dîner aurait lieu le samedi 16 ; *ça tombait à pic, le dimanche on pourrait **roupiller**, toute l'après-midi, le travail alla couci-couça ; les femmes n'y **allaient que d'une seule fesse** et les hommes n'en **fichaient pas une***

secousse. C'est pas tous les jours qu'on fait la fête, après tout ! On échangeait des hypothèses sur les vins. La grande Thérèse qui était de la Côte d'Or, aurait voulu du Montrecul ; mais tout le monde se récria : *décidément, il n'y avait qu'elle pour avoir des idées pareilles ! Est-ce qu'elle se fichait qu'on était tous nés à Dijon ?* Poirier, dont la tante habitait à Auxerre, souhaitait du Tonnerre ou du Queutard. *Encore un qui avait de la paille au cul, nom de Dieu ! et qui n'avait pas dû user ses premières culottes dans le square des Batignolles ! Enfin, on verrait bien : c'était pas la peine de se casser le ciboulot* (Sylvain Monod, « L'Entonnoir », p. 300).

En plus des contractions (*ça*) et des ellipses (*c'est pas, c'était pas*) l'on note dans ce passage une récurrence des parlers argotiques (roupiller ; n'y allaient que d'une seule fesse ; n'en fichaient pas une secousse ; avait de la paille au cul ; se casser le ciboulot) qui constituent des manières de parler populaire restitués par le DIL. Comme chez Zola la langue de ce pasticheur paraît contaminée par cette langue « ordurière ». Soulignons que cette technique utilisée de façon ponctuelle par Zola et dans certains pastiches de notre corpus se trouve, dans « L'Entonnoir » de Sylvain Monod, très accentuée dès l'incipit. Cette reprise chargée qui constitue ce que Bilous nomme une exagération quantitative peut comme chez Reboux et Müller provoquer le rire chez le lecteur.

Nous retrouvons aussi chez les pasticheurs de Zola les caractéristiques du DIL liés au fonctionnement polyphonique de la narration :

38. Des larmes, parfois, lui venaient aux yeux : *sans doute, si la misère venait, il lui faudrait vendre sa machine.* (« Une histoire de Vélosolex »)

39. Leroy resté seul s'écroula atterré sur une chaise. *350 francs ! Et lui qui s'était toujours refusé un fauteuil Voltaire de quarante francs dont il avait rêvé toute son existence ! Pour cet employé autonome, la vente de son titre lui semblait une déchéance ; Il était si fier d'être capitaliste et de ne pas appartenir à la race des sans-le-sou dont était composé son entourage ! L'avarice et la luxure se livraient en lui un combat sordide.* (« Tata », p.181-182).

40. *Mais non... Elle était plus malheureuse que les pierres chez elle... C'est qu'il fallait ne pas être en retard, avoir achevé de préparer le manger pour quand retentirait dans l'escalier le pas lourd de l'homme assommé de fatigue et affamé d'un appétit goulé de rond-de-cuir à l'estomac aux impérieuses exigences !* (« La Parure », p.172-173)

Le passage au DIL en 38 est précédé de deux points. Cette marque typographique du discours direct signale que la suite de cette phrase exprime les pensées du personnage. Le narrateur emphatise donc avec cette dame qui vit dans la précarité et l'incertitude.

En 39 la séquence au style indirect libre qui s'ouvre sur une phrase exclamative averbale comporte des verbes aux temps du passé (l'imparfait et le plus-que-parfait) contrastant avec le présent du discours direct et des pronoms correspondant au discours indirect (il, lui). A côté de ces éléments qui marquent l'autonomie du narrateur, nous remarquons l'absence de verbes de parole/pensée pouvant permettre l'attribution de ces pensées à Leroy uniquement. Tout en assumant la voix narrative le narrateur se fait l'écho de son point de vue. Ceci nous amène à penser que le narrateur s'identifie à Leroy pour percevoir et transmettre au lecteur ses émotions afin de l'amener à ressentir ce que vit ce personnage à ce moment crucial de sa vie et à le comprendre. Paul Guenel réussit donc par le recours au DIL à faire preuve d'empathie et à donner une dimension dramatique à son pastiche. A l'aide de cette technique il présente le drame de Leroy qui veut malgré lui assouvir son désir incestueux.

L'exemple 40 exprime les pensées de Mme Loisel. L'absence des verbes introducteurs dans ce passage montre que l'auteur se met à la place de cette dernière (empathie) et suscite par conséquent la compréhension ou la sympathie du lecteur à l'égard de ce personnage victime de sa situation sociale (la pauvreté, les impérieuses exigences du mari).

Les situations présentées dans ces passages au DIL par les pasticheurs ne sauraient laisser le lecteur indifférent. Elles peuvent en effet provoquer l'empathie de ce dernier vis-à-vis de Pascaline, Leroy ou madame Loisel. De la même manière Zola dans ses romans, à l'instar de *La Bête humaine*, a recouru au DIL pour mettre en évidence le malheur de ses personnages sans les condamner. Si nous revenons aux énoncés polyphoniques 29 et 30 nous remarquons qu'ils sont insérés dans le récit sans l'usage des verbes introductifs qui auraient créé une distinction entre les pensées du personnage énonciateur et du narrateur. L'on a l'impression que le narrateur se met à la place des personnages pour être capable de partager leurs émotions ou leurs sentiments et amener le lecteur à se mettre lui aussi dans la peau de ces derniers pour les comprendre, compatir à leur malheur, voire partager leur point de vue.

L'auteur des *Rougon-Macquart* recourt souvent à la voix du groupe pour la présentation des pensées et perceptions du personnage. Ce procédé a retenu l'attention de Sylvain Monod qui, à son tour, l'a utilisé dans son pastiche « L'Entonnoir » :

- 41.** Quand le poisson fut complètement nettoyé, et qu'il n'y eut plus une seule arrête, Germaine alla faire un tour à la cuisine et revint avec un énorme gigot. *Ah, ça, par exemple, pour un gigot, c'était un gigot ! Personne ne pouvait dire le contraire...* entre temps, les vins s'étaient mis à circuler à une cadence accélérée : au Chablis avait succédé un Chateaufort-du-Pape, puis un Beaujolais. *Ah ! on avait beau dire, le jus de la treille avait du bon, et le jour où le bon Dieu avait créé la vigne,*

il ne s'était pas fourré le doigt dans l'œil ! Le vin faisait voir la vie en beau : est-ce que l'existence était tellement drôle ? Et puis ceux qui n'étaient pas contents, on les envoyait aux fraises. Merde pour les rabat-joie ! Des hypocrites, qui faisaient suisse, et qui, tous les soirs, étaient schlass, quand ils rejoignaient leurs femmes dans leur plumard. Est-ce qu'on n'avait pas le droit de s'amuser un brin ? Les autres, on les avait où vous pensez...

Toute la société approuvait : ça, c'était raisonner ! (Sylvain Monod, « L'Entonnoir », p. 302)

De par les exclamations, les interrogations, les phrases incomplètes, les mots et expressions relevant des parlers populaires, nous pouvons dire que nous avons affaire dans les segments en italiques à un discours indirect libre. La source de ce discours¹⁰³ est un personnage appartenant à un groupe, notamment au groupe des ouvriers présents au dîner organisé par Couteau, comme déjà évoqué dans l'analyse de l'extrait de *L'Assommoir* « Ah ! Tonnerre ! Quel trou dans la blanquette !... ». Revenons à Dominique Maingueneau (2000 : 79) pour préciser qu'il parle dans ce contexte de « membre quelconque d'une collectivité » (MQC) :

Les collectivités susceptibles d'être associées à un MQC peuvent à priori relever de la « classe », du « groupe », ou de la collection ». Mais les contraintes propres au genre romanesque, et particulièrement quand il s'agit de roman naturaliste (les exemples que nous avons empruntés de Zola le montre bien), privilégient nettement les « groupes », à condition toutefois que leur existence soit délimitée spatio-temporellement. Le roman sélectionne ces « groupes » en combinant des propriétés sociologiques stables (appartenir à tel milieu..) et des circonstances singulières (fréquenter tel lieu, être ami de tel personne, etc.).

Un MQC peut être un personnage appartenant à une classe, une collection et surtout, dans un roman naturaliste à un groupe social. Le pronom « on » renvoie donc dans l'extrait ci-dessus aux convives du dîner dont les pensées et les paroles et les perceptions sont rapportées par « un narrateur MQC ».

6.1.3.2. Le point de vue

Le point de vue est d'après Alain Rabatel (2001: 86) d'abord un phénomène littéraire proche du DIL. La connexité entre ces deux notions peut être marquée d'après lui par la présence dans les énoncés perceptifs de formes verbales à l'imparfait de visée sécante. Rabatel démontre par ailleurs que le PDV exprime comme le DIL les pensées et les perceptions mais de manière différente. Nous reviendrons sur cette différence dans la suite de cette sous-partie.

¹⁰³ Sans toutefois remettre en question la dimension polyphonique du DIL, nous adoptons ici l'appellation « source » de DIL de Dominique Maingueneau (2000 : 78) pour une raison de simplification comme il l'a lui-même précisé dans son article.

En tant que phénomène littéraire, le PDV était déjà défini par J-P. Goldenstein (1989 : 29) comme la perspective narrative adoptée pour présenter les faits rapportés dans le récit. Les faits qui sont racontés sont vus à travers le point de vue du narrateur ou d'un des personnages, et ce point de vue influe sur le choix du lexique, sur la quantité d'informations apportées. Dans un sens plus restreint, le point de vue correspond aux pensées et perceptions d'un personnage choisi comme sujet modal, ou bien véhicule les jugements du narrateur comme le démontre Rabatel (1998 : 58) :

Les bases linguistiques de l'expression du PDV reposent sur l'expression des perceptions et/ou des pensées représentées. Ces perceptions et pensées représentées sont sous la dépendance syntaxique d'un sujet et d'un procès de perception mentionnés dans les premiers plans et/ou sous la seule dépendance sémantique d'un agent ou d'un procès que le texte ne mentionne pas explicitement et que le lecteur reconstruit par inférence.

Cette définition met l'accent sur l'expression des perceptions et des pensées représentées et non sur les auteurs ou l'origine de ces perceptions et pensées bien qu'elles en dépendent syntaxiquement. Autrement dit, d'après cet auteur, l'analyse du point de vue doit partir du focalisé c'est-à-dire de *ce qui est vu* ou *ce qui est su* par le focaliseur (celui qui voit ou qui sait) et non de la source, comme dans l'approche traditionnelle de la focalisation avec Gérard Genette. Il convient en outre de noter que, d'après Rabatel, il est injuste de réduire la notion de point de vue à l'étude du « voir » uniquement comme le fait M. Bal¹⁰⁴ car la perception et le savoir sont étroitement imbriqués. Toute bonne conception du point de vue doit donc prendre en compte l'expression conjointe des perceptions et des pensées et non les considérer de façon séparée. Rabatel pense par ailleurs que la notion de subjectivité du *PDV* est liée à l'intrication des perceptions et des pensées ainsi qu'il le spécifie dans sa définition 3 : « Le PDV correspond à l'expression d'une perception qui associe toujours plus ou moins procès perceptifs et procès mentaux ; cette intrication étant une des marques spécifiques de la subjectivité du PDV » (1998 : 23). Il revient plus tard sur ce phénomène d'intrication des perceptions et des pensées pour exprimer une différence entre le PDV et le DIL. Il démontre en effet que le DIL a le pouvoir de se limiter à des pensées seules, même s'il associe très souvent les pensées et les perceptions, alors que le PDV « concerne l'expression des perceptions représentées qui ne sont jamais seules, parce que toujours plus ou moins surchargées de pensée » (2001 : 87).

En plus du PDV représenté, Rabatel (2000 : 232) distingue les points de vue raconté et asserté qu'il présente comme suit :

¹⁰⁴ Voir l'examen effectué par Rabatel dans *Une histoire de point de vue* (1977)

le point de vue raconté renvoie à la sélection, à la présentation des composants de l'histoire dans le récit d'après la perspective des acteurs de l'énoncé[...]le point de vue asserté vise les opinions explicitement proférées par une instance énonciative identifiable (que le repérage soit parfois complexe, dans les cas de polyphonie, ne change rien à l'affaire).

Pour mieux marquer la différence entre ces points de vue, il précise que

le PDV représenté concerne le mode narratif (Genette), ou les "phrases sans parole" (Banfield); le PDV raconté concerne la voix narrative (Genette toujours) ou paraphrasant Banfield, une sorte de "discours (du récit) sans parole", cependant que le PDV asserté renvoie aux paroles (explicitement) proférées par les locuteurs/énonciateurs que sont les personnages ou le narrateur. (ibid. : 232)

Ces trois PDV ont une visée argumentative indirecte : « ensemble, ils participent grandement à la construction d'une subjectivité, fût-elle masquée, et de jugements de valeurs, fussent-ils eux-aussi cachés. C'est par là que les points de vue jouent un rôle pragmatique de première grandeur » (*ibid.* : 242). L'une des caractéristiques qui explique leur complémentarité argumentative est leur rapport avec les discours rapportés :

On constate également que s'il existe une certaine parenté entre le point de vue représenté et le discours indirect libre (voire le discours direct libre), cette parenté est plus grande, pour les PDV raconté et asserté, qui peuvent se combiner avec toutes les autres modalités du discours rapporté (discours rapporté, transposé, narrativisé), sans se réduire à elles, toutefois (ibid. : 241)

Malgré toutes leurs différences, ces trois points de vue se scindent chacun en PDV du personnage et en PDV du narrateur et se combinent différemment « selon les genres de récit, ou les styles personnels des écrivains » (*ibid.* : 234).

Tout au long de cette étude, nous adopterons cette théorie de Rabatel. L'on note dans les textes zoliens l'emploi des points de vue du narrateur ou du personnage focalisateur à profondeur limitée ou étendue et même la superposition de ces points de vue qui implique un effet de polyphonie. Ces différentes manières sont ciblées par ses pasticheurs qui alternent eux aussi dans leurs textes les points de vue des personnages et du narrateur.

6.1.3.2.1. Le point de vue du narrateur

Le narrateur est l'instance de discours qui raconte le récit (Goldenstein, 1968 : 31). Rabatel (1998 : 105) pense que son PDV peut être marqué de diverses manières :

L'embrayage du PDV du narrateur ne peut donc se faire que par l'expression indirecte de la présence du narrateur et parfois, par l'expression discrète, implicite et disséminée de sa présence :

- a) *Le marquage explicite indirect représente la première modalité d'embrayage du PDV du narrateur : il peut être exemplifié par un indéfini sujet d'un verbe de perception (en quoi le marquage est explicite) que par inférence, on rattache au narrateur (en quoi ce marquage est indirect)*
- b) *La seconde modalité d'embrayage du PDV du narrateur, par marquage implicite, opère à partir du contenu représentationnel, à partir des prédicats caractérisant les événements du mode de donation des référents (personnages, lieux, événements, etc.), dégageant les indices perceptifs,*

cognitifs ou axiologiques coréférant à la subjectivité du narrateur anonyme. En l'absence de personnage saillant, d'un sujet indéfini et de verbe de perception et/ou de procès mental, les perceptions aspectualisées sont par inférence attribuées au narrateur et ce pas seulement dans le cas où les perceptions témoignent d'un savoir qui excède celui des personnages.

Le point de vue du narrateur peut être exprimé de façon explicite ou implicite. C'est le cas dans ces extraits de textes zoliens :

42. À ce moment, le train passait, dans sa violence d'orage, comme s'il eût tout balayé devant lui. La maison en trembla, enveloppée d'un coup de vent. Ce train-là, qui allait au Havre, était très chargé, car il y avait une fête pour le lendemain dimanche, le lancement d'un navire. Malgré la vitesse, par les vitres éclairées des portières, on avait eu la vision des compartiments pleins, les files de têtes rangées, serrées, chacune avec son profil. Elles se succédaient, disparaissaient. Que de monde ! encore la foule, la foule sans fin, au milieu du roulement des wagons, du sifflement des machines, du tintement du télégraphe, de la sonnerie des cloches ! C'était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivée. Et ça passait, ça passait, mécanique, triomphal, allant à l'avenir avec une rectitude mathématique, dans l'ignorance volontaire de ce qu'il restait de l'homme, aux deux bords, caché et toujours vivace, l'éternelle passion et l'éternel crime. (*La Bête humaine* P.75-76)

43. Gervaise s'essuya le front de sa main mouillée. Elle tira de l'eau une autre pièce de linge, en hochant de nouveau la tête. Un instant, toutes deux gardèrent le silence. Autour d'elles, le lavoir s'était apaisé. Onze heures sonnaient. La moitié des laveuses, assises d'une jambe au bord de leurs baquets, avec un litre de vin débouché à leurs pieds, mangeaient des saucisses dans des morceaux de pain fendus. Seules, les ménagères venues là pour laver leurs petits paquets de linge, se hâtaient, en regardant l'œil-de-bœuf accroché au-dessus du bureau. Quelques coups de battoir partaient encore, espacés, au milieu des rires adoucis, des conversations qui s'empêtaient dans un bruit glouton de mâchoires ; tandis que la machine à vapeur, allant son train, sans repos ni trêve, semblait hausser la voix, vibrante, ronflante, emplissant l'immense salle. Mais pas une des femmes ne l'entendait ; c'était comme la respiration même du lavoir, une haleine ardente amassant sous les poutres du plafond l'éternelle buée qui flottait. La chaleur devenait intolérable ; des rais de soleil entraient à gauche, par les hautes fenêtres, allumant les vapeurs fumantes de nappes opalisées, d'un gris rose et d'un gris bleu très tendre. Et, comme des plaintes s'élevaient, le garçon Charles allait d'une fenêtre à l'autre, tirait des stores de grosse toile ; ensuite, il passa de l'autre côté, du côté de l'ombre, et ouvrit des vasistas. On l'acclamait, on battait des mains ; une gaieté formidable roulait. Puis, les derniers battoirs eux-mêmes se turent. Les laveuses, la bouche pleine, ne faisaient plus que des gestes avec les couteaux ouverts qu'elles tenaient au poing. Le silence devenait tel, qu'on entendait régulièrement, tout au bout, le grincement de la pelle du chauffeur, prenant du charbon de terre et le jetant dans le fourneau de la machine.

(*L'Assommoir* p.39)

44. Mais Denise et les petits eurent une hésitation devant les ténèbres de la boutique. Aveuglés par le plein jour de la rue, ils battaient des paupières comme au seuil

d'un trou inconnu, tâtant le sol du pied, ayant la peur instinctive de quelque marche traîtresse. Et, rapprochés encore par cette crainte vague, se serrant davantage les uns contre les autres, le gamin, toujours dans les jupes de la jeune fille et le grand derrière, ils faisaient leur entrée avec une grâce souriante et inquiète. La clarté matinale découpait la noire silhouette de leurs vêtements de deuil, un jour oblique dorait leurs cheveux blonds.

– Entrez, entrez, répétait Baudu.

En quelques phrases brèves, il mettait au courant Mme Baudu et sa fille. La première était une petite femme mangée d'anémie, toute blanche, les cheveux blancs, les yeux blancs, les lèvres blanches. Geneviève, chez qui s'aggravait encore la dégénérescence de sa mère, avait la débilité et la décoloration d'une plante grandie à l'ombre. Pourtant, des cheveux noirs magnifiques, épais et lourds, poussés comme par miracle dans cette chair pauvre, lui donnaient un charme triste. (*Au Bonheur des Dames* p.36-37.)

Nous avons dans l'exemple (42) l'expression du point de vue du narrateur marqué par la présence du pronom indéfini *on* et de l'expression de perception *avoir eu la vision*. Les informations données excèdent le cadre spatio-temporel (*car il y avait une fête pour le lendemain dimanche*). En plus de ce savoir étendu, l'on note l'usage de l'imparfait de visée sécante correspondant à la succession devant l'observateur (Elles se succédaient, disparaissaient). La subjectivité des exclamatives et de l'énumération détermine l'attribution du point de vue au narrateur. Les images (*sa violence d'orage, un grand corps, être géant couché...*) contribuent au grandissement épique du train. Ce grandissement épique et la conclusion morale de ce passage amènent le lecteur à penser que ce PDV ne peut être celui des personnages (tante Phasie et Jacques), cependant on peut faire l'hypothèse d'un passage progressif d'un PDV commun à Jacques et au narrateur vers un PDV exclusif du narrateur (à partir de « c'était un grand corps »).

En (43), en plus du pronom indéfini *on* le point de vue du narrateur est aussi marqué par la négation : « Mais pas une des femmes ne l'entendait ». Autrement dit, le fait que ces femmes, prises par leur conversation, n'entendaient pas le bruit de la machine implique que la description de ce bruit est faite du point de vue du narrateur. Le marquage implicite est aussi assuré par la présence dans ce passage des éléments caractéristiques du discours du narrateur tels que la métaphore (*hausser la voix*) et la vision esthétisante (*allumant les vapeurs fumantes de nappes opalisées, d'un gris rose et d'un gris bleu très tendre*).

Dans l'exemple (44) et plus précisément à partir de « la clarté matinale... », nous avons aussi l'expression du point de vue du narrateur. Ceci se justifie par l'absence du nom propre d'un personnage auquel on puisse attribuer ce PDV. Malgré la présence du verbe

entrer qui par inférence peut nous amener à penser que dans le dernier paragraphe de cet exemple, la description de Mme Baudu et de sa fille est faite du point de vue de Denise et ses frères - comme l'indique le topos de vraisemblabilisation chez les réalistes – ce PDV demeure celui du narrateur car plus haut dans le texte, l'auteur nous fait savoir que Denise et ses frères étaient *aveuglés par le plein jour de la rue* en entrant dans la boutique de Baudu. Ceci revient à dire qu'ils avaient du mal à voir Mme Baudu et sa fille. Par conséquent, il est plus logique de penser que, dans ce passage, le narrateur adopte un point de vue étendu, se plaçant tantôt au-dedans tantôt sur le seuil.

Les pasticheurs reprennent les divers emplois zoliens du PDV du narrateur comme le démontrent les exemples qui suivent :

45. Et ç'avait été alors, une fois les diamants remplacés, la vie des pauvres gens qui espèrent toujours en vain un peu plus de bonheur, de vérité et de justice, la vie des sans-le-sou, une vie hargneuse et mesquine, avec les courses quotidiennes au Mont-de-piété pour y porter une paire de flambeaux, la suspension, l'armoire à glace... (Paul Reboux et Charles Müller, « La Parure » p.171)

46. Et puis les premiers jours, harassée, elle tombait dans le sommeil à peine couchée (...) C'est à peine si elle entendit, le vendredi soir, des chuchotements, puis des rires aigus de jouissance vulgaire. Ida, cette grande fille à la voix parigote (...) recevait un amant. (Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.51-52)

47. Le cuisinier, par sadisme, lui refusait de l'eau chaude....

(Paul Guenel« Tata », p. 183)

Le premier exemple est la description de la vie de Loisel et sa femme après le remplacement du diamant perdu qui les a plongés dans la pauvreté. Ce PDV représenté est par inférence attribué au narrateur de « La Parure » car il n'y a dans cet extrait ni sujet indéfini de verbe de perception, ni personnage saillant. Le PDV est aussi marqué par une généralisation (« la vie des pauvres gens ») typique des discours du narrateur.

Le PDV représenté en 46 est aussi attribuable au narrateur malgré la présence du nom propre « *Denise* » et de son anaphorique « *elle* » sujet du verbe de perception « *entendit* » car nous supposons que l'état d'épuisement dans lequel se trouvait Denise ne lui aurait pas permis de percevoir et d'interpréter le comportement d'Ida.

En 47, le syntagme prépositionnel « par sadisme » dénote un jugement du narrateur. Il s'agit donc d'un PDV asserté.

6.1.3.2.2. Le Point de vue du personnage

Le narrateur dans les romans réalistes/naturalistes donne souvent l'impression de s'effacer derrière le personnage. Dans ce cas, il n'y a apparemment plus d'interventions directes du narrateur porte-parole de l'auteur dans le récit. A propos du romancier naturaliste, Zola¹⁰⁵ affirme qu'il « affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte ». L'écrivain tend ainsi à s'effacer en tant qu'auteur au profit du personnage pour donner l'impression de la réalité représentée. Et cet effet atteint son paroxysme lorsque le récit donne à lire ce que les personnages peuvent voir ou percevoir.

Les perceptions et les pensées exprimées dans un texte peuvent, selon Rabatel (1998), être attribuées au personnage grâce à la présence, dans ce texte, des embrayeurs de premier rang (le nom propre (ou ses substituts), les verbes de perception et/ou de procès mental, le choix de la visée etc.) et aussi des embrayeurs de deuxième rang tels que le lexique (hyperonymes et hyponymes, subjectivèmes), les faits de syntaxe (recours aux présentatifs, constructions clivées...) qui assument la fonction de relateur. Chez Zola, l'information relayée par les personnages, entraîne une multiplication de points de vue et aussi des scènes destinées à amener de façon vraisemblable de nombreuses descriptions :

Le récit, néanmoins, prend l'apparence du vraisemblable dans la mesure où l'auteur, abandonnant son omniscience, délègue son pouvoir non à un narrateur privilégié (qui serait son double), mais aux personnages qui deviennent des relais de l'information (Becker, 1992 : 107).

Une même réalité peut ainsi être décrite à travers le regard de plusieurs personnages (l'alambic dans *L'Assommoir* est décrit à l'aide des regards de Coupeau, Gervaise et Mesbottes), tout comme l'auteur peut créer plusieurs scènes à visée descriptive (personnage accoudé à la fenêtre, repas de fête, arrivée d'un nouveau venu...).

Les auteurs des pastiches-Zola recourent comme leur cible aux embrayeurs de premier et de deuxième rang dans leurs descriptions. Il peut s'agir de descriptions faites du point de vue d'un personnage unique, de plus d'un personnage (jeu de points de vue) ou d'un groupe de personnes :

¹⁰⁵Émile Zola, « Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, cité par Colette Becker (1992 :107)

48. Les premiers jours, chez Frigovit furent pour Denise à la fois pénibles et d'espoir joyeux. Le magasin de Parlons-Ville Nouvelle était une sorte d'énorme hall métallique et glacé,(...) Au centre trois caisses.

(Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.51)

49. ...elle découvrit une maison basse aux deux fenêtres éclairées. Au milieu, une porte ouverte par laquelle on voyait, pendues, les saucisses, des rayons garnis de bocaux, un comptoir où luisait une machine à jambon. Une odeur de mijot.

(Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.53)

50. Vers le soir seulement, aux arrivées du RER, le hall sinistre de Frigovit s'emplissait de travailleuses lasses de leur journée parisienne, d'employés des deux sexes n'ayant qu'une hâte, rentrer chez eux, et s'installer devant leur poste de télévision. Ils achetaient en hâte le plat cuisiné à la mode(...). *Denise surveillait, renseignait tout ce monde en automate. Sa pensée rejoignait la boutique du père Bourras, qui sentait si bon, où les choses avaient le goût de ce qu'elles étaient.*

(Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.55)

La présence explicite du sujet percevant est marquée dans ces passages par la mention du nom propre « Denise », de l'anaphorique « elle » et du syntagme nominal « sa pensée ». En plus de cette mention du nom propre et de l'anaphore associative, la préposition « pour », utilisée dans l'expression « *pour Denise* », attribue ce point de vue à ce personnage. Le point de vue de Denise est aussi précisé par les verbes de perception mentale « *découvrit, voyait* » en (49), et « *surveillait, sentait* » en (50). De plus, les expressions telles que « *à la fois pénible et d'espoir joyeux, sorte d'énorme hall métallique et glacé* » (48), et « *sentait si bon, les choses avaient le goût de ce qu'elles étaient* » (50) représentent les appréciations, les évaluations ou les estimations de Denise. Soulignons également qu'il s'agit en (49) d'un point de vue externe (description d'un lieu : la boutique du père Bourras) mais à la fois externe (description du magasin) et interne (expression de la pensée de Denise) en (48) et (50).

En plus des marqueurs explicites comme ceux que nous venons de voir dans ces trois premiers exemples, le point de vue du personnage peut aussi être introduit de manière implicite :

51. Le soir même, Etienne était décidé à agir. Il attendit que tout fût calme. Paulin endormi, il prit sa culotte et **il sortit**. Dehors les rues étaient désertes, le bourg dormait et il n'eut aucune difficulté à se faufiler jusqu'à l'entrepôt sans être vu. Silencieusement, il fit glisser la dalle. Dans le hangar tout était calme. Dans l'obscurité il distingua la sentinelle au bout incandescent de sa cigarette. Alors qu'il était sur le point d'atteindre la machine, le vacarme d'une lutte bientôt interrompue par le râle étouffé de la sentinelle, le cloua sur place. Dans l'ombre il crut deviner une silhouette. (Paul Aoustine, « La Grève », p.176)

Il s'agit de la description du bourg et plus particulièrement de l'entrepôt faite du point de vue d'Etienne. L'attribution de ce point de vue représenté au personnage est déterminée non seulement par la présence du nom propre « Etienne », de son anaphorique « il » et du verbe de perception « distingua » comme dans les exemples précédents, mais aussi par l'emploi du verbe du mouvement « sortit » qui traduit le déplacement du personnage vers l'extérieur. Ce déplacement implique de manière implicite l'attribution de ce point de vue au personnage et traduit son « pouvoir voir »¹⁰⁶. Cette stratégie fréquente dans les descriptions naturalistes et particulièrement chez Zola est aussi reprise par Robert Lasnier:

52. Penchée à sa fenêtre, Gervaise regarda au loin dans la rue grasse où de lourds nuages mettaient comme de la suie dans le ciel bas de novembre. Elle aperçut d'emblée les âcres fumées qui sortaient du tabac du Père Nicot, au bout de la rue qui longe les fortifications.... (Robert Lasnier, « Le Tabac du Père Nicot »)

Robert Lasnier reprend dans cet extrait « la métaphore de la fenêtre-ouverte » (Philippe Hamon, 1993 : 206-207), un stylème zolien présent dans bon nombre de ses romans comme nous l'avons déjà évoqué dans l'analyse des incipits. Cette position stratégique qui est, selon Dubois (1993 : 101), « un stratagème narratif » qui « sert à engager une description » permet au personnage d'avoir une meilleure vue de son environnement. Lasnier l'exploite donc aussi pour donner à sa description une dimension réaliste. Le verbe de perception « regarda » suit immédiatement l'évocation de la fenêtre, permettant ainsi au lecteur de distinguer aisément le point de vue du personnage.

Zola recourt souvent au point de vue de plusieurs personnages dans ses descriptions¹⁰⁷. Dans « Tata » Paul Guenel reprend ce jeu de points de vue dans ses descriptions successives du personnage principal :

53. Quand la fille atteignit sa quinzième année, il se surprit à la regarder d'un œil tout autre que celui avec lequel il avait vu jusqu'ici la gamine. Il ne s'agissait plus **maintenant** d'œillades trop appuyées, de curiosités équivoques, de plaisanterie un peu grasses pouvant, à la rigueur, être mises sur le compte de la bonne humeur. Non, désormais, le visage enfantin porté par un corps de petite femme le plongeait dans une véritable furie sexuelle. (Paul Guenel « Tata », p.177-178)

54. Un après-midi de congé [...] elle s'enferma dans la chambre et rejeta sur le lit la fourrure et le linge misérable composant son trousseau. Quand elle fut nue, elle eut un sourire en contemplant ses formes admirables que le travail n'avait point altérées. Les seins étaient aussi fermes, la peau aussi doucement satinée que six mois

¹⁰⁶ cf. Philippe Hamon, 1993.

¹⁰⁷ Voir exemple de l'alambic du Père Colombe déjà cité. Là, les pdv se succèdent dans le même passage.

auparavant. Tata s'étira longuement. Elle possédait au monde une fourrure perdant ses poils, un corset, une chemise usée, mais elle était jeune, elle était belle, elle oublia toute sa misère. (Paul Guenel « Tata », p.183-184)

- 55.** Leduc en bonne humeur jeta un coup d'œil par le trou de la serrure et aperçut de dos Augustine dans son éclatante nudité. Il en fut bouleversé et comprit qu'il ne pourrait retourner à ses bonnes fortunes d'un soir sachant qu'il existait là, à deux pas, un être d'une aussi adorable perfection. (Paul Guenel « Tata », p.184)

Nous avons ici les points de vue de trois personnages distincts utilisés pour décrire le personnage de Tata. Il s'agit en (53) du point de vue de son père Leroy marqué par l'anaphorique « il », et le verbe de perception « regarder » suivi d'un modalisateur « d'un œil tout autre ». En (54), c'est celui de Tata elle-même avec l'emploi anaphorique du pronom « elle » et du verbe de perception « contemplant ». En (55) enfin, c'est celui de Leduc avec l'usage du syntagme verbal « jeta un coup d'œil » qui traduit son regard dissimulé. Il est important de souligner que les perceptions de ces trois personnages ont en commun la description des parties du corps de Tata, élément sur lequel nous nous sommes attardée dans le chapitre 5, notamment dans la sous-partie consacrée à la thématique du corps. Observons également que chez les pasticheurs comme chez Zola, les yeux des personnages constituent des organes essentiels grâce auxquels l'auteur amène le lecteur à mieux découvrir ses personnages, de manière réaliste. Les œuvres de Zola regorgent d'exemples illustrant ce procédé : Tata qui contemple ses formes en (54) nous rappelle Nana devant la glace dans *L'Assommoir* et dans *Nana*. En ce qui concerne l'observation d'un personnage par un autre nous pouvons citer dans *L'Assommoir* la description de Lantier à travers le regard de Gervaise :

- 56.** Gervaise put alors regarder Lantier à son aise ; [...] Il s'était épaissi, gras et rond, les jambes et les bras lourds, à cause de sa petite taille. Mais sa figure gardait de jolis traits sous la bouffissure de sa vie de fainéantise ; et comme il soignait toujours beaucoup ses minces moustaches, on lui aurait donné juste son âge, trente-cinq ans. ». (*L'Assommoir*, p. 283)

Nous ne saurions clore cette sous-partie sans évoquer la visée argumentative des PDV chez les pasticheurs de Zola à l'aide de cet exemple :

- 57.** Cette histoire dure toujours ? Quels cochons ces salauds d'hommes, hein ! ma petite ! Enfin t'en verras bien d'autres dans la vie. Ecoute mon conseil : les mâles, faut les prendre par le défaut de la cuirasse ; chez eux, c'est le porte-monnaie. Tu

vas lui dire que tu coucheras quand il t'aura payé quelque chose de bien cher. Tiens, une fourrure par exemple. C'est rare s'il ne relâche pas [...]

- Hein ! hurla l'homme, tu n'es pas folle ? Trois mois de traitement pour un bout de truc à te mettre sur les fesses ? Tu me prends pour Rothschild ? Je me crève à poster des chiffres toute la journée et encore il faudrait que je fasse des heures supplémentaires pour que mademoiselle se pavane avec un manteau de catin... car c'est pas les honnêtes filles qui portent ça. [...]

Leroy resté seul s'écroula atterré sur sa chaise. 350 francs ! Et lui qui s'était toujours refusé un fauteuil Voltaire de quarante francs dont il avait rêvé toute son existence ! Pour cet employé économe, la vente de son titre lui semblait une déchéance ; il était si fier d'être capitaliste et de ne pas appartenir à la race des sans-le-sou dont était composé son entourage ! L'avarice et la luxure se livraient en lui un combat sordide. Effondré, la tête dans la main, il réfléchit douloureusement une partie de la nuit. (« Tata », 180-182)

Cet extrait comporte deux répliques suivies d'un segment narratif. Les deux répliques constituent les points de vue assertés des personnages Lafay et Leroy. Dans la première, Lafay développe une opinion négative sur les hommes. Cette opinion explicitement proférée est confirmée par la réaction de Leroy dans la deuxième réplique. Contrarié, il répond à la demande de sa fille en émettant à son tour un point de vue sur les filles qui portent des « manteaux de catin ». Dans le fragment narratif, nous avons tout d'abord le point de vue asserté de Leroy (« Leroy resté seul... son existence»), ensuite un point de vue représenté du même personnage après le syntagme prépositionnel « pour cet employé » et enfin un point de vue raconté (L'avarice ... de la nuit » embrayé par l'anaphorique « il » le verbe de pensée « réfléchit » et l'adverbe de modalisation « douloureusement ». L'alternance de ces points de vue dans cet extrait constitué de passages au discours direct et indirect libre confère à ce récit une dimension argumentative. Avec cette technique, Guenel présente les opinions des personnages sur des sujets (inceste, port du manteau) relatifs à la thématique du corps et du désir qui est aussi largement évoquée dans les descriptions naturalistes.

6.1.4. La description naturaliste

La description est un autre procédé stylistique utilisé par les auteurs naturalistes pour créer un effet de réalisme. En tant qu'objet stylistique elle peut être considérée comme « une construction individuelle à finalité esthétique particularisante, passant par les œuvres littéraires » (Philippe Hamon, 1992 : 5). L'œuvre zolienne regorge de nombreuses séquences descriptives dont les caractéristiques rapprochent ou distinguent son écriture de celle des autres écrivains réalistes/naturalistes. Les propriétés distinctives lui ont souvent valu des reproches mais aussi des éloges. De nombreux reproches lui ont été faits, par exemple, sur la

longueur de ses descriptions souvent jugées statiques et ennuyeuses. En revanche, la reconnaissance de la nature dynamique et de la dimension épique et mythique de ces descriptions a plus tard grandement contribué à la revalorisation de ses textes. Ces divers aspects de la description zolienne n'ont pas échappé à la curiosité des pasticheurs qui les ont reproduits à des degrés différents.

Les excès descriptifs zoliens n'ont pas laissé ses imitateurs indifférents. Ils ont à leur manière repris cette caractéristique de l'écriture zolienne en multipliant, par exemple, autant que possible, des séquences descriptives dans leur texte. Dans « Au Bonheur des Ménagères », par exemple, nous retrouvons 15 séquences descriptives qui interviennent presque systématiquement à l'introduction de chaque nouveau personnage ou à chaque changement du lieu d'action. Nous avons ainsi :

- la description de la valise de Denise (p.47),
- les descriptions des personnages : Denise (p.48), le notaire, M^e Delafontaine (p.48, 50), Mme Delafontaine, Benoît (50-51), M. Prunier (52) Ida (52), Bastin (52-53), le père Bourras, Mme Théophile et une caissière (p.55),
- Les descriptions des lieux : chambre (p.49), magasin de Parlong-Ville nouvelle (p.50, 52), réfectoire du personnel (p.51), boutique du père Bourras (p.54), magasin (p.50).

Cette abondance de séquences descriptives dans un texte de 10 pages seulement traduit une amplification en nombre et non en longueur :

- 58.** Elle tenait à la main une petite valise rafistolée, donnée comme un cadeau précieux par madame de Lafontaine, pauvre valise, serrée par une forte ficelle, la fermeture ne fonctionnant pas, gonflée de tout le mince bagage de la jeune fille.
(Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.47)
- 59.** Au passage elle se vit dans la grande glace d'une pharmacie : une jeune personne chétive pour ses dix-huit ans, l'air pauvre, le visage fatigué auréolé d'un casque de cheveux d'un blond cendré magnifique et illuminé par deux yeux d'un vert bleu d'aigue-marine. (Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.48)
- 60.** Mais la première semaine Denise, que l'on avait logée sous les combles, dans une chambre à l'étroit lit de fer, à la table de toilette comme rongée par les eaux savonneuses, mal essuyées des bonnes précédentes, dont l'étroite fenêtre donnait sur une cour sans soleil, polluée de tout l'envers misérable du décor petit-bourgeois... (Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.49)

Ces trois descriptions faites du point de vue de l'auteur (en 58 et 60) et du personnage (description de Denise à travers son propre regard en (59) : *elle se vit dans la glace*) se caractérisent par la précision sémantique du lexique. Courtine emploie en effet de nombreux qualificatifs :

- *lourde, encombrante, rafistolée, pauvre, serrée, gonflée* (pour la valise)

- *jeune, chétive, pauvre, fatiguée* ... (pour Denise)

- *étroit* (lit) / *étroite* (fenêtre), *rongée* (table de toilette)... (Pour la chambre)

Ces qualificatifs traduisent la misère de Denise et créent une illusion de réalisme. La description joue ainsi une fonction d'ordre explicatif et symbolique. Malgré la précision du détail, ces descriptions sont relativement courtes comme la plupart des passages descriptifs de ce pastiche et du corpus en général. Il faut préciser que seuls deux pastiches de longueur considérable comportent des descriptions relativement longues et détaillées. Il s'agit notamment de ce pastiche de Courtine et de « Tata » de Paul Guenel. La longueur des pastiches limite donc la production des descriptions détaillées.

Revenons à Courtine pour analyser l'un de ses deux passages descriptifs de longueur considérable :

61. Depuis ce soir-là, Denise revenait souvent voir le père Bourras. Chevelu et barbu comme un prophète, les bésicles sur le nez mais regardant par-dessus, le vieil homme sauvage et solitaire, bourru et brusque, semblait s'adoucir de cette compagnie limpide et fraîche. Il lui expliqua les joies et les secrets de son métier. Et il lui paraissait soudain plus jeune et plus humain, au-dessus des viandes du comptoir, des saucissons d'Arles et de Lyon entassés sur leurs plats de porcelaine blanche ébréchée, les langues et la tête de cochon noyée de gelée, des morceaux de petit salé cuit à l'eau, un pot de rillettes ouvert. Il y avait encore sur des planches un jambon d'un blanc rose, un jambon d'York à la chair saignante, et dans les terrines jaunes du veau piqué et du pâté de foie. Et, d'un autre côté, les fromages. Sur les deux étagères du fond de la boutique s'élargissait un cantal géant, des hollandes ronds comme des têtes coupées, un brie avec des mélancolies de lune éteinte, un roquefort à mine princière sous sa cloche de verre. Il y avait des piles de boîtes de sardine qu'il retournait régulièrement toutes les semaines pour que l'huile imbibe le poisson et le vieillisse, les seules conserves qu'il tolérait. Et venant d'un apprentis derrière, des relents acides de vinaigre qu'il fabriquait lui-même, des effluves d'olive venus d'un estagnon d'huile commandé aux derniers moulins artisanaux de Provence. (Robert Courtine, « Au Bonheur des Ménagères », p.54).

Cet extrait est constitué de deux descriptions. La première est celle du père Bourras faite du point de vue de Denise (marqué par le verbe de perception *paraissait*). La deuxième, qui est celle de la boutique, est faite du point de vue de :

- Denise : elle perçoit certaines odeurs en suivant les explications de Bourras (« Et venant d'un apprentis derrière, des relents acides de vinaigre... »)

-Bourras : le verbe « expliqua » ayant pour sujet le pronom anaphorique « il » renvoyant au père Bourras implique que Denise découvre mieux sa boutique grâce à ses explications rendues explicites par les expressions « qu'il retournait régulièrement toutes les semaines... ; les seules conserves qu'il tolérait ; qu'il fabriquait lui-même... ; des effluves d'olive venus d'un estagnon d'huile commandé... ; ».

Ces deux descriptions abondent en qualificatifs (les adjectifs *chevelu, barbu, vieil, sauvage, solitaire, bourru, brusque...*) et en comparaisons (*Chevelu et barbu comme un prophète, des hollandes ronds comme des têtes coupées*) caractérisant les personnages, les objets ou le lieu. Ce passage descriptif comporte aussi de nombreuses énumérations : dans ses explications le vieil homme énumère tous ses produits. Le pasticheur utilise un lexique précis (*tête de cochon noyé de gelée, petit salé cuit à l'eau, pot de rillettes, jambon d'un blanc rose, jambon d'York à la chair saignante, veau piqués, pâté de foie...*). Certains de ces termes relèvent du vocabulaire technique des produits commercialisés : « hollandes », « brie », « roquefort » par exemple, renvoient à trois types de fromage. Courtine organise cette description à l'aide d'indicateurs de lieu (*au-dessus, sur, d'un autre côté, sous, derrière*). Ces indicateurs du positionnement des produits ainsi que la délégation de la description aux personnages, l'abondance et la précision sémantique du lexique, permettent au lecteur d'avoir une image réaliste de cette boutique.

Cette description n'est pas aussi longue et détaillée que celles de Zola, si l'on songe par exemple à celle des fromages dans *Le Ventre de Paris*. Elle comporte néanmoins des techniques descriptives dont Zola use autant que ses contemporains (vocabulaire spécialisé, précision du détail) et même celles auxquelles il recourt de façon plus habituelle, notamment la délégation de la description au personnage. Cet artifice systématisé par les écrivains réalistes/naturalistes est particulièrement mobilisé par Zola et de manière récurrente dans ses romans. En fait, l'insertion de la description dans le récit chez Zola est rendue possible et efficace par l'attribution au personnage d'une compétence descriptive qui peut se traduire par

ses regards et sa parole¹⁰⁸. Le « regard descripteur » et le « bavard descripteur »¹⁰⁹ sont des techniques descriptives fréquemment utilisées par l'auteur des *Rougon-Macquart*. Dans *Germinal*, la description de la ville de Montsou survient dans un dialogue entre Etienne et Bonnemort, un ouvrier autochtone qui se repose et bavarde pendant que l'on répare sa machine:

62. Tenez ! reprit très haut le charretier en se tournant vers le midi, Montsou est là... Et, de sa main tendue de nouveau, il désigna dans les ténèbres des points invisibles, à mesure qu'il les nommait. Là-bas, à Montsou, la sucrerie Fauvelle marchait encore, mais la sucrerie Hoton venait de réduire son personnel, il n'y avait guère que la minoterie Dutilleul et la corderie Bleuze pour les câbles de mine, qui tinssent le coup. Puis, d'un geste large, il indiqua, au nord, toute une moitié de l'horizon : les ateliers de construction Sonnevile n'avaient pas reçu les deux tiers de leurs commandes habituelles ; sur les trois hauts fourneaux des Forges de Marchiennes, deux seulement étaient allumés ; enfin, à la verrerie Gagebois, une grève menaçait, car on parlait d'une réduction de salaire.

(*Germinal* P.53)

Le verbe « reprit » ayant pour sujet « charretier » signale qu'il est effectivement question d'une description parlée. Cette idée est confirmée par le verbe « nommait » à l'imparfait itératif. Dans *L'Assommoir* La description de l'alambic est faite grâce aux regards ou aux paroles de Coupeau, Gervaise et Mes Bottes :

63. Mais ils ne sortirent pas tout de suite ; elle eut la curiosité d'aller **regarder**, au fond, derrière la barrière de chêne, le grand alambic de cuivre rouge, qui fonctionnait sous le vitrage clair de la petite cour ; et le zingueur, qui l'avait suivie, **lui expliqua** comment ça marchait, indiquant du doigt les différentes pièces de l'appareil, **montrant** l'énorme cornue d'où tombait un filet limpide d'alcool. L'alambic, avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardait une mine sombre ; pas une fumée ne s'échappait ; à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain ; c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour, par un travailleur morne, puissant et muet. Cependant, Mes-Bottes, accompagné de ses deux camarades, était venu s'accouder sur la barrière, en attendant qu'un coin du comptoir fût libre. Il avait un rire de poulie mal graissée, hochant la tête, les yeux attendris, fixés sur la machine à souler. **Tonnerre de Dieu ! elle était bien gentille ! Il y avait, dans ce gros bedon de cuivre, de quoi se tenir le gosier au frais pendant huit jours.** Lui, aurait voulu qu'on lui soudât le bout du serpent entre les dents, pour sentir le vitriol encore chaud, l'emplir, lui descendre jusqu'aux talons, toujours, toujours, comme un petit ruisseau. Dame ! il ne se serait plus dérangé, ça aurait joliment remplacé les dés à coudre de ce roussin de père Colombe ! Et les camarades ricanaient, disaient que cet animal de Mes-Bottes avait un fichu grelot, tout de même. L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets

¹⁰⁸ Cette compétence peut aussi être traduite par ses actions. Philippe Hamon dans *Du descriptif* parle à cet effet du regard descripteur, du bavard descripteur et du travailleur descripteur (1993 : 172-197).

¹⁰⁹ Cf. Philippe Hamon, (1993).

éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris. Alors, Gervaise, prise d'un frisson, recula ; et elle tâchait de sourire, en murmurant :

– C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid...
(*L'Assommoir*, p. 63-64)

Les mots et expressions mis en gras illustrent le fait que les regards et les paroles de Gervaise, Coupeau et Mes Bottes permettent au lecteur de découvrir les diverses facettes de cette machine à souler. La volonté d'expliquer et d'observer de ces personnages est propre à l'esthétique naturaliste zolienne. La délégation de la description au personnage « porte regard » est aussi ciblée par Paul Guenel, mais cette fois-ci avec l'usage du motif de la fenêtre :

64. Leroy, momentanément apaisé, ouvrit la fenêtre et s'y accouda.

La maison située rue du Rat-Crévé donnait sur les abattoirs de la Villette. On était au mois d'août et la chaleur intensifiait les relents de décomposition montant du charnier. L'hiver, les détritiques enlevés une fois par semaine n'avaient pas le temps d'entrer dans un état de fermentation trop avancé ; les vendredis et samedis seulement l'odeur devenait trop incommodante ; mais en été, la putréfaction s'emparait à mesure des déchets de toutes sortes : sang coagulé, abats, tripes. L'abattoir tout entier exhalait une atmosphère de charogne qui prenait possession des rues avoisinantes, en envahissant les appartements. Son haleine formidable et putride sortait par bouffées denses des échaudoirs, des triperies, des salles d'égorgement et de soufflage, ayant ramassé dans son passage au-dessus des immondices les vapeurs émanant de toutes les souillures et de toutes les abjections. Quand le vent portait, comme ce jour-là, on se sentait pris par des senteurs si violentes qu'elles râclaient la gorge comme un corrosif. L'âcre relent pénétrait si profondément qu'une fois dehors et loin des abattoirs, on crachait encore sans s'en défaire. Longtemps après, les remontées visqueuses de glaire faisaient revenir à la bouche un goût de boucherie et d'étable où se retrouvait l'odeur du sang corrompu, des déjections des larves aux senteurs doucereuses, des fientes que les bœufs répandaient sur le pavé en attendant leur tour à l'égorgement. L'amoncellement des débris de toute sorte attirait des mouches par myriades dont les œufs éclosaient rapidement dans la tiédeur du cloaque, aussi la cuve où l'on jetait les intestins de bêtes éviscérées était recouverte d'une couche d'asticots d'une épaisseur telle que la masse des vers semblait, par son grouillement, animée d'un mouvement d'ondulation.

Leroy regardait, distrait, les entrées de bétail ; les dernières années de son existence revenaient à sa pensée. (Paul Guenel, « Tata », p.176- 177)

Nous avons affaire, ici, à la description des abattoirs de la Villette déclenchée par le regard de Leroy. Sa posture (accoudé à la fenêtre), nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, et le verbe de perception « regardait » qui n'apparaît qu'à la fin de ce passage descriptif relèvent sa dimension optique. La nuance apportée par le qualificatif « distrait » n'annule pas le fait que Paul Guenel utilise comme Robert Courtine le regard d'un

personnage, ici Leroy, pour faire découvrir ces abattoirs au lecteur, car la distraction n'intervient qu'à la fin de ce tableau pour annoncer le début d'un autre. Précisons par ailleurs que la posture typiquement naturaliste dans laquelle Leroy est présenté au début de ce passage rappelle celle de Roubaud dans *La Bête humaine*. En tant que comptable aux abattoirs, son regard de spécialiste, semblable à celui de Roubaud (chef de gare) permettra au lecteur de découvrir ces abattoirs de la même manière que celui de Roubaud permet la découverte de la gare. Ceci justifie l'emploi du vocabulaire spécialisé (échaudoirs, triperies, des salles d'égorgement et de soufflage, boucherie, d'étable, fiente...) qui traduit la compétence de ce comptable dans son secteur. Le regard de ce spécialiste des abattoirs permet donc à Paul Guenel de mieux faire découvrir ce milieu au lecteur.

Cette description déclenchée par le regard de Leroy a aussi une dimension olfactive car elle donne plus à sentir qu'à voir¹¹⁰. Avec le développement des olfactions, elle excède de beaucoup les capacités du personnage. Le narrateur prend le relais dans ce qui apparaît comme un morceau de bravoure fortement axiologique, ce qui ne serait pas le cas si elle était faite juste du point de vue de Leroy. L'on note ainsi, dans cette description olfactivo-optique, qui se distingue aussi de la précédente par l'absence du « bavard descripteur », l'effacement du personnage descripteur (Leroy). Cet effacement est mis en exergue par l'indéfini *on* et par la récurrence des inanimés sujets (*La chaleur intensifiait les relents de décomposition... ; l'odeur devenait incommode ; le vent portait... ; on se sentait pris par des senteurs si violentes qu'elles râclaient la gorge... ; l'âcre relent pénétrait si profondément qu'une ... ; les remontées visqueuses de glaire faisaient revenir à la bouche un goût de boucherie et d'étable*) auxquels sont soumis les êtres animés. Il est important de souligner ici qu'en traduisant la passivité du personnage, cette technique des sujets inanimés implique en revanche la dynamisation des choses qui sont en dehors de quelques exceptions, des sujets des verbes d'action (*portait, râclaient, pénétrait...*). Jean Michel Adam et André Petitjean le montrent en effet dans *Le texte descriptif* :

Un procédé voisin de désenlisement de la description consiste à recatégoriser les éléments « statiques » qui composent l'objet décrit en leur attribuant les « sèmes animés » et « dynamiques » (niveau sémantique) et, au plan syntaxique, le statut de sujet de verbe d'action. (1989 : 40)

La pause descriptive que suggère tout passage descriptif avec des traits tels que l'effacement ou la passivité du personnage est ainsi remise en question par la dynamisation des objets inanimés. Les verbes d'action qui ont pour sujet les êtres inanimés dans les

¹¹⁰ Nous vous renvoyons au chapitre précédent et plus précisément au thème de l'ordure pour plus de détails.

segments cités plus haut soulignent l'impact de leurs actions sur la vie des habitants de la Villette. Ces derniers subissent passivement les effets négatifs du vent, des odeurs ou senteurs des abattoirs. Une telle soumission du personnage aux choses rappelle certaines descriptions des *Rougon-Macquart*, notamment la description du Voreux dans *Germinal* (p.73-74) :

65. La cage avait reparu, de son mouvement aisé et sans fatigue. Il s'y accroupit avec des camarades, elle replongea, puis jaillit de nouveau au bout de quatre minutes à peine, pour engloutir une autre charge d'hommes. Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, des boyaux géants capables de digérer un peuple.

Zola mobilise dans ce passage des sujets inanimés dont l'action traduit la soumission des hommes aux objets et aux machineries. Rappelons ici que Zola a lui-même parlé de cette soumission dans *Différences entre Balzac et moi*¹¹¹. Il faut noter, par anticipation que, tout comme dans cette description du Voreux, l'on retrouve dans la description des abattoirs par Paul Guenel une transposition de la réalité sociale en vision monstrueuse et épique.

Un autre exemple de délégation de description au personnage avec le signal descriptif de la fenêtre nous est fourni par Robert Lasnier dans « Le Tabac du père Nicot » :

66. A travers la lumière jaunâtre des becs à gaz qui éclairaient la salle, on voyait les ombres gesticulantes des fumeurs engoncés dans leur vice. C'est là qu'était encore son homme, Coupeau, assurément. Elle (=Gervaise) imaginait bien l'endroit, pour y être allée quelquefois rendre au tenancier les quelque vingt ou cent sous qu'elle avait dû emprunter pour payer le terme. C'était une salle basse au plafond noirci ; là, les hommes, abêtis par la fumée, inhalaient ce poison de nicotine. [...] et les cigarettes, sur lesquelles tiraient des bouches avides, allumaient des points rougeoyants qu'on discernait vaguement dans le brouillard qui noyait l'établissement. On parlait ici avec des voix rauques, et les propos grasseyaient entre les quintes de toux qui secouaient tous ces fumeurs aux poumons ravagés. La fumée leur détruisait la poitrine, les yeux leur piquaient, et ils larmoyaient sous l'irritation que leur causaient les fumées. (« Le Tabac du père Nicot »)

Gervaise, ici incluse dans le pronom « on »¹¹² sujet du verbe de perception « voyait », regarde de sa fenêtre (Cf. exemple 51), ce qui se passe dans la rue. Elle s'imagine ensuite ce qui pourrait être en train de se passer dans le tabac du Père Nicot qu'elle a déjà eu à visiter.

¹¹¹ Cf. citation en 6.1.1: L'incipit.

¹¹² Le pronom "on", ici employé comme un pronom personnel renvoie à Gervaise car elle est dans ce contexte le seul personnage placé à la fenêtre et donc assumant cette description. Cf. Alain Rabatel, « La valeur du « on » pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions » (2001, 29 :30).

Nous découvrons donc ce local grâce à elle, à travers son regard et surtout son imagination. La description du tabac commence avec le présentatif « c'était ». Zola recourt souvent à ce tour au début ou à l'intérieur de ses passages descriptifs pour introduire l'objet à décrire en le nommant. C'est le cas dans la description de la fosse dans *Germinal* : « Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine » (7-8) et plus bas, « Oui, c'était bien une fosse, les rares lanternes éclairaient le carreau... » . L'usage des sujets inanimés évoquant la domination de l'homme par les choses marque chez Lasnier comme chez Zola le caractère dynamique de cette description. A l'aide de ces procédés descriptifs Lasnier développe le thème du sordide qui se trouve d'ailleurs hyperbolisé dans ce pastiche, comme nous l'avons vu.

6.1.5. La transposition poétique

La transposition poétique est, quant à elle, l'une des techniques descriptives zoliennes minorées dans les pastiches. Elle n'apparaît que dans quelques pastiches, notamment « La Parure », « Une crise » et « Tata ». Le dépassement du réalisme par une écriture épique, une visée mythique et symbolique, est l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre zolienne. Dans *Germinal* par exemple, la mine qui est un motif réel est transformée en un monstre insensible et froid qui dévore incessamment les hommes. Cette Bête méchante tapie au fond de son trou symbolise le Mal. Dans *La Bête humaine*, le train qui symbolise le progrès connaît une transfiguration monstrueuse et épique. Son amplification épique est mise en valeur par des expressions hyperboliques suggérant une très grande vitesse ou évoquant l'effroi dans les gares et par les termes connotant la violence ou la destruction. Dans *L'Assommoir*, l'alambic apparaît aussi comme un « monstre froid » qui réduit ses adorateurs en esclavage. L'image de la crue d'eau-de-vie dans la description de ce monstre est symbolique : l'alcool représente un danger redoutable, sur le plan individuel d'abord, mais aussi sur le plan social. C'est un fléau qui ravage les milieux populaires parisiens. Nana ou la *Blonde Vénus* dans *Nana* est transformée en une créature mythique à l'aide de procédés stylistiques tels que le grandissement épique et les images. Sa métamorphose en « mouche d'or » surnaturelle fait d'elle un symbole du second empire car cette image suggère une apparence extérieure de beauté et de morale, mais un intérieur pourri. Certains auteurs de notre corpus ont été séduits par ces procédés de transfiguration.

Parmi les simples réalités transfigurées dans notre corpus en vision monstrueuse nous pouvons citer les coffres de voitures qui dans « Au Bonheur des Ménagères », « *avaient des sacs entiers de nourriture* » (p.55). Cette métaphore de la dévoration rappelle celle du grand magasin qui, dans le roman de Zola, tel un « *ogre repu* », digère « *les toiles et les draps, les soies et les dentelles, dont on le gavait depuis le matin* » ou qui s'engraisse « *pareil à l'ogre des contes* » (p. 985).

Jean Gaulmier perpétue aussi le procédé de transfiguration dans « Une crise » où il transforme les paroles d'Adolphe en vision fantastique : le flot de paroles inonde l'assommoir, se répand dans la rue et ensuite dans tout le quartier au point de susciter une émeute. Gaulmier use ici de la métaphore liquide qui marque le passage de la réalité à l'imaginaire. Il s'agit de la reprise hyperbolique et métaphorique de l'image du flot. Cette reprise évoque l'élargissement fantastique et épique visible dans la description de l'alambic où l'alcool est présenté comme un fléau risquant de frapper la ville entière :

67. L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris. (*L'Assommoir*, p.64)

Ce célèbre passage est à coup sûr devenu un modèle pour plusieurs imitateurs. Reboux et Müller reprennent cette image dans « La Parure » :

68. Alors c'était le va-et-vient de la lavette visqueuse entre l'eau grasse d'une terrine et la vaisselle encroûtée d'un reste de lapin séché ; c'étaient les borborygmes de l'évier par le trou duquel montaient, comme d'une bouche pourrie, des relents d'aigre fétidité, c'étaient le long des marches crasseuses, la descente des ordures charriées dans une boîte de métal dont les angles lui blessaient les cuisses. Et de chaque palier dévalait chaque jour un tel torrent de gros mots, d'épluchures, de détrit, une telle débâcle d'immondices, que cela remontait parfois comme une régurgitation formidable, comme une éruption géante d'infamie, comme une immense marée, toujours élargie, coulait jusqu'à ses pieds, la flagellait, la suffoquait, l'engloutissait enfin dans l'explosion d'un égout qui crève et dont la coulée monstrueuse voudrait empoisonner la terre. (Paul Reboux et Charles Müller, « La Parure », p.173-174)

Dans cet extrait décrivant la besogne de madame Loisel, l'on note d'entrée de jeu une énumération de tout ce qui se rapporte à cette activité avilissante, faite à l'aide du présentatif « c'était ». En plus de cette énumération ascendante déjà étudiée dans le chapitre 5, il y a dans ce passage d'autres marqueurs de grandissement épique tels que les expressions hyperboliques (*torrent de gros mots... ; débâcle d'immondices*), l'adjectif indéfini et marqueur d'intensité « tel » (deux occurrences) et de nombreux pluriels. Tous ces procédés

participent de la transfiguration de la descente des ordures, signe d'un véritable élargissement visionnaire manifeste dans la dernière et longue phrase de ce texte où la proposition « dont la coulée monstrueuse voudrait empoisonner la terre » traduit le fait que les ordures sont présentées comme un poison qui risque de polluer toute la terre.

Outre cette métaphore liquide, Reboux et Müller usent de l'image de la respiration et du trou dans « c'était le borborygme de l'évier par le trou duquel montaient [...] des relents d'aigre et fétidité » ainsi que les comparaisons « comme une régurgitation formidable », « comme une érucation géante d'infamie » et « comme une immense marée » qui décrivent le mouvement inverse des ordures (leur remontée) leur conférant ainsi une sublimation mythique. De l'état solide à l'état liquide ou gazeux, les ordures s'apparentent à un monstre fabuleux dont la toute-puissance se manifeste non seulement par leur (re)montée mais aussi et surtout par le risque de pollution de toute la terre au détriment des êtres qui y habitent. Mme Loisel qui symbolise ici l'être humain en général ne parvient pas, malgré ses efforts de propreté, à contrôler ni les odeurs qui remontent, ni leur coulée. La transfiguration mythique implique donc chez Reboux et Müller comme chez Zola « l'action de puissances supérieures à l'homme » même si ces puissances n'ont rien de divin comme c'est le cas dans ce pastiche et dans son modèle archétypal.

On relève aussi dans « Le Tabac du père Nicot », notamment dans la description du tabac (cf. le thème de l'ordure et l'odeur) l'action d'une puissance supérieure à l'homme. La répétition de l'adjectif « puissant » (*senteurs puissante, cigares [...] puissant, souffle puissant*) modifiant les éléments qui se rapportent au cigare ou à la cigarette indique que ce monstre se cache chez Lasnier dans le tabac. Les nombreux pluriels et le singulier collectif (foule sordide), les hyperboles (*le cigare dévalait la salle, le brouillard qui noyait l'établissement, le grand rut de la terre qui l'emportait, l'étourdissait jusqu'au vertige*) mettent en lumière la transposition du tabac en vision épique. Il s'agit ici d'un tabac dont la fumée et l'odeur ne sont plus seulement de simples émanations naturelles. Il devient ainsi un monstre qui suffoque, anéantit, détruit l'homme. Cette perception métaphorique du tabac justifie les inquiétudes et la peur de Gervaise :

69. Pourtant, malgré son aversion, Gervaise éprouvait parfois comme un chatouillement qui la prenait au creux des reins, une grande folie qui la transportait à la pensée de toute cette fumée. Le tabac la terrorisait, mais aussi il la fascinait, et il lui semblait sentir, dans la **respiration** âcre et forte de la fumée, un souffle puissant de vie et de mort, comme le grand rut de la terre qui l'emportait, l'étourdissant jusqu'au vertige ... (Robert Lasnier, « Le Tabac du père Nicot »)

L'image du tabac dans cet extrait rappelle celle de l'alambic présenté comme un monstre froid ainsi que celle de la respiration des lieux tels que le lavoir et le Voreux. Ce pastiche se termine par des points de suspension qui évoquent l'invasion de Paris par le tabac et qui suggère de continuer ce texte ou d'aller voir la suite chez Zola. Le lecteur peut ainsi émettre l'hypothèse de la mort de tous ceux qui aspirent ce « poison de nicotine » et donc lui donner une fin semblable à celle de *L'Assommoir* où Gervaise finit par succomber à ce fléau. Notons par ailleurs que, comme chez Zola, avec la transfiguration de la réalité en vision épique ou en mythe, le texte reste dans la vie ordinaire, il ne glisse pas complètement dans le merveilleux. En d'autres termes, l'imagination reste arrimée à la réalité. Le pouvoir de destruction réel de la fumée s'allie à son pouvoir métaphorique. Le passage d'une simple imagination qui découle des souvenirs de Gervaise, personnage réaliste, à une imagination fantastique¹¹³ fait ressortir les caractéristiques monstrueuses de l'odeur et de la fumée des cigares et donc du tabac qui s'apparente à un monstre mythique.

Paul Guenel recourt aussi au procédé descriptif zolien de transfiguration de la réalité en vision monstrueuse. La description des abattoirs est marquée par un grandissement épique de la pourriture et ses odeurs. Le caractère imposant des odeurs qui se diffusent dans la Villette en polluant l'univers des habitants est annoncée par la phrase « L'abattoir tout entier exhalait une atmosphère de charogne qui prenait possession des rues avoisinantes, en envahissant les appartements »¹¹⁴. L'emploi répété de l'adverbe de quantité « si » suivi de l'adjectif qualificatif « violente » et de l'adverbe de manière « profondément » amplifie l'acte néfaste et monstrueux de l'abattoir. Sa nature destructrice est mise en exergue dans la métaphore « elles râclaient la gorge » et la comparaison « comme un corrosif ». Comme un ogre, l'abattoir ronge progressivement la gorge de l'homme, le dévore. La destruction progressive, irrémédiable de l'homme par ces odeurs est renforcée par l'emploi de l'imparfait itératif « pénétrait, crachait, faisaient, se retrouvait, rependaient... » et la négation « sans s'en défaire ». Nous relevons en outre dans ce passage l'emploi des expressions hyperboliques (« L'âcre relent », « les œufs éclosaient rapidement »... ; « recouverte d'une couche d'asticot d'une épaisseur telle que la masse des vers »...) qui traduisent une décomposition rapide et effrayante comme la vitesse du train dans *La Bête humaine*. L'emploi des noms abstraits (« remontées », « senteurs »), des pluriels (« bouffées denses des échaudoirs »..., « déjections

¹¹³ Marquée par l'usage du modalisateur d'incertitude « semblait » et par les procédés tels que le cadre inquiétant, la personnification et la comparaison déjà évoquées.

¹¹⁴ Nous avons une fois de plus ici d'une part la reprise de l'image de la respiration du lavoir dans *L'Assommoir* et du Voreux dans *Germinal*, et d'autre part celle de l'élargissement fantastique et épique de l'alcool qui inonde Paris dans *L'Assommoir*.

des larves », « intestins de bêtes ») qui implique l'idée de multitude tout comme les sensations auditives « grouillement »¹¹⁵ et l'insistance sur le nombre (« toute sorte de ... », « par myriade... ») Viennent renfoncer cette image de décomposition. En fait la multiplication accélérée des mouches entraîne une décomposition rapide qui à son tour génère des odeurs fortes, nauséabondes et nocives. Le mythe de l'ogre jaillit une fois de plus d'une réalité (l'abattoir). Le basculement de l'observation réaliste des abattoirs par Leroy dans un imaginaire fantastique (accentué par l'emploi du modalisateur d'incertitude « semblait ») fait donc ressortir les caractéristiques monstrueuses des odeurs qui s'en dégagent. Nous tenons à souligner que dans ce même pastiche, il y a une insistance sur l'image du monstre dans les cabinets, qui « déurgitaient leur pestilence d'égout » (p.179) et dans des latrines qui étaient « prises de hoquets » (p.186). Cette insistance hyperbolique confère au phénomène de grandissement un aspect ironique.

6.2. Les faits micro-textuels

6.2.1. La phrase descriptive longue

La phrase zolienne est une phrase de longueur variable. Dans son analyse de la phrase de Zola, Etienne Brunet souligne son double mouvement de raccourcissement et d'allongement. Pour lui, « la phrase de Zola raccourcit [...] dans la première moitié du corpus jusqu'à *Nana*. Mais à partir de *Nana*, la phrase de nouveau s'allonge régulièrement » (2016 : 31.9). Cette assertion confirme l'idée selon laquelle l'œuvre zolienne est constituée de phrases courtes et de phrases longues. La construction et l'emploi de ces type de phrases n'est pas un fait du hasard : « La phrase de Zola – comme celle de Rousseau ou de Proust – recèle un rythme interne dont le hasard ne peut rendre compte » (Etienne Brunet, 2016 :31.18). La nature ou la structure de la phrase zolienne détermine donc l'interprétation de ses textes. A propos de la structure de la phrase longue, nous pouvons retrouver chez Zola la « phrase en éventail » qui « accumule dans sa partie ascendante, comme un éventail, toute les circonstances pittoresques qui constituent le cadre où va s'inscrire le procès » (Cressot, 1938-151)¹¹⁶. C'est le cas dans *L'Assommoir* où Zola écrit :

70. Tranquillement allongé, les yeux levés au-dessus de lui, sur le lambeau de perse déteinte,

¹¹⁵ Qui rappelle les sensations auditives qui marquent l'amplification épique du puits de mine dans *Germinal* (les moulineurs poussaient les berlines, dans un roulement de tonnerre) (p.331) et du train dans *La Bête humaine* (Le roulement du monstre échappé s'entendait [...] son grondement...) (p.734-735).

¹¹⁶ Cité par Gilles Philippe (2009)

Lantier n'écoutait plus, s'enfonçait dans une idée fixe. [...] Quand il se retourna, s'appuyant sur le coude, la face dure et déterminée, Gervaise achevait de ranger la chambre. (*L'Assommoir*, p.30)

En plus de la « phrase en éventail », on peut aussi retrouver chez Zola – comme chez les Goncourt – « la phrase à queue ». Dans ce deuxième type de phrase longue, l'accumulation se fait dans la partie descendante de la phrase:

71. Et, désormais, cette façade, devant laquelle on s'écrasait, devenait la réclame vivante, avec son luxe bariolé et doré de bazar, ses vitrines larges à y exposer le poème entier des vêtements de la femme, ses enseignes prodiguées, peintes, gravées, taillées, depuis les plaques de marbre du rez-de-chaussée, jusqu'aux feuilles de tôle arrondies en arc au-dessus des toits, déroulant l'or de leurs banderoles, et où le nom de la maison se lisait en lettres couleur du temps, découpées sur le bleu de l'air. (*Au Bonheur des Dames*, P.451)

Les deux exemples montrent que la phrase longue implique une accumulation à gauche ou à droite de la phrase. La valeur des éléments accumulés peut cependant changer en fonction de leur position dans la phrase : « accumuler des éléments à gauche permet de reculer l'apparition de la proposition principale, mais elle finira par être énoncée ; accumuler des éléments à droite, c'est ajouter alors que rien en principe n'est plus indispensable syntaxiquement » (Julien Piat, 2009 : 213-214). Les éléments d'amplification ont donc plus de valeur à gauche qu'à droite. A droite leur présence est même souvent jugée problématique et inutile : « les derniers éléments, mal rattachés à ce qui précède, donnent l'impression d'être ajoutés après coup, ornement inutile. Plutôt qu'à un enchaînement logique, nous avons affaire à une juxtaposition » (Bruneau, 1972 :160)¹¹⁷. La saturation à droite se caractérise par un effacement des liens syntaxiques, ce qui n'est pas toujours le cas chez Zola. L'auteur de *Médan* se permet quelques libertés avec la syntaxe en surchargeant quelquefois « inutilement » ses phrases. Cependant la phrase longue zolienne, bien qu'elle puisse souvent sembler pesante voire maladroite, n'en demeure pas moins correcte :

72. Un train, de nouveau, passa avec l'éclair de ses feux, s'abîma en coup de foudre qui gronde et s'éteint, au fond du tunnel ; et Jacques, comme si cette foule anonyme, indifférente et pressée, avait pu l'entendre, s'était redressé, refoulant ses sanglots, prenant une attitude d'innocent (*La Bête humaine*, p.87).

Cette phrase peut être scindée en deux séquences semi autonomes marquées par l'emploi du point-virgule et de la conjonction de coordination « et » qui est un marqueur de

¹¹⁷ Cité par Julien Piat, (2009 :214)

cohésion. Dans la première partie de la phrase l'auteur évoque le passage d'un train et dans la deuxième il évoque la réaction de Jacques qui est ramené à la réalité après un long moment de souvenir et d'interrogation sur sa fêlure héréditaire : l'amplification porte dans chaque portion de la phrase sur un élément précis (le train dans le premier segment et Jacques dans le deuxième). On peut aussi voir dans cette phrase une prédominance de groupements binaires qui déterminent son rythme (*Un train, de nouveau, passa [...] s'abîma... ; coup de foudre qui gronde et s'éteint ; ...refoulant ses sanglots, prenant une attitude d'innocent*) ainsi qu'un regroupement ternaire (*cette foule anonyme, indifférente et pressée*). Ce souci de rythme dans la construction de la phrase longue, distingue la phrase zolienne de celle des Goncourt. Zola demeure ainsi d'après Bruneau fidèle à des principes traditionnels tandis que les Goncourt, pour qui l'« idéal n'est pas la perfection de la phrase » (Emile Zola, 1877 : 550) seraient du côté d'une « rhétorique nouvelle »¹¹⁸.

Certains pasticheurs ont été frappés par cette syntaxe de Zola et n'ont pas hésité à la reproduire à leur manière pour apporter plus de précision aux éléments décrits. Observons cet extrait de « La Parure » :

73. Et ç'avait été alors, une fois les diamants remplacés, **la vie** des pauvres gens qui espèrent toujours en vain un peu plus de bonheur, de vérité et de justice, **la vie** des sans-le-sou, **une vie** hargneuse et mesquine **avec** les courses quotidiennes au Mont-de-Piété pour y porter une paire de flambeaux, la suspension, l'armoire à glace, **avec** l'empêchement des protêts, des billets à ordre, **avec** les éclats coléreux des encaissements essoufflés, suants, furieux d'avoir monté vainement six étages, et qui vous retournaient les sangs à force de crier, quand ils n'exigeaient pas un compte en nature. (Paul Reboux et Charles Müller, « La Parure », p. 171)

Cette longue phrase qui constitue à elle seule un paragraphe développe un thème : la vie de M. et Mme Leroy après le diamant remplacé. Reboux et Müller alignent de nombreuses énumérations faisant ressortir les caractéristiques de cette vie. Ils commencent par une énumération introduite par le verbe attributif « être » conjugué au plus-que-parfait. D'où la série des trois attributs dans lesquels la répétition du mot « vie » (3 occurrences) suivie des groupes nominaux (pauvres gens, des sans-le-sou) et des adjectifs (hargneuse, mesquine) connote l'état de pauvreté dans lequel se retrouve ce couple. L'emploi répété de la préposition « avec » (3 occurrences) en tête de segments permet aux auteurs de « La Parure » d'apporter plus de détails sur cette vie difficile et pleine d'exigences. L'accumulation de ces détails

¹¹⁸ Cette rhétorique implique la construction de phrases informes qui privilégient l'expressivité de la phrase au détriment de sa syntaxe.

descriptifs dans cette phrase longue et complexe met en évidence les difficultés vécues par Loisel et sa femme. Il existe donc comme chez Zola un rapport mimétique entre le thème abordé et l'écriture de ces pasticheurs. Si nous revenons à la dernière phrase de ce pastiche précédemment évoquée, nous constatons une fois de plus que l'écriture de Reboux et Müller reproduit avec mimétisme les sujets qu'elle traite. La structuration de cette phrase, les nombreux détails ainsi que les diverses images utilisées rappellent la métaphore des flots emportant tout sur leur passage dans l'écriture de la phrase zolienne.

Un autre pasticheur qui a été séduit par l'usage de la phrase longue chez Zola, c'est Robert Courtine. Il l'utilise dans la description du magasin pour évoquer les changements qu'il connaît un mois après son ouverture :

74. Mais à cette heure, un mois ayant passé, morose, sur l'attrait de la nouveauté, il entra peu de monde au nouveau Frigovit, quelques rares clientes affairées, ménagères du voisinage désireuses d'éviter l'écrasement du marché voisin. (« Au Bonheur des Ménagères », p. 52).

L'on note dans cette phrase une amplification à gauche et à droite, avec des regroupements binaires (à gauche et à droite). Le regroupement binaire à gauche (« Mais à cette heure »/« un mois ayant passé.... ») a une valeur circonstancielle (il apporte des précisions sur le temps de l'action). Le regroupement binaire à droite comporte des syntagmes nominaux (« quelques rares clientes affairées » et « ménagères du voisinage » qui nous renseignent sur les clients du Frigovit. Toutes ces informations nous paraissent essentielles. Contrairement à ce que pense Julien Piat (2009) l'accumulation à droite s'avère, ici, aussi indispensable que l'accumulation à gauche.

6.2.2. Le style substantif

Le style substantif est l'un des procédés de l'écriture artiste utilisé par Zola. Il implique le remplacement des verbes ou des adjectifs par des noms ou des tournures nominales (Gilles Philippe, 2009). Les pasticheurs de Zola usent comme leur cible de tournures nominales qui permettent de remplacer les adjectifs par des noms. Des cas de caractérisation marqués avant le nom ont été identifiés chez Robert Courtine, Paul Guenel et Reboux et Müller. Nous pouvons citer :

- « du Rouge de la débauche canaille » (« Au Bonheur des Ménagères », p.50)
- « des trainées de doigts malpropres » (« Tata » p.175)

- l'âcreté de son sang (« La Parure » p. 168)

L'usage du style substantif implique aussi, dans nos pastiches, la substitution du verbe par un tour où l'action est désignée par un substantif. Il s'agit par exemple de « bousculade inhumaine » (p.47), d'« un Dérangement d'entrailles » (p.53) et d'un « balancement souple de la taille » (p.55) dans « Au Bonheur des Ménagères » ; « grouillement animé d'un mouvement » (p.177) dans « Tata » ; d'« un tremblement d'émeute » (p. 133) dans « Une crise » ; d'une « bouffée sale de mégot » et d'« un chatouillement qui prenait... » dans « Le Tabac du père Nicot » ; « L'empêchement des protêts », des « éclats coléreux des enquêteurs » (p.171), d'« Une éructation géante d'infamie » (p.173) et de « La coulée monstrueuse » (p.174) dans « La Parure ». Ces cas de renversement de tournures, plus fréquents dans notre corpus que la substitution des adjectifs par le substantif, peuvent traduire une réduction de la valeur du verbe lorsqu'il est « remplacé par un tour où l'action est désignée par un substantif » (Gilles Philippe, 2009 : 371). C'est le cas dans « Le notaire eut un commencement d'attaque... » (« Au Bonheur des Ménagères » p.50.)

Soulignons que certains emplois du style substantif évoquent des cas précis dans *Les Rougon-Macquart*. Dans « Tata » par exemple, « Les remontées visqueuses de glaire, l'amoncellement des débris, la tiédeur du cloaque, son grouillement » concentrés à la fin d'un paragraphe (dans douze lignes) s'apparentent à « un flamboiement de chairs, un grandissement d'hallucination, la désolation continue de son cœur, une tombée de crépuscule »¹¹⁹ que l'on retrouve dans une même page de *L'œuvre*. « Un noir d'encre » dans « Une crise » quant à lui rappelle « le noir de la fosse » dans *Germinal*. Dans ce processus de substantivation, l'ajout d'un suffixe à un adjectif peut entraîner la création des mots abstraits. Nous n'avons cependant pas découvert de nouveaux mots créés par les pasticheurs grâce à ce processus de substantivation. Zola lui-même a manifesté une certaine résistance pour la création de nouveaux mots comme l'atteste cette affirmation de Gilles Philippe (2009 : 366) : « chez Maupassant ou Zola, c'est la méfiance envers la néologie qui en vient à trouver finalement la métaphore plus « juste » que les termes construits par les écrivains et non attestés dans la langue commune ». L'usage de la métaphore implique ainsi l'élargissement du sens des mots et traduit une préférence du vocabulaire concret à la création d'un vocabulaire abstrait.

¹¹⁹ Exemple cité par Gilles Philippe (2009 : 362)

6.2.3. Les noms abstraits

Zola emploie régulièrement, dans *Les Rougon-Macquart*, les « noms abstraits au pluriel ou avec des déterminants qui les traitent en nom concrets » (Gille Philippe, 2009 : 371). A propos de l'usage d'un substantif abstrait précédé d'un article indéfini, Alain Pagès (1992 : 17) précise que la notation de la sensation, placée en position de sujet syntaxique, est mise en lumière et le substantif abstrait, déterminé de façon indéfinie, prend une valeur concrète comme dans ces exemples qu'il extrait du début de *L'Œuvre* : « Une angoisse la fit se lever », « Une modestie inquiète le rapetissait devant la nature... », « Et une stupeur la paralysa... ». C'est aussi le cas dans ces phrases de Paul Guenel (« un rayon de pureté qui la transportait loin du cadre infâme ») (« Tata », p.86), de Robert Courtine (« Une peur qui se mêlait à son admiration devant les vitrines ») (« Au Bonheur des Ménagères », p.47) et de l'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosolèx » (« une fureur froide d'ivrogne »).

En ce qui concerne l'emploi du pluriel des noms abstraits, il « renforce la notation de l'impression, donne la vision du concret » (Alain Pagès, 1992 : 17). Rappelons ici que l'emploi du pluriel des noms abstraits cités plus haut (les remontées et les senteurs) dans la description des abattoirs mettait en évidence une image de décomposition rapide, donnant ainsi une vision concrète de ces abattoirs.

Il faut aussi noter l'emploi naturaliste des noms abstraits avant le concret dans les pastiches-Zola. Philippe Jullian et Bernard Minoret emploient « la Luxueuse intimité de ses dentelles » (« La Panse », p.78) pour « les luxueuses dentelles de ses vêtements intimes » et « l'éclatante blancheur de sa peau » (« La Panse », p.79) pour « l'éclatant reflet de sa peau blanche ».

Comme le remplacement du verbe par un nom, l'attribution d'un sujet abstrait à un verbe peut modifier son rôle dans une phrase : « sa valeur est atténuée par le fait qu'il reçoit un sujet abstrait » (Gilles Philippe, 2009 : 370). Ce procédé naturaliste de « déverbalisation » repris par nos imitateurs de Zola est présent dans ce segment de « La Parure » : « La coulée monstrueuse voudrait empoisonner la terre » (p.174).

6.3. Quelques traits stylistiques omis

Parmi les traits oubliés, nous pouvons citer les techniques descriptives telles que le travailleur descripteur et le topos zolien de l'attente.

Le travailleur descripteur est une compétence qui peut se traduire par l'action du personnage. Nous avons un exemple typique dans *La terre* :

75. Faisant mordre le soc, les mains aux *mancherons* de la charrue, il jeta à son *cheval* le cri rauque qui l'excitait, (...) Le *soc* et le *coutre* détachaient avec peine la bande qu'ils tranchaient, dans ce labour à plein fer. On entendait la *motte* épaisse grincer contre le *versoir* (...). Jean (...) veillait à la rectitude du *sillon*. (Emile Zola, *La Terre*, V)¹²⁰

Ce passage descriptif est constitué d'une série d'actions. Pour décrire la charrue ainsi que le travail du laboureur Jean, Zola nous le présente dans sa manœuvre. D'où l'emploi des noms (*mancherons*, *soc*, *coutre*, *motte*, *versoir*, *cheval*) qui renvoient aux pièces de la charrue et à l'animal utilisé (le cheval de labour) pour la faire fonctionner. Nous notons en outre l'emploi des verbes (*mordre*, *détachait*, *tranchait*, *grincer*) qui traduisent le fonctionnement de la machine. Aucun de nos pasticheurs n'a recouru à cette technique. On ne retrouve dans certains textes que la technique du parler et du regard descripteur.

L'attente est un procédé descriptif dont Zola fait souvent usage au début de ses romans : Chanteau à la porte de sa maison dans *La Joie de vivre* attend Pauline en regardant l'extérieur ; Saccard dans *L'Argent* attend un ami en regardant la place de la Bourse ; Roubaud, le sous-chef de gare, attend sa femme Séverine en regardant l'impasse d'Amsterdam dans *La Bête humaine* ; Gervaise dans *L'Assommoir* attend Lantier. Ce topos descriptif n'a attiré l'attention d'aucun de nos pasticheurs, à l'exception de Robert Lasnier qui reprend la posture de Gervaise à la fenêtre pour justifier la description du Tabac du père Nicot où son homme se trouve certainement. L'on peut en effet supposer que le fait qu'elle s' imagine le lieu où Lantier peut se trouver implique qu'elle est en train de l'attendre mais aucun indice textuel ne justifie une telle idée.

En plus de ces techniques descriptives, nous avons noté l'absence dans notre corpus, notamment dans les dialogues, de l'usage d'une réplique isolée comme fait d'un groupe de personnages non différenciés. Pour Francis Berthelot (2001 : 160-161), il s'agit d'un procédé utilisé particulièrement dans les scènes de foule comme celle des grévistes dans *Germinal* : « Du pain, du pain, du pain » ; des manifestants à la fin de *Nana* : « A Berlin à Berlin, à Berlin » ou dans l'accident de *La Bête humaine* : « A moi ! au secours !... Oh ! mon Dieu ! je meurs ! au secours ! au secours ! ». Ces cris de foule pouvant exprimer un besoin vital ne sont pas repris par nos pasticheurs qui dans la plupart des cas ne présentent pas des situations de

¹²⁰ Exemple emprunté de Philippe Hamon (1993 : 190)

crise impliquant plusieurs personnages à la fois. Seul l'auteur de « La Grève » aurait pu recourir à cette technique mais ce n'est pas le cas.

La reprise des procédés stylistiques de Zola par ses pasticheurs est un vrai travail d'analyse et de redécouverte de son œuvre. Comme chez Zola, les incipits des divers pastiches annoncent les traits thématiques et formels qui seront plus ou moins accentués dans le texte. Le dialogue qui adopte les diverses formes de discours rapporté, qui se mélangent parfois en son sein, participe à la dynamisation du récit avec ses fonctions de caractérisation, d'exposition et d'action. Le discours indirect libre utilisé par tous les pasticheurs, et parfois de manière très accentuée, permet, avec le point de vue dont il est proche, d'établir les rapports entre narrateur et personnages faisant ainsi revisiter la notion d'empathie chère à Zola tout en conférant au récit pastichiel une fonction pragmatique. La description revêt une nature dynamique. Avec des techniques diverses, les pasticheurs visent la production d'un effet de réalisme et une transfiguration de la réalité en mythe et en symbole. Ils parviennent ainsi à briser la barrière entre le réel et la fiction. De manière générale, l'étude des procédés stylistiques nous ramène aux thèmes abordés dans le chapitre précédent car leur emploi dans chaque pastiche est généralement lié à sa thématique. Les pasticheurs réussissent, grâce au grossissement de certains traits, à arracher un sourire ou un rire au lecteur qui se voit replongé dans l'univers à la fois réaliste et mythique de l'œuvre zolienne. Toujours grâce aux procédés d'amplification, les pasticheurs établissent une connivence ludique et/ou satirique avec l'œuvre de Zola. Ils se moquent du mauvais goût de Zola, de son attirance pour le sordide. Il leur arrive aussi d'aller au-delà de son esthétique en s'appropriant de nouvelles formes comme l'incipit dynamique dialogué ou crise.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Les pastiches-Zola obéissent aux principes de ressemblance et de différence aux hypotextes. Dès le paratexte, les pasticheurs attirent l'attention des lecteurs sur ce qui les rapproche ou les distingue de ces hypotextes. L'on retrouve ainsi dans ces pastiches les personnages repris de ces hypotextes ainsi que les thèmes et les tournures utilisées par leur cible. La reprise des thèmes ou des procédés ne se fait pas de manière isolée. Autrement dit, le développement des thèmes est lié dans ces pastiches à l'emploi des procédés stylistiques habituels ou typiques de Zola. Cette imbrication des thèmes et des tournures distingue la réception de l'œuvre zolienne par les auteurs de ces pastiches de celle de la plupart des critiques et même des pasticheurs contemporains de Zola qui ne s'attardaient que sur l'aspect ordurier de son œuvre, refusant ainsi de reconnaître ses qualités poétiques.

La création de nouveaux personnages, de nouvelles histoires et la substitution des thèmes marquent la distinction entre les hypertextes et leurs hypotextes et même entre les hypertextes. Une synthèse sur les types de pastiches peut ainsi être faite à partir de la reprise ou de la création des personnages des textes cibles, des thèmes repris ou modifiés, et des procédés repris de manière plus ou moins accentuée. L'exploitation de ces divers faits de style par les pasticheurs montre les points forts et les points faibles de leurs écrits. Autrement dit, chaque pastiche a une spécificité qui se rapporte à sa finalité, son degré d'imitation et même sa temporalité. L'on distingue ainsi dans notre corpus des pastiches à finalité interne et des pastiches à finalité externe. Les pastiches à finalité interne ou littéraire n'imitent que le style d'un ou de plusieurs auteurs célèbres. Il s'agit des pastiches à hypotextes zoliens (« L'Entonnoir », « Au Bonheur des Ménagères ») ou double (« Hivernal »). Les pastiches qui n'ont pour hypotexte que les romans de Zola reprennent généralement ses personnages, ses thèmes et ses procédés stylistiques. Ces stylèmes sont très souvent amplifiés. Leur amplification confère aux pastiches tels que « L'Entonnoir » et « Le Tabac du père Nicot » une fonction satirique et les rapproche de la caricature ou de la charge.

Les pastiches à hypotexte double quant à eux, reprennent généralement le style zolien dans la trame du récit d'un autre auteur. « Hivernal », « La Parure » et « Tata » reprennent la trame de chacun de leur deuxième hypotexte. La désignation des personnages de ces pastiches

et leurs actions montrent qu'ils ont effectivement des hypotextes autres que zoliens. L'on y retrouve toujours des noms repris ou dérivés de ceux des personnages de l'un et/ou des deux hypotextes. Mais par fidélité à l'onomastique zolienne, ces personnages appartenant généralement à la classe sociale inférieure portent des noms incomplets ou des surnoms.

Les pastiches à finalité externe s'inspirent de l'œuvre zolienne pour faire une critique sociale ou politique ou encore une publicité. Ils se caractérisent par une fonction principale et une fonction secondaire ; la fonction secondaire étant toujours utilisée comme l'instrument de la principale. Dans « Le Tabac du père Nicot » par exemple, Lasnier passe par la critique du tabagisme pour pasticher Zola et dans « La Grève », Aoustine passe par la satire d'une institution (la poste) pour pasticher le même auteur. Dans « Une histoire de Vélosolex » par contre, l'auteur anonyme se sert du pastiche pour faire une publicité du vélomoteur. Manicamp dans « Un ministre » et Gaulmier dans « Une crise » utilisent aussi le pastiche pour dénoncer respectivement les travers de deux personnages politiques. Il faut cependant noter que ces pastiches à fonction externe ne sont pas toujours engagés. « La Grève », par exemple, n'est pas un pastiche engagé car Aoustine ne dénonce pas la poste comme Zola dénonçait la mine. « Un ministre » et « Une crise » par contre sont des pastiches engagés ou des pamphlets dans lesquels les auteurs défendent des intérêts communs en s'attaquant aux hommes politiques de leur époque.

Les pastiches peuvent aussi se distinguer les uns des autres par leur degré d'invention. Certains reprennent les personnages, les thèmes ou l'histoire de leur hypotexte ou de l'un de leur hypotextes (« La Parure ») tandis que d'autres innovent en changeant par exemple les personnages (« Une histoire de Vélosolex ») ou les thèmes (« Le Tabac du père Nicot »). Il faut tout de même souligner que, dans leur diversité, les pastiches demeurent des textes qui imitent avant tout le style de leur cible. Chaque pasticheur de Zola contribue donc à sa manière à la reconnaissance des qualités poétiques de ce classique littéraire dont l'œuvre regorge aussi des faits réels qui sont toujours d'actualité.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de cette étude sur les pastiches-Zola postérieurs à Zola, nous confirmons que l'imitation pastichielle est une pratique protéiforme permettant de faire une analyse critique de l'œuvre d'une cible littéraire. Elle peut même aller au-delà de cette analyse pour faire une critique de la réception ou de la critique de cette œuvre. Cette double entreprise du pasticheur peut être guidée par des règles d'imitation telles que celles proposées par Bilous (2009).

Bien qu'ils soient tous écrits en prose comme les romans de leur cible principale, les pastiches-Zola se présentent sous des aspects divers qui sont signalés dès les paratextes. En établissant un contrat de pastiche avec les lecteurs, les pasticheurs les informent sur les formes simple ou hybride que peuvent avoir leurs textes. Ces formes sont déterminées par l'hypotexte ou les hypotextes en présence et varient d'un auteur à un autre ou d'un groupe d'auteurs à un autre. Dans leurs déclarations externes, tous nos pasticheurs attirent l'attention du lecteur sur les ressemblances de leur texte à leur(s) hypotexte(s). Ce dernier est de la même manière amené à rechercher les différences rendues évidentes par le phénomène de saturation des stylèmes zoliens qui annoncent la couleur mimétique du texte imitatif. Les déclarations internes viennent par la suite préciser ces différences. La prétention à la mimovraisemblance ou à l'imitation « parfaite » étant ainsi remise en question dès le paratexte, nos pasticheurs ne sauraient prétendre au respect de la règle de neutralité. Leurs pastiches s'apparentent d'ailleurs beaucoup plus à des charges. Pour reprendre les propos de Genette (1982 : 114) en les adaptant à notre contexte d'étude, nous dirons que nous ne pensons pas qu'aucun pastiche satisfasse à la règle de neutralité, ils cherchent en revanche délibérément à l'enfreindre.

Les pastiches reprennent, de manière générale, à la fois les thèmes et les procédés stylistiques habituels ou propres à Zola. Cette « règle de bilatéralité » (Bilous 2009) est scrupuleusement observée par la plupart de nos pasticheurs mais avec une légère nuance par quelques-uns qui développent dans leur pastiche des variantes des thèmes du texte cible. Le respect de cette règle nous apprend beaucoup sur les représentations que les pasticheurs se font du style de Zola. En se laissant téléguidé par les critiques dites sérieuses, ils accentuent les thèmes liés à la condition ouvrière tels que la misère, l'ordure et les odeurs. Ils ne se limitent cependant pas à la dénudation de ces traits thématiques tant reprochés à Zola, mais vont plus loin en les alliant aux procédés stylistiques zoliens. L'imbrication des traits thématiques et formels montre que le style doit être appréhendé comme une association du fond et de la forme. Les pasticheurs font ainsi ressortir une limite des critiques qui, du vivant

de Zola et même après sa mort, notamment avant les années cinquante, ne voyaient en Zola qu'un peintre de l'ordure.

L'originalité des pasticheurs déjà perceptible dans la substitution des variantes d'un même thème est renforcée par l'utilisation de la règle d'abstraction. L'analyse du style de l'auteur des *Rougon-Macquart* s'étend à l'utilisation des structures abstraites ou des formules conçues à partir de son usage des faits de langue. L'utilisation de ces formules permet au pasticheur d'éviter les reprises littérales et de créer de nouvelles phrases et par conséquent de nouveaux textes. La reprise de la phrase longue et des structures (sujet non animés + verbes d'action) dans les descriptions permet aux pasticheurs de produire des énoncés très variés. Une telle reprise traduit le degré d'inventivité des pastiches et confirme l'idée selon laquelle le pastiche est l'imitation du style d'un auteur dans un nouveau texte.

L'effort d'imitation du pasticheur est par ailleurs perçu dans la tendance à l'holisme perceptible dans un seul pastiche « Une histoire de Vélosolex » dans lequel l'auteur anonyme s'inspire des trois romans zoliens les plus lus pour reprendre les structures saillantes de l'œuvre intégrale produisant ainsi un effet anthologique.

De toutes ces règles, la règle de bilatéralité est la plus utilisée. Chaque pasticheur s'évertue à imiter en même temps les éléments de la forme et du contenu ou d'une variable du contenu pour faire preuve d'innovation.

L'une des conséquences qu'on peut tirer du respect ou du non-respect de ces règles est que la spécificité de chaque pastiche se rapporte à son degré d'inventivité. Certains pasticheurs sont moins inventifs que d'autres. Ils reprennent la même histoire que leur cible avec les mêmes personnages auxquels ils attribuent les mêmes noms et les mêmes rôles. D'autres, par contre, font preuve d'innovation, avec la création d'une nouvelle histoire et de nouveaux personnages et la substitution des thèmes. La substitution des thèmes confère au pastiche une nature de critique sociale. À côté des pastiches à fonction littéraire, nous avons ainsi des pastiches à visée externe (politique, sociale ou publicitaire). Ces pastiches ont des valeurs documentaire et/ou stylistique.

De par leur valeur documentaire, les pastiches rappellent au lecteur certains événements qui ont marqué la société européenne, voire le monde entier pendant le XX^e siècle et au début du XXI^e. Il s'agit de la production du vélo solex (1946-1988), de la domination allemande (1942) avec Hitler dans « Une crise », de « l'affaire Elf » avec le

ministre français Roland Dumas dans « Un ministre », de la lutte contre le tabagisme dans « Le Tabac du père Nicot » et du crédit arabe dans « La Panse ».

La valeur des pastiches réside aussi dans ce qu'ils renforcent ou nous apprennent sur le style. Nous avons déjà vu qu'avec le respect de la règle de bilatéralité ils renforcent la conception du style comme une association de la forme et du contenu. La métaphore du flot qui est l'un des leitmotivs descriptifs zoliens est exploitée pour accentuer le sordide dans la description du tabac chez Lasnier et de la descente des ordures par Mme Loisel chez Reboux et Müller. Ce même procédé revient dans « Une crise » pour la mise en relief de la folie d'Adolphe. De la même manière, l'usage, dans les passages descriptifs, des procédés de transposition épique et mythique de la réalité qui fait la spécificité de l'œuvre zolienne accentue le sordide dans « Tata ». Ces traits stylistiques qui paraissent plus saillants que d'autres dans ces pastiches participent ainsi à la création d'un effet global et par conséquent à la signification globale de ces textes.

Il faut aussi rappeler que la spécificité de certains pastiches-Zola est liée à la concentration des traits stylistiques. Cette accentuation ne nuit pas à leur cible mais attire l'attention du lecteur sur les propriétés distinctives de son écriture. Grâce au grossissement des procédés tels que le discours indirect libre dans leur pastiche, Reboux et Müller amènent le lecteur à découvrir ou à renforcer sa connaissance de ce procédé, tel qu'il est utilisé par Zola, en le faisant rire. Le pastiche est ainsi vu comme un humour au service de l'esthétique zolienne.

Les traits zoliens qui attirent l'attention du pasticheur ne sont pas toujours spécifiques à Zola. Ce sont aussi des traits réalistes-naturalistes utilisés de manière habituelle par ce chef de file du naturalisme. L'on constate qu'en attaquant Zola, les pasticheurs attaquent aussi le naturalisme. Les pasticheurs n'ignorent donc pas le rapport entre le style individuel de l'auteur et le style collectif qui renvoie à la fois à l'école, au genre et à l'époque.

La dimension historique du style est liée à l'image que les pasticheurs postérieurs à Zola se font de l'écriture de son œuvre. Cette image détermine leur imitation de son style. Contrairement aux pastiches « parasites » du XIX^e siècle qui exploitaient surtout le succès de scandale¹²¹ de leurs hypotextes, notamment de *L'Assommoir*, en se mêlant de la bataille littéraire et du conflit moral mené par les bourgeois de leur époque, les pasticheurs postérieurs

¹²¹ Cf. l'étude des parodies de réception du naturalisme fait par Dousteyssier-Khoze (2004)

à Zola accordent une importance majeure à la valeur poétique de l'œuvre zolienne. Car, nous l'avons démontré, même en saturant ces thèmes (ordure, prostitution etc.) qui ont valu tant de critiques négatives à Zola, ils les lient aux procédés stylistiques qui caractérisent son écriture. Procédés qui, depuis les années 1950, sont au centre des préoccupations des critiques littéraires qui ont délaissé les polémiques qui avaient occupé les esprits au XIX^e siècle et se sont donnés pour mission de faire une nouvelle lecture de l'œuvre zolienne pour en avoir une vision complète. L'importance accordée à la poétique de cette œuvre influence les représentations des pasticheurs. Ils peuvent ainsi produire de bons pastiches marqués soit par un certain équilibre entre les traits thématiques et les procédés stylistiques (« Une histoire de Vélosorex »), soit par la reprise ingénieuse d'un bon nombre de procédés zoliens dans des pastiches à temporalité longue (« Tata »).

Le renouvellement de l'intérêt accordé à l'œuvre zolienne se traduit aussi dans les pastiches par la reprise des thèmes liés à la réalité contemporaine du pasticheur ou à leurs variantes. L'alcoolisme, la prostitution et les ambitions démesurées des hommes politiques sont autant de maux connus par la société française du XIX^e siècle décrite par Zola et qui continuent à affecter le monde après lui voire jusqu'à nos jours. Leur reprise, faite à l'aide des personnages fictifs issus de l'univers zolien et des personnages historiques et politiques de l'époque des pasticheurs, atteste du caractère atemporel de l'œuvre zolienne qui mérite par conséquent encore d'être lue et exploitée à des fins stylistiques et sociales.

Tous ces constats faits sur l'imitation du style de Zola montrent qu'il y a autant à tirer de l'étude stylistique des genres majeurs que des genres mineurs ou des critiques sérieuses que des critiques légères. En reconnaissant et en faisant reconnaître la valeur poétique de l'œuvre de leur cible, les pastiches-Zola s'apparentent à un laboratoire de style. Bien qu'ils constituent un genre mineur, les pastiches méritent d'être étudiés avec autant d'intérêt que les genres majeurs.

Ces résultats obtenus à l'aide d'une approche historico-stylistique et comparative des réécritures de Zola pourraient être améliorés ou approfondis avec une étude comparative des pastiches d'un même recueil. Il serait par exemple question de voir si les pasticheurs se lancent le même défi avec tous les pastiches d'un même recueil ayant pour cible divers auteurs célèbres.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Corpus d'étude : les Pastiches-Zola

ANONYME, « Une histoire de Vélosolex », Publicité Homsy-Delafosse et associés (publiée dans les années 60, la publicité figure sur le site de Marie-France Sculfort : <http://www.sculfort.fr/articles/litterature/pastiches.html>)

AOUSTINE, Paul, 2009, « Les Bouguon-Placard, La Grève » in *Contrefaçons*, Paris, Publibook.

COURTINE, Robert Julien, 1984, « Au Bonheur des Ménagères », in *Au cochon Bleu*, Paris, Le Pré aux Clercs.

GAULMIER, Jean, 1942, « Une Crise » in *A la manière de...*, Le Caire, Ed. du Scribe égyptien.

GUENEL, Paul, 1947, « Tata » in *A la manière d'à la manière de...*, Paris, Renée Lacoste et Cie.

JULLIAN, Phillip & MINORET, Bernard, 1955 [éd.2009], « La Panse » in *Les Morot-Chandonneur*, Paris, Grasset et Fasquelle.

LASNIER, Robert, 2009, « Le Tabac du père Nicot », disponible sur <http://bal-des-mots-dits.kazeo.com/pastiches-anti-tabac-c27431610>

MANICAMP, 1999, « Un ministre » in *Les Quarante Valeurs et quelques interludes*, Paris, Plon.

MONOD, Sylvain, 1963, « L'Entonnoir » in *Pastiche*, Paris, Hachette Lefebvre.

MOUGENOT, François, 2006, « Hivernal », in *La Fourmi et la cigale*, Paris, Édité.

REBOUX, Paul & MÜLLER, Charles, 1910, « La Parure » in *A la manière de...*, Paris, Grasset.

1.2 Hypotextes zoliens

ZOLA, Émile, 1890 [éd.1969], *La Bête humaine*, préface de Gilles Deleuze, dir. Henri Mitterrand, collection Folio classique, Paris, Gallimard.

1885 [éd.1978], *Germinal*, préface d'André Wurmser, collection Folio, Paris, Gallimard.

- 1883 [éd.1980], *Au Bonheur des Dames*, préface de Jeanne Gaillard, dir. Henri Mitterrand, collection Folio classique, Paris, Gallimard.
- 1880 [éd.2002], *Nana*, préface et édition d'Henri Mitterrand, collection Folioclassique, Paris, Gallimard.
- 1877 [éd. 1978], *L'Assommoir*, Préface de Jean-Louis Bory, dir. Henri Mitterrand, collection Folio classique, Paris, Gallimard.
- 1871 [éd. 1981], *La Curée*, Préface de Jean-Louis Bory, dir. Henri Mitterrand, collection Folio classique, Paris, Gallimard.

1.3 Autres romans zoliens cités

- ZOLA, Émile, 1893, [éd.1993], *Le Docteur Pascal*, dir. Henri Mitterrand, collection Folio classique, Paris, Gallimard.
- 1882, [éd.1972], *Pot-Bouille*, Les Classiques de poche, Paris, Gallimard.
- 1876, [éd.2003], *Son Excellence Eugène Rougon*, Les Classiques de poche, Paris, Gallimard.
- 1875, [éd. 1981], *La Faute de l'Abbé Mouret*, Préface de Sophie Guermès, dir. Michel Simonin, Les Classiques de poche, Paris, Librairie générale française.
- 1873, [éd.2002], *Le Ventre de Paris*, Préface d'Henri Guillemin, dir. Henri Mitterrand, collection Folio classique, Paris, Gallimard.
- 1871, [éd.1995], *La Fortune des Rougon*, préface d'Émile Zola, édition Marabout, Paris, Brodard et Taupin.

1.4 Hypotextes des autres auteurs

- LA FONTAINE, Jean (de), 1668, « La Cigale et la Fourmi », in *Les Fables de La Fontaine* Paris, Claude Barbin.
- MAUPASSANT, Guy (de), 1884, « La Parure », in *Le Gaulois*.
- PERRAULT, Charles, 1684, *Peau d'âne*, Paris, L'Œuvre.

1.5 Manuels scolaires

- BACIK, Eric et al. , 2016, *Français, manuel de cycle 5^e, 4^e, 3^e*, Paris, Hachette.
- COMBE, Nathalie, (dir.), 2008, *Français 3^e*, Paris, Belin.
- DARCOS, Xavier, 1992, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette.

DECOTE, Georges et DUBOSCLARD, Joël, 1996, *Itinéraire littéraire, XIX^e siècle*, Paris, Hatier.

DES GRANGES, Charles-Marc, 1930, *Les Grands Écrivains français, des origines à nos jours, Histoire littéraire et textes*, onzième édition, Paris, Hatier.

DJIAN, Henri & ROUSSEAU Jean François, 1993, *Tout le français au lycée*, Paris, Hachette.

JORDY, Jean, TOUZIN, Marie-Madeleine, 1996, *Français lycée, Textes et méthodes*, Paris, Bertrand-Lacoste.

LAVILLE-BIDADANURE, Florence, 2012, *Français 1^{re}*, Paris, Casteilla.

MAYNIAL, Edouard, 1931, *Anthologie des romanciers du XIX^e siècle*, Paris, Hachette.

PAGES, Alain (dir.), 2003, *Français 3^e*, Paris, Nathan.

PEGORARO-ALVADO, Fabienne, (dir.), 2011, *Français 2^e*, livre unique, Paris, Magnard.

PRESSELIN, Valérie, DEGOULET, Miguel, MOUTTAPA, François, (dir.), 2015, *Français 2^{nde}*, livre de professeur, Paris, Hachette.

RANDANNE, Florence (dir.), 2011, *Français 1^{re} L/ES/S*, Paris, Magnard.

Collection littéraire Lagarde et Michard, XIX^e siècle, 1997, Paris, Bordas.

Français 4^e, cycle 4, livre scolaire, nouveau programme, 2016, Paris, Le Robert.

2. Ouvrages et articles théoriques et méthodologiques

ADAM, Jean-Michel, 2012, « Le Continu du langage : langue et discours, grammaire et stylistique », in *Au-delà des frontières : perspectives de la stylistique contemporaine*, Peter Lang, p. 187-196.

ADAM, Jean-Michel, 1993, *La Description*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, 1989, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan.

ARON, Paul, 2009, « Le Pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », in *Modèles linguistiques*, disponible sur <http://ml.revues.org/>

ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, 2009, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, PUPS.

ARON, Paul, 2008, *Histoire du pastiche, Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France.

ARON, Paul (dir.), 2004, *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Éditions Nota Bene.

BAGULEY, David, 1995, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan.

- BAKHTINE Mikhaïl, (VOLOCHINOV, V. N.), 1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit.
- BALLY, Charles, 1909, *Traité de stylistique française*, Vol.1, Paris, Carl Klincksieck.
- BANFIELD, Ann, 1982, *Unspeakable Sentences, Narration and Representation of the language of Fiction*, Boston, Routledge and Kegan Ltd, traduit en français en 1995 par C. VEKEN, *Phrases sans parole, Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Editions Seuil.
- BARTHES, Roland, 1972, « Le Retour du poéticien », in *Le Bruissement de la langue*, Paris Seuil, coll. « Points ».
- BAUDELLE, Yves, 1995, « Contribution à une sémantique des noms propres : le cas de l'onomastique romanesque », in *Nom propre et nomination*, Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994, dir. NOAILLY Michèle, p. 669-680.
- BECKER, Colette, 1992, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod.
- BERTHELOT, Francis, 2000, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.
- BILOUS, Daniel, 2013, « Pour un atelier mimétique (autour des *Récréations postales* de Mallarmé) » in *Ateliers d'écriture littéraire*, Actes du colloque international de Cerisy dir. ORIOLO-BOYER Claudette, BILOUS Daniel., Paris, éd. Hermann, p. 329-345.
- BILOUS, Daniel, 2009, « La Mimécriture, règles d'un art », *Modèles linguistiques*, N°60 p.29-53, disponible sur <http://ml.revues.org/207> ; DOI : 10.4000/ ml.207.
- BILOUS, Daniel, 2004, « Sur la mimécriture, Essai de typologie », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, dir. ARON Paul, Québec, Éditions Nota Bene, p. 103-136.
- BILOUS, Daniel, 1994, « Réc-Rire, Du second degré en littérature », in *Rires et sourires littéraires*, Nice, Sophia Antipolis p. 223-249.
- BOUILLAGUET, Annick, 1996, *L'Écriture imitative*, Paris, Nathan.
- BRANCA-ROSOFF, Sonia (2007) « Des styles littéraires aux pratiques langagières ordinaires », in *Pratiques*, N° 135-136, p.74-90.
- BRUNET, Etienne, 2006, « La Phrase de Zola », in *Tout compte fait, Écrits choisis, Tome III*, Paris, Honoré Champion. p.31.1-31.10.
- BRUNET, Etienne, 1985, « On a compté trois millions de mots chez Zola. Et alors? », in *Computers in literary and linguistic computing*, Champion Slatkine, « hal - 01574302 », p.69-91
- BULLOCK, Allan, 1980, *Adolph Hitler ou le mécanisme de la tyrannie*, Tome 1, *L'ascension*, Marabout, Université.

- CEBE, Jean-Pierre, 1966, *La Caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Toulouse, Bocard.
- CERQUIGLINI Bernard, 1984, « Le Style indirect libre et la modernité », in *Langages*, 19^e année, N°73, *Les Plans d'énonciation*, p. 7-16.
- CHASSAY, Jean-François, 2010, « Intertextualité », in *Le dictionnaire du littéraire*, dir. ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Paris, Presses Universitaires de France, p. 392-394.
- COGNY, Pierre, 1976, « Ouverture et clôture dans *Germinal* » in *Les Cahiers naturalistes* N°50, p. 67-73.
- COMPÈRE Daniel, 1995, « Zola pastiché », in *Les Cahiers Naturalistes* N°69, p.149-162.
- CRESSOT, Marcel, JAMES, Laurence, 1996, *Le Style et ses techniques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DEL LUNGO Andrea, 2003, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil.
- DESSONS Gérard, 1995, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, 2006, « De la Parodicité, l'exemple du naturalisme », in *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, dir. DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, PLACE-VERGHNES, Floriane, Oxford, Peter Lang, p. 65-79.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, 2004, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit.
- DUBOIS, Jacques, 1973, *L'Assommoir de Zola : Société, discours et idéologie*, coll. « Thèmes et textes », Paris, Larousse.
- DUBOIS, Jacques, 1973, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », in *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, N° 16, Paris, Seuil, p. 491-498.
- DUBOIS, Jacques, 1971, « Une écriture à saturation : les présupposés idéologiques dans l'incipit du "Nebab" », in *Études littéraires*, Vol. 4, N°3, p.297-310.
- DURRER, Sylvie, 1999, *Le Dialogue dans le roman*, Paris Nathan.
- ESPAGNON, Jacques, 2004, « Discussion de genres et de corpus », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, dir. ARON Paul Québec, Éditions Nota Bene p.213-245.
- GALLY, Michèle, 2010, « Imitation », in *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presse Universitaire de France, p. 371-372.
- GARY- PRIEUR, Marie-Noëlle, 1994, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presse Universitaire de France.

- GENETTE, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes., La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GIDE, André, 1932, *Journal*, Gallimard, collection de la Pléiade.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, 1989, *Pour Lire le roman*, Paris, Duculot.
- GOMBRICH, Ernst Hans, 1996, *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard.
- GRIVEL, Charles, 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, Amstelveen Hoekstra Offset Hoofdorf.
- HAMON, Philippe, 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- HAMON, Philippe, 1985, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz.
- HANNOOSH, Michele, 1989, *Parody and Decadence, Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press.
- HELLÉGOUARC'H, Pascale, 2006, « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion », in *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, dir. DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, PLACE-VERGHNES, Floriane, Oxford, Peter Lang, p. 65-79.
- IMBERT, Pernelle, 1991, *Enrichir son style par les pastiches*, Paris, Retz.
- JAUBERT, Anna, 2007, « La Diagonale du style, Etapes d'une appropriation de la langue », in *Pratiques*, N° 135-136, p. 47-62.
- JAUSS, Hans Robert, 2001, « L'Histoire de la littérature : un défi de la théorie littéraire », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p.23-88.
- JENNY, Laurent, 2011, « Le style », disponible sur https://www.unige.ch/lettres/framo/Enseignements/.../14-Le_Style.
- KIBEDI VARGA, Aron, 1994, « La Question du style et la rhétorique », in *Qu'est-ce que le style*, dir. MOLINIÉ, Georges, CAHNE, Pierre, Paris, Presse Universitaire de France, p.159-173.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, 1997, *L'Assommoir d'Émile Zola*, Paris Gallimard.
- LE GUERN, Michel, 1994, « Sur la place de la question des styles dans les traités de rhétorique de l'âge classique », in *Qu'est-ce que le style*, dir. MOLINIÉ, Georges, CAHNE, Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, p.159-173.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2000, « Instances frontières et angélisme narratif », in *Langue française*, n°128, *L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, p. 74-95.
- MARTIN, Robert, 1994, « Préliminaire », in *Qu'est-ce que le style*, dir. MOLINIÉ, Georges, CAHNE, Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, p. 9-13.

- MITTERAND, Henri (dir) 2004, *Émile Zola, Œuvres Complètes, La Critique naturaliste*, 1881, tome 10, Paris, Nouveau Monde.
- MOLINIÉ, Georges, CAHNE, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MOLINO, Jean, 1994, « Pour une théorie sémiotique du style », in *Qu'est-ce que le style ?*, dir. MOLINIÉ, Georges, CAHNE, Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, p. 213-261.
- MONTE, Michèle, 2016, « De l'Éthos du style et du point de vue en poésie » in *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, dir. COLAS-BLAISE, Marion, PERRIN, Laurent, TORE, Gian Maria, Limoges, Lambert-Lucas, p.179-199.
- MONTE, Michèle, 2011, « Pastiches baudelairiens, éthos et style », in *Style et création littéraire*, Joëlle GARDES TAMINE et Georges MOLINIE (eds), Paris, Honoré Champion, p.25-39.
- MOUROT, Jean, 1967, « La Stylistique littéraire est-elle une illusion ? » *Cahiers du CRAL*, Nancy, p.1-13.
- NAÏM, Jérémy, 2014, « Analyser le style du dialogue. Quelques remarques sur le dialogue au XIX^e siècle », disponible sur <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, 2004, *Le Style*, Paris, Flammarion.
- NORTHROP, Frye, 1998, *L'Écriture profane, Essai sur la structure du romanesque*, Paris ; Circé.
- PAGES, Alain, 1993, *Émile Zola - Bilan Critique*, Paris, Nathan.
- PIAT, Julien, 2006, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus* ; N°5 disponible sur <http://corpus.revues.org/441>.
- PHILIPPE, Gilles, 2016, « Quelques réflexions sur les imaginaires stylistiques, *Le Criterion* et la question du style français », CONTEXTES, N°18 ; disponible sur <http://journals.openedition.org/contextes/6225> ; DOI : 10.4000/contextes.6225.
- PHILIPPE, Gilles, 2013a, « Les deux corps du style », *Les Temps Modernes*, 2013/5, N° 18, p.144-154.
- PHILIPPE, Gilles, 2013b, « Ernest Renan et le rêve du style parfait », *Études romantiques* disponible sur http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Langues-Philippe.pdf.
- PHILIPPE, Gilles, 2009, « Émile Zola et la langue littéraire », in *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 345-378.

- PHILIPPE, Gilles, 2000, « L'Ancrage énonciatif des récits de fiction, Présentation », in *Langue française*, N°128, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023_8368_2000_num_128_1_1005. p. 3-8.
- PRIoux, Virginie, 2009, « Nana : Satin ou Satan ? L'image romanesque des faits de déviance féminins : un pari osé pour Zola », in *Interrogations*, N°8. *Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins*, disponible sur <https://www.revue-interrogations.org/Nana-Satin-ou-Satan-L-image>.
- RABATEL, Alain, 2008, « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », in *La Lecture littéraire*, N° 4, p. 195-254.
- RABATEL, Alain, 2001, « Les Représentations de la parole intérieure, Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », in *Langue française*, N°132, *La Parole intérieure*, p.72-95.
- RABATEL, Alain, 1998, *La Construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- RAGON, Michel, 1992, *Le Dessin d'humour. Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Seuil.
- RASTIER, François, 1984, « Ah ! Tonnerre ! Quel trou dans la blanquette ! Essai de sémantique interprétative », in *Langue française*, N° 61, *Sémiotique et enseignement du français*. p. 27-54.
- REGGIANI, Christelle, 2009, « Le texte romanesque, un laboratoire des voix », in *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p.121-154.
- RIFFATERRE, Michael, 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- RULLIER-THEURET, Françoise, 2001, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Hachette.
- SAINT-GERAND, Jacques-Philippe, 1995, « Style, apories et impostures », in *Langages*, N° 118, p. 8-30.
- SANGSUE, Daniel, 2014, *La Parodie*, Paris, Hachette.
- SANGSUE, Daniel, 2004, « La Parodie une notion protéiforme », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, dir. ARON, Paul, Québec, Éditions Nota Bene. p. 79-102.
- SAUREL, Louis, 1968, *Hitler au pouvoir*, coll. Dossier de l'histoire, Rouf.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1997, « La Stylistique littéraire et son objet », in *Littérature*, n°105, p. 14-23.
- SPITZER, Léo, 1970, *Études de style*, Paris, Gallimard.

- STAUDER, Thomas, 2004, « Le travestissement littéraire en France au XVII^e siècle : procédés et fonctions », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, dir ARON, Paul, Québec, Éditions Nota Bene, p.53-78.
- SZEPESI, Veronika, 2003, « Parodie et pastiche littéraires – Rupture avec le passé ? », in *Revue d'Études Françaises* N° 8, p.127-129.
- TILLIER, Bertrand, 2012, *Cochon de Zola ! ou Les Infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier.
- TODOROV Tzvetan, 1992, « Poétique », in *Encyclopédia Universalis*.
- VAILLANT, Alain, 2016, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS.
- YOCARIS, Ilias, 2015, *Style et sémosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier.
- ZOLA, Émile, 1971 [1902], *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier- Flammarion.

3. Dictionnaires et Encyclopédies

- ARON, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2010, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil.
- Encyclopaedia Universalis* France (en ligne).
- Dictionnaire de l'Académie Française*, 4^e édition, (en ligne).
- Dictionnaire de l'Académie Française*, 6^e édition, 1835, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot Frères.
- Dictionnaire de l'Académie Française*, 8^e édition, (en ligne).

4. Programmes de Français

- JOSTE, Agnès, LE QUÉRE, Philippe, 2013, *Les Programmes de français : de la stabilité au soupçon. 1 - Jusqu'en 1970*, disponibles sur <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article167>.
- JOSTE, Agnès, 2017, *Aperçu synthétique de l'enseignement du français 1880-2010*, disponible sur <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article242>.
- Programmes 2016, Cycles 2, 3 et 4*, disponible sur <http://www2.ac-lyon.fr/etab/ien/rhone/lyon1-6/spip.php?article339>.

**

5. THESES CONSULTÉES

- CHEBIL-BEN SALEM, Amel, 1999, *Poétique et typologie des incipits dans la fiction narrative française du XIX^e et du XX^e siècles (1871-1979)*, Thèse pour l'obtention du doctorat de troisième cycle, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.
- FARHAT, Amina, 2007, *Figures du discours critique : La Réception humoristique des Rougon-Macquart de Zola (Pastiches et Caricatures)*, Thèse pour le doctorat nouveau régime, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III.

6. SITES INTERNET CONSULTÉS

- <http://www.sculfort.fr/articles/litterature/pastiches/pubvelosolex.html>
- <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article167>
- <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article242>
- <http://prenoms.aujourd'hui.com/dictionnaire-des-prenoms.asp>
- <http://www.lefigaro.fr/societes/2009/11/10/04015-20091110ARTFIG00547-la-poste-appel-a-la-greve-le-24-novembre-.php>
- http://fr.hellokids.com/c_90/lire-et-apprendre/contes-classiques/les-contes-de-charles-perrault/peau-d-ane?pos=12#top_page

ANNEXES

ANNEXE 1 : LES PASTICHES-ZOLA RETENUS POUR LA RECHERCHE CLASSÉS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

1. « La Parure » de Paul Reboux et Charles Müller dans <i>A la manière de</i>	253
2. « Une crise » de Jean Gaulmier dans <i>A la manière de 1942</i>	261
3. « Tata » de Paul Guenel dans <i>A la manière d'à la manière de</i>	267
4. « La Panse » de Philippe Jullian et Bernard Minoret dans <i>Les Morot-Chandonneur</i>	281
5. « L'Entonnoir » de Sylvain Monod dans <i>Pastiches</i>	285
6. « Une histoire de vélosorex » dans <i>A la manière d'Emile Zola (Publicité Homsy-Delafosse et associés. DR)</i>	293
7. « Au Bonheur des Ménagères » de Robert Julien Courtine dans <i>Au Cochon bleu (petit traité de pasticheries)</i>	294
8. « Un ministre » de Manicamp dans <i>Les Quarante Valeurs de Manicamp et quelques interludes</i>	305
9. « Hivernal » de François Mougenot dans <i>La Fourmi et La Cigale</i>	308
10. « Les Bouguon-Placard, La Grève » de Paul Aoustine dans <i>Contrefaçon, Pastiches littéraires à l'usage d'un lecteur pressé</i>	311
11. « Le Tabac du père Nicot » de Robert Lasnier « Le Tabac du père Nicot » de Robert Lasnier dans <i>Le Bal des mots dits</i>	316

1. « La Parure » de Paul Reboux et Charles Müller dans *A la manière de...* (1910)



III

— Nom de Dieu ! lâcha Loisel, nous voilà dans de beaux draps !

De fait, c'avait été une rude secousse lorsqu'en rentrant du bal sa femme s'était aperçue qu'elle n'avait plus la parure de M^{me} Forestier. Pourtant, bien sûr, elle ne l'avait pas perdue en dansant. Il fallait que cela fût tombé dans la voiture. A-t-on idée aussi de ne pas prendre le numéro d'un fiacre ! Et ils se reprochaient âprement leur commune négligence. Lui surtout ne se possédait plus. Tant d'imbécillité le rendait fou. Il jurait, tapait du pied, sacrait. Toute l'âcreté de son sang, vicié par un long atavisme bu-

reaucraticque, lui remontait soudainement à la peau, l'incendiait de rougeurs, le déman-geait comme d'un millier de dartres cuisantes.

Ah! il en avait eu une fichue idée, de se marier! gueulait-il. Il pouvait dire que, depuis ce jour-là, il n'avait connu que des embêtements. Madame était coquette, elle aimait courir les fêtes, les expositions. Sans cesse, il lui fallait des cosmétiques, des robes de soie rose et des gants beurre frais. Quand on a ces goûts-là, on apporte une dot, ou alors on ne se met pas en ménage sans avoir de quoi se coller une chemise sur le dos! Eh bien, elle était contente, à présent, elle avait ce qu'elle voulait, la sacrée dinde! Fallait-il être assez bête,

tout de même, assez cruche, pour s'en aller perdre un bijou qui valait au moins dans les quarante mille ! Ça servait à grand'chose, de pleurer, maintenant que la bêtise était faite.

Des envies le prenaient de l'empoigner, cette gueuse, comme un paquet de linge sale, et de la secouer, de la piétiner, de la lancer par la fenêtre. Ça lui apprendrait à faire des esbrouffes, à vouloir éclabousser le monde, avec son luxe de catin nippée au décrochez-moi ça !

Et il enrageait, s'étranglait dans des accès de toux. Mais il allait la mettre au pas, et plus vite que ça ! On rembourserait le bijou perdu, soit, ou on en achèterait un pareil. Il ne serait pas dit que, parce qu'on était

pauvres, on se conduirait en malhonnêtes gens. Mais elle ne l'emporterait pas en Paradis!...

Et ç'avait été alors, une fois les diamants remplacés, la vie des pauvres gens qui espèrent toujours en vain un peu plus de bonheur, de vérité et de justice, (la vie des sans-le-sou, une vie hargneuse et mesquine, avec les courses quotidiennes au Mont-de-Piété pour y porter une paire de flambeaux, la suspension, l'armoire à glace, avec l'empêchement des protêts, des billets à ordre, (avec les éclats coléreux des encaisseurs essoufflés, suants, furieux d'avoir monté vainement six étages, et qui vous retournaient les sangs à force de crier, quand ils n'exigeaient pas un acompte en nature.

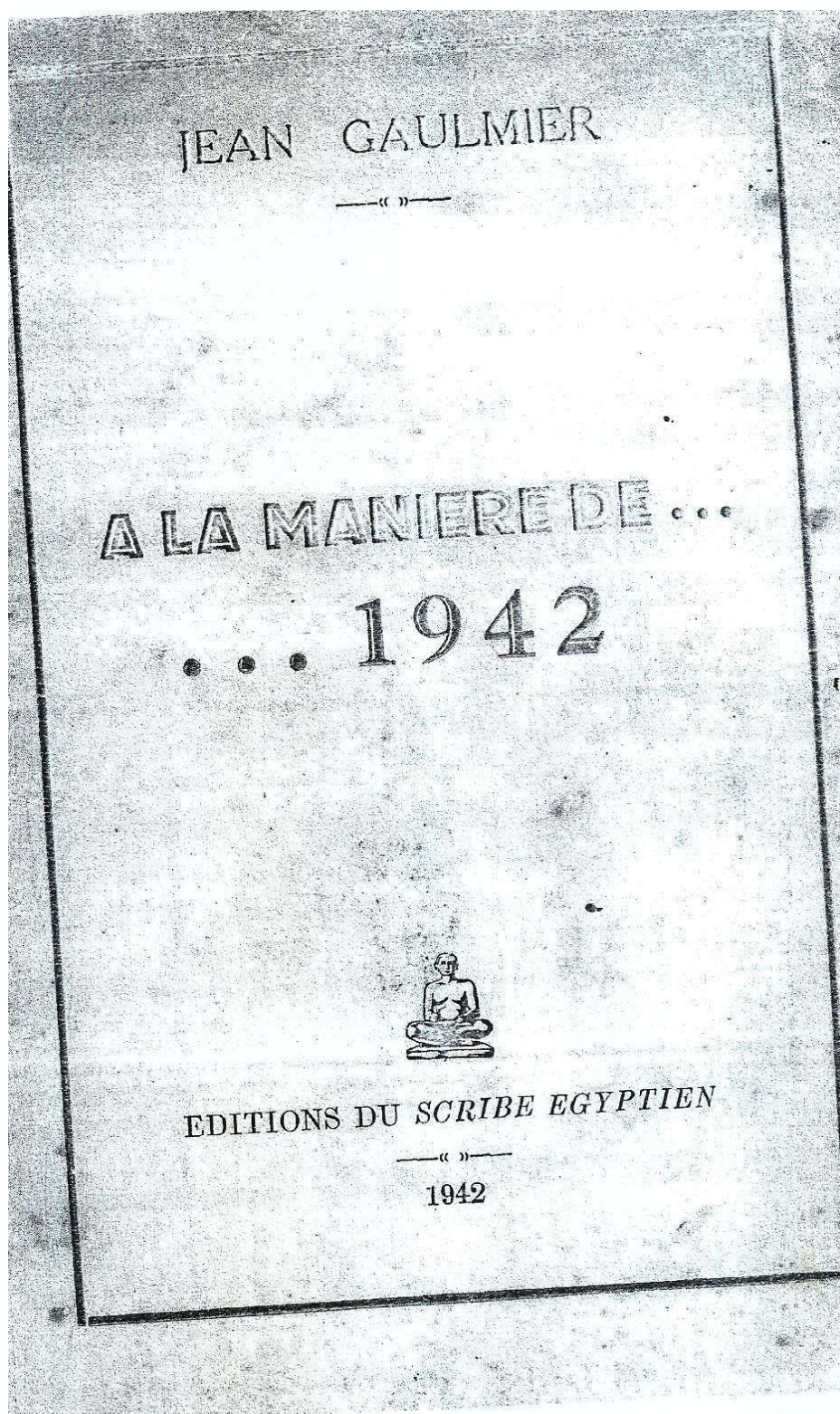
Ah ! elle pouvait se vanter de connaître les hommes, à présent, la petite M^{me} Loisel ! En avait-elle vu, de ces yeux injectés, où le seul aspect de sa jupe tendue sur ses chairs crevant de santé mettait une flamme lubrique ! En avait-elle rencontré, de ces mâles allumés dont les mains tremblantes se tendaient vers elle !

Si encore elle avait pu se ressaisir, se purifier corps et âme dans l'intimité réconfortante du foyer... Mais non.... Elle était plus malheureuse que les pierres chez elle... C'est qu'il fallait ne pas être en retard, avoir achevé de préparer le manger pour quand retentirait dans l'escalier le pas lourd de l'homme assommé de fatigue et affamé d'un appétit goulu de rond-de-cuir à l'estomac

aux impérieuses exigences ! Alors c'était le va-et-vient de la lavette visqueuse entre l'eau grasse d'une terrine et la vaisselle encroûtée d'un reste de lapin séché ; c'étaient les borborygmes de l'évier par le trou duquel montaient, comme d'une bouche pourrie, des relents d'aigre fétidité. C'était, le long des marches crasseuses, la descente des ordures charriées dans une boîte de métal dont les angles lui blessaient les cuisses. Et de chaque palier dévalait chaque jour un tel torrent de gros mots, d'épluchures, de détritrus, une telle débâcle d'immondices, que cela remontait parfois comme une régurgitation formidable, comme une éructation géante d'infamie, comme une immense marée, toujours élargie, coulait jusqu'à ses

pieds, la flagellait, la suffoquait, l'engloutissait enfin dans l'explosion d'un égout qui crève et dont la coulée monstrueuse voudrait empoisonner la terre.

2. « Une crise » de Jean Gaulmier dans *A la manière de...1942*



EMILE ZOLA

UNE CRISE

74725
Complétant la série de ses ouvrages consacrés à l'histoire naturelle et sociale d'une famille, Zola expose dans *La Folie d'Adolphe* un de ces étranges cas d'hystérie comme il en a tant dépeints dans *Les Rougon-Macquart*.

Adolphe, fils de Gervaise et de Coupeau, doit à sa lourde hérédité une extrême nervosité qui dégénère peu à peu en folie complète. Etant ouvrier peintre en bâtiments, il s' imagine destiné à réformer l'humanité. Il échafaude les théories les plus bizarres (et c'est pour Zola, toujours attentif à fonder scientifiquement ses romans, l'occasion de nous donner un échantillon de toutes les maladies de la personnalité en énumérant les tares nerveuses d'Adolphe).

Après avoir soulevé quelques émeutes ouvrières qui se terminent tragiquement, Adolphe finit par être enfermé dans un asile.

UNE CRISE

III
Lorilleux, Bijard, Fauconnier et les autres entrèrent chez le marchand de vin et commençaient à boire, assoiffés par une journée brûlante dans le chantier de construction, quand Adolphe les rejoignit. Il ne se lava même pas.

les mains, qu'il avait maculées de couleurs et de poussière, énormes : des mains d'étrangleur, affirmait Gervaise qui tremblait quand elle l'entendait rentrer saoul dans leur galetas de la Goutte d'or. Il s'assit à l'écart. Sa petite moustache, taillée en brosse, s'agitait au-dessus de sa lèvre retroussée par un ricanement. Une longue mèche barrait son front couvert de plâtre. Il avait l'air sinistre, comme un de ces orages d'un noir d'encre qu'on voit monter lentement dans le ciel d'été. Les autres, effarés, le surveillaient du coin de l'œil.

— Il va avoir sa crise, c'est sûr, s'écria Lorilleux. Ça va être drôle !

Et ils chuchotaient avec des précautions. Si Coupeau avait vu son fils comme ils l'avaient vu, eux, il en aurait été estomaqué. Presque chaque jour maintenant, ses crises le prenaient. Il se roulait sur le sol d'abord ; puis, se relevant, il dressait le bras, levait des yeux comme en extase vers le ciel et d'une voix rauque, il discourait pendant des heures.

— Oui, conclut Remanjon, la Gervaise est bien à plaindre !

Elle en avait, du fil à retordre, avec ce grand niais, incapable à trente ans de gagner proprement sa vie, ce fou qui se croyait Napoléon, qui voulait voir la France à ses pieds, et toute l'Europe. Ils s'esclaffaient, se tapaient sur les cuisses au souvenir des précédents dis-

cours d'Adolphe. Lorilleux riait tellement qu'il laissa tomber son verre et jura.

Au fracas du verre qui se brisait sur le carreau, Adolphe ne se contenant plus, éclata. Il se leva comme un ressort qui se détend.

On l'embêtait, à la fin, avec ce tintamarre qui le dérangeait dans le plan de son Combat. Il n'y avait donc pas moyen de lui laisser la paix ? C'était un complot qu'ils avaient tous tramé contre lui !

— Alors, continua-t-il, j'ai le droit de lutter pour mon existence et ce qui est refusé à la douceur, il appartient au poing de le conquérir ! Si nos ancêtres avaient fait dépendre jadis leurs décisions de l'absurde mentalité pacifiste actuelle, nous n'aurions pas au total le tiers de notre territoire national... Ainsi, la condition essentielle pour le maintien de l'Etat, c'est qu'il existe à la base une identité de race qu'on soit résolu à défendre par tous les moyens... Etre dur comme de l'acier, ne reculer devant rien, user des armes les plus cruelles pour aller rapidement à la victoire... Le bonheur d'avoir un grand homme tel que Moi échoit rarement aux peuples qui se laissent endormir par un club de bourgeois bavards...

Il s'échauffait en parlant, il roulait des yeux furibonds, une espèce de bave jaunâtre comme du pus commençait à mouiller ses lèvres, sa voix s'enrouait, atteignait les registres les plus

aigus, retombait cassée et se relevait. Les mots lui manquaient souvent, il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule. C'était un flot de paroles incohérentes, une inondation qui, vague après vague, roulait dans l'assommoir, allait se briser contre le plafond bas, faisait vibrer les vitres et par la porte ouverte, se répandait dans la rue. Les passants s'arrêtaient. Tout le quartier, pris d'un tremblement d'émeute, commençait à s'émouvoir.

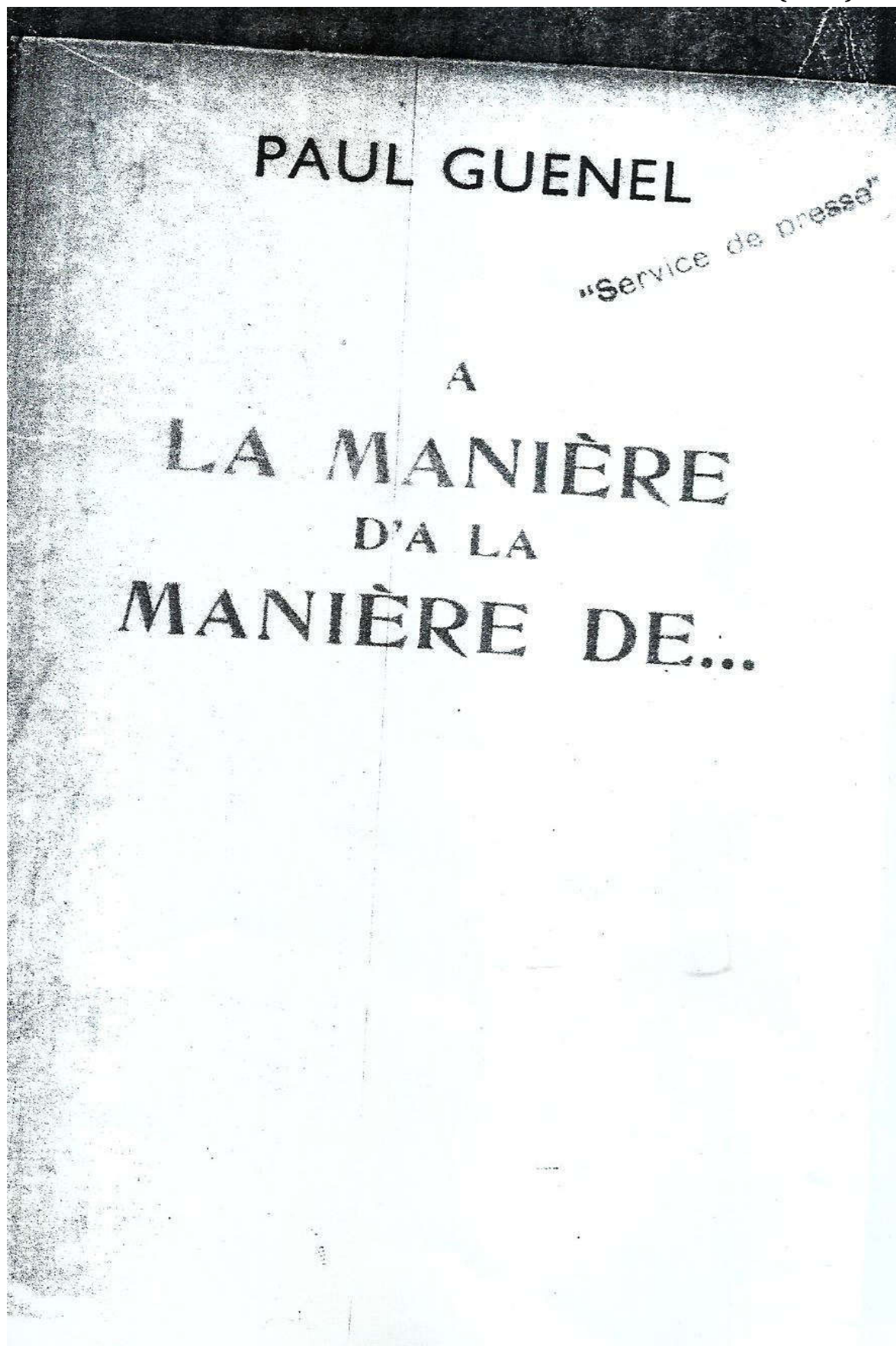
Oui, lui, Adolphe, il en avait assez de crever dans la misère. On le tuerait, plutôt que de l'empêcher de dire ce qu'il avait à dire. Nom de Dieu ! Il fallait jeter à bas la vieille société pourrie.

— Notre tour est venu, lança-t-il dans un dernier éclat. A nous le pouvoir et la richesse ! Peuple, éveille-toi !

La nuit tombante emplissait la petite salle. Les ouvriers, silencieux devant leur litre vide, écoutaient le fou pérorer sans fin. Ces paroles, malgré eux, les remuaient. Ils ne comprenaient guère tous ces raisonnements, mais leur obscurité même élargissait encore le champ des promesses, les enlevait dans un éblouissement.

(Extrait de : Les Rougon-Macquart,
La folie d'Adolphe.)

3. « Tata » de Paul Guenel dans A la manière d'à la manière de..... (1947)



Tata

par EMILE ZOLA

(D'après *Peau d'Ane*)

— Lâche-moi, vas-tu me lâcher, dis ? J'en ai assez de tes cochonneries. Jamais je ne te céderai. Entends-tu ? Jamais...

— Gueule pas comme ça, garce, les voisins n'ont pas besoin de savoir !

Et Leroy se leva pour aller pousser la fenêtre. Puis il revint à table et s'assit en face de sa fille. Le déjeuner se termina silencieux. Elle, l'appétit coupé par la scène ignoble, repoussa son assiette ; lui, encore frémissant de lubricité inassouvie, tira de sa poche un couteau pliant et tailla une tranche de camembert. Il mastiquait par grosses bouchées le pain et le fromage avec un bruit de mâchoires qui claquent ; à chaque déglutition la pomme d'Adam montait et descendait entre les pointes de son faux col où se voyaient des trainées de doigts malpropres. Il but un coup de vin rouge et s'essuya la barbe d'un revers de main.

Tata regardait son père avec un immense dégoût. Lui faudrait-il encore entendre les même saletés demain et les jours suivants ? Ah ! non, elle en avait tout son content de se sentir la taille prise quand ses mains étaient occupées à tenir la soupière ou à descendre la poubelle. Elle ne voulait plus sentir sur sa nuque le souffle enfiévré du mâle en rut. Cela faisait trois ans qu'elle devait lutter contre d'incessantes demandes de coucher. C'en était trop. Dans son cerveau germa l'idée de fuite.

Leroy, momentanément apaisé, ouvrit la fenêtre et s'y accouda.

La maison située rue du Rat-Crevé donnait sur les abattoirs de la Villette. On était au mois d'août et la chaleur intensifiait les relents de décomposition montant du charnier. L'hiver, les détritrus enlevés une fois par semaine n'avaient pas le temps d'entrer dans un état de fermentation trop avancé ; les vendredis et samedis seulement l'odeur devenait incommodante ; mais en été la putréfaction s'emparait à mesure des déchets de toutes sortes : sang coagulé, abats, tripes. L'abattoir tout entier exhalait une atmosphère de charogne qui prenait possession des rues avoisinantes, envahissait les appartements. Son haleine formidable et putride sortait par bouffées denses des échaudoirs, des triperies, des salles d'égorgeement et de soufflage, ayant ramassé, dans son passage au-dessus des immondices, les vapeurs émanant de toutes les souillures et de toutes les abjections. Quand le vent portait, comme ce jour-là, on se sentait pris par des senteurs si violentes qu'elles râclaient la gorge comme un corrosif. L'âcre relent pénétrait si profondément qu'une fois dehors et loin des abattoirs, on crachait encore sans pouvoir s'en défaire. Longtemps après, les remontées visqueuses de glaires faisaient revenir à la bouche un goût de boucherie et d'étable où se retrouvait l'odeur du sang corrompu, des déjections des larves aux senteurs doucereuses, des fientes que les bœufs répandaient sur le pavé en attendant leur tour à l'égorgeoir. L'amoncellement des débris de toute sorte attirait des mouches par myriades dont les œufs éclosaient rapidement dans la tiédeur du cloaque. Aussi, la cuve où l'on jetait les intestins de bêtes éventrées était re-

couverte d'une couche d'asticots d'une épaisseur telle que la masse des vers semblait, par son grouillement animée d'un mouvement d'ondulation.

Leroy regardait, distrait, les entrées de bétail ; les dernières années de son existence revenaient à sa pensée.

Comptable aux abattoirs, il avait une jolie situation d'employé. Ses gains étaient de 1.500 francs par an. Tout jeune, il épousait une mignonnète vendeuse de magasin. Il en était éperdument amoureux et de ce bonheur partagé naquit une fille. L'enfant fut baptisée sous le nom d'Augustine mais elle ne fut jamais appelée autrement que Tata. Leroy eut au bout de six années de mariage l'immense chagrin de perdre celle par qui il fut si heureux. Son désespoir dépassa tout ce qu'on peut imaginer. Pendant des années il demeura inconsolable. Puis le temps fit son œuvre et la douleur s'atténua.

Pendant ce temps Tata poussa. Elle devenait belle fille et, à seize ans, elle était formée comme une femme ; son corsage doucement gonflé dénonçait la puberté hâtive. La taille très fine et les reins cambrés faisaient ressortir la croupe qui emplissait à les faire craquer les jupons toujours trop étroits à mesure que l'enfant s'éveillait à la féminité.

Son père avait vécu sans désirs charnels depuis son veuvage. Le souvenir de l'être qu'il considérait comme parfait lui faisait paraître dénuées d'attrait les amours faciles de la rue. Quand la fille atteignit sa quinzième année, il se surprit à la regarder d'un œil tout autre que celui avec lequel il avait vu jusqu'ici la gamine. Il ne s'agissait plus maintenant d'œillades trop appuyées, de curiosités équivoques, de plaisanteries un

peu grasses pouvant, à la rigueur, être mises sur le compte de la bonne humeur. Non, désormais le visage enfantin porté par un corps de petite femme le plongeait dans une véritable furie sexuelle. L'appétit lubrique semblait décuplé par la continence du veuvage. Il s'aperçut qu'il avait bien aimé sa femme mais qu'il n'eut jamais pour elle l'atroce frénésie de désir incestueux, désordonné qu'il éprouvait pour Tata.

Cette hantise ne lui donnait plus de repos. Auprès d'elle, il devait recenser ses mains avides de pétrir cette chair jeune. Ses cinquante ans avait une délirante fringale de contact avec la peau exhalant un parfum de santé. Il imaginait sa propre viande flasque se collant à tant de fraîcheur. La bouche surtout, saine et sensuelle comme une porte entr'ouverte sur la volupté, incendiait sa convoitise et concrétisait à ses yeux la brûlante intimité de l'enfant nubile. Dans sa tête se brassaient étrangement des élans d'admiration muette et de bestiales poussées de stupre. Lorsque l'intensité de désir arrivait au spasme, il en venait à cramponner un meuble, à se meurtrir les mains avec les ongles pour étourdir la brute prête à se précipiter sur les formes juvéniles. Lorsqu'il sentait le parfum montant des profondeurs de la chair nacrée, une bouffée chaude s'emparait de son cerveau. Il restait là, immobile, halestant, les dents serrées ; ses yeux s'injectaient tandis que le souffle devenait saccadé. A plusieurs reprises, sa force de résistance étant à bout, la lubricité au paroxysme avait brisé ses chaînes, l'homme avait étreint Tata qui ne put se libérer qu'en criant. Leroy lâchait par peur du scandale.

Lorsqu'il était seul, l'imagination revenait inlassablement à l'idée fixe. Au bureau, il demeurait parfois

des heures entières les yeux dans le vague voyant défiler devant lui en tableaux obscènes la réalisation de son rêve. Il essayait de reprendre ses chiffres mais sa tête, vide de tout ce qui n'était pas son vice, ne pouvait se fixer plus de quelques instants. En marchant même, il se sentait les jambes molles avec le crâne douloureux de ceux possédés d'une pensée unique qui ronge le cerveau comme un chancre. Dégoûté de sa propre infamie, il dépassait l'entrée du corridor ne voulant pas rentrer chez lui afin de fuir les affres de sa luxure jamais satisfaite. Mais une force sournoise le forçait à retourner chaque soir à sa souffrance. Après une velléité de résistance, il s'abandonnait lâchement avec, dans la bouche, le mauvais goût de celui qui sait qu'il succombera. Alors, il montait courbé sous le poids de son ignominie, avili, immensément las de cette lutte dont il était l'éternel vaincu ; il montait traînant ses bottes, s'accrochant à la rampe crasseuse ; il montait les marches dont chacune le rapprochait de son vice et de sa défaite ; il montait, frôlant les cabinets communs lesquels, rarement nettoyés par les locataires, dégurgitaient leur pestilence d'égout.

Tata, que les voisins appelaient « la princesse » en raison du nom de son père, n'était pas pudibonde. Bien souvent, les fournisseurs la pinçaient dans les coins, elle ne faisait qu'en rire. Elle se serait donnée par lassitude à celui qui l'aurait serrée de près en insistant ; cependant les caresses de Leroy lui causaient des haut-le-cœur, non par principe, mais parce qu'il avait une taie sur l'œil gauche. Cela faisait « vieux », cela faisait « malade ». Or, pour elle, dans l'éclat radieux de ses seize ans, ces deux mots équivalaient aux plus odieuses des tares. S'il avait été beau, elle eût

probablement cédé ; mais ce détail suffisait à lui causer une répulsion violente et irraisonnée.

Quand Leroy fut parti, la princesse descendit à son tour dans le but d'aller chez sa marraine Mlle Lafey. Cette dernière, qui avait exercé ~~trente~~ ans un métier assez louche — faiseuse d'anges, disait-on dans le quartier — possédait une grande expérience de la vie et ses conseils étaient précieux. Tata ne manquait pas de la consulter dans les cas embarrassants.

— Bonjour, mignonne, dit la marraine. Je vois que tu as besoin de mes services. A ta disposition... Es-tu amoureuse d'un beau garçon ? Tu viens, sans doute, savoir comment t'y prendre ?

— Non, c'est toujours mon père qui me court après. J'veux pas, j'veux pas. Dis-moi ce qu'il faut faire pour qu'il me fiche la paix.

— Cette histoire dure toujours ? Quels cochons ces salauds d'hommes, hein ! ma petite ! Enfin, t'en verras bien d'autres dans la vie. Ecoute mon conseil : les mâles, faut les prendre par le défaut de la cuirasse ; chez eux, c'est le porte-monnaie. Tu vas lui dire que tu coucheras quand il t'aura payé quelque chose de bien cher. Tiens, une fourrure, par exemple. C'est rare s'il ne renâcle pas.

— Merci, marraine, à bientôt.

En redescendant l'impasse des Juifs pour rentrer rue du Rat-Crévé, Tata rumina l'idée de Mlle Lefey. Elle avait une envie folle d'un manteau de fourrure avec le manchon assorti et cette année la mode était à la peau d'âne russe. Jamais elle n'avait osé en parler à son père dont elle connaissait l'avarice mais, cette fois, l'occasion était bonne et c'est avec le sourire

qu'elle grimpa en roulant sa croupe houleuse à chaque marche de l'escalier nauséabond.

Quant à sept heures Leroy ouvrit la porte d'entrée, elle savait bien son rôle la petite Tata.

— Papa, j'ai quelque chose à te demander.

— Parle, ma joie, mon tout, prends ma vie, prends mon sang.

— C'est pas ça que je veux. D'abord, bas les patres... Voilà, j'ai vu au « Bonheur des Dames » un ravissant manteau en peau d'âne russe. J'en voudrais un comme cette chameau de madame Morgouille, la locataire d'en-dessous.

— Et c'est combien, interrogea Leroy avec une inquiétude dans la voix ?

— Dame, un peu cher... 350 francs.

— Hein ! hurla l'homme, tu n'es pas folle ? Trois mois de traitement pour un bout de truc à te mettre sur les fesses ! Tu me prends pour Rothschild ? Je me crève à poser des chiffres toute la journée et encore il faudrait que je fasse des heures supplémentaires pour que Mademoiselle se pavane avec un manteau de catin... car, c'est pas les honnêtes filles qui portent ça.

— Arrange-toi, supprime ton tabac, fit Tata en affectant de suivre au plafond l'évolution des mouches vertes attirées par les abattoirs.

— Mais, quand je m'abstiendrais de fumer pendant vingt ans, je n'y parviendrais pas !

— Tu as une obligation de la Ville de Paris, vends-la... Enfin, tu feras ce que tu voudras. Moi, ce que je t'en dis... Et Tata se retira dans sa chambre.

Leroy resté seul s'écroula atterré sur une chaise. 350 francs ! Et lui qui s'était toujours refusé un fauteuil Voltaire de quarante francs dont il avait rêvé

toute son existence ! Pour cet employé économe, la vente de son titre lui semblait une déchéance ; il était si fier d'être capitaliste et de ne pas appartenir à la race des sans-le-sou dont était composé son entourage ! L'avarice et la luxure se livraient en lui un combat sordide. Effondré, la tête dans les mains, il réfléchit douloureusement une partie de la nuit.

Le lendemain, Tata amidonnait et empesait ses jupons quand un coup de sonnette retentit. Elle ouvrit. C'était le livreur du « Bonheur des Dames » apportant un carton enveloppé d'un papier vert. Dans son affolement, elle donna dix sous de pourboire au garçon qui, médusé d'une telle somme, enfila l'escalier quatre à quatre de peur d'être rappelé.

Tata comprit que cette fois elle devrait y passer. Son père n'aurait pas en vain arraché de ses entrailles trois billets de banque sans exiger le salairé. Son parti fut vite pris. A la hâte, elle jeta sur sa petite robe d'intérieur la fourrure et s'enfuit, sans un sou, sans une chemise de rechange.

Longtemps elle erra. Les passants regardaient étonnés la femme vêtue d'un manteau d'âne russe en plein été. Elle eut soif et voyait avec envie les toucheurs de bœufs trinquant en compagnie des souffleurs, des tripiers et des dépeceurs ; elle aurait accepté de boire dans leurs verres souillés de sang et ternis par les doigts imprégnés de l'odeur fade de la mort.

Le soir, rendue, à bout de nerfs, elle échoua dans un restaurant de bas étage nommé « Au Bon Mou de Veau » où on l'engagea comme plongeuse. Une nouvelle vie commença. Tata, toujours habillée de sa fourrure, connut des heures chargées d'un travail écœurant. Il lui fallut râcler avec les ongles l'endroit des cas-

serôles ou la lavette ne pouvait pénétrer. Le cuisinier, par sadisme, lui refusait de l'eau chaude, aussi, à la surface du liquide, il se formait une crème grasse où surnageaient des choses sans nom, des morceaux de viande à moitié mâchée, des filaments de sauce visqueuse, des amas pris en gélatine qui sentaient l'évier. Avec les mains, elle enlevait le plus gros des purées durcies mais sa terreur était le jour où l'on servait le ragoût de mouton car la sauce figée adhérait comme une colle au fond des plats sur lesquels les doigts glissaient en longues traînées grasses sans en venir à bout.

Au contact des fourneaux, des ordures, de la poussière de charbon le manteau devenait d'une saleté repoussante. Ah ! non, il n'y avait pas de danger que les garçons épiciers lui fissent de l'œil comme autrefois ! Les beaux séducteurs de faubourgs évitaient son contact et, au milieu de plaisanteries immondes, le personnel du restaurant la nommaient Peau d'Ane.

Elle ne sortait jamais. Son seul plaisir était de regagner sa mansarde. Là, elle se dépouillait de ses vêtements et se lavait de tout le graillon accumulé dans la semaine.

Un après-midi de congé — elle y avait droit une fois par mois — elle s'enferma dans sa chambre et rejeta sur le lit la fourrure et le linge misérable composant son trousseau. Quand elle fut nue, elle eut un sourire en contemplant ses formes admirables que le travail n'avait point altérées. Les seins étaient aussi fermes, la peau aussi doucement satinée que six mois auparavant. Tata s'étira longuement. Elle possédait au monde une fourrure perdant ses poils, un corset,

une chemise usée mais elle était jeune, elle était belle. Elle oublia toute sa misère.

A ce moment, un jeune homme passait dans le couloir en quête de boniches faciles en amour. M. Leduc était fils d'un important chevillard aux abattoirs, il recevait de son père une pension lui permettant de satisfaire ses fantaisies. Il était guigné par nombre de petites bourgeoises pour lesquelles il eût été le mari rêvé.

Leduc en bonne humeur jeta un coup d'œil par le trou de la serrure et aperçut de dos Augustine dans son éclatante nudité. Il en fut bouleversé et comprit qu'il ne pourrait retourner à ses bonnes fortunes d'un soir sachant qu'il existait là, à deux pas, un être d'une aussi adorable perfection. Il flaira un mystère. La patronne du restaurant monta à ce moment et Leduc dut s'éloigner.

Il revint deux jours plus tard, résolu à brusquer les choses suivant une méthode qui avait toujours réussi dans ses amours ancillaires. La chambre était vide. On ne put dire qu'une chose : la servante avait changé de logement. Le jeune homme emporta un corset trouvé sur le lit en pensant que cela lui servirait à découvrir celle qui avait allumé dans son sang une passion effrénée.

Leduc chercha au marché ou chez les boutiquiers les bonnes qui lui paraissaient gentilles. Il supputait les formes auxquelles pouvait s'adapter le corset. Aucune n'avait la taille assez fine. Quelques-unes étaient minces, sans doute, mais alors les hanches étriquées ne pouvaient remplir le renflement indiqué par le sous-vêtement. Il en devenait malade, il en vint à interpeller directement les servantes en leur demandant si elles

n'avaient pas perdu un corset. Même, il promit aux garçons de café cinquante francs à qui lui amènerait la propriétaire. Il tomba des petites bonnes propres aux souillons et femmes de ménage aux seins avachis. De guerre lasse et malgré sa répugnance, il entra au « Bon Mou de Veau ». Le patron rigola en le voyant car il connaissait la manie de Leduc dont on commençait à rire dans le quartier. Le fils du chevillard se concilia les bonnes grâces de la maison en payant plusieurs tournées puis il entama l'éternelle question : connaissait-on une servante ayant perdu un corset ?

— Voyez vous-même, fit le patron goguenard en montrant les garçons, si vous trouvez parmi ces gailards chaussure à votre pied !

— Mais, insista Leduc, à la cuisine ?

— J'ai un cuisinier plus une femme à tout faire qui mesure un mètre quatre-vingts de tour. Il faudrait y mettre un ralonge à votre guenille.

— Et c'est tout ?

Le patron éclata d'un rire énorme et gras : « Il y a bien Peau d'Ane, la laveuse. Je vous préviens que pour tripoter les jupes qu'elle n'a pas, adressez-vous à un autre, je n'ai pas envie de me salir les mains. Au fait, allons-y. Et s'adressant aux garçons : venez, vous autres, on va se tordre.

Tata rinçait des verres tout poisseux d'absinthe. Brusquement, sans périphrases, Leduc lui lança à la figure en montrant le corset : « Eh ! la fille, connais-tu cela ? » Elle répondit simplement : C'est le mien.

Alors, de l'ancre où régnait une odeur de poisson avancé, d'aigre et de beurre fort, s'éleva un flux submergeant tout de son infamie. Les corps se tordaient, les rires devenaient des spasmes. Les gorges éructaient

une joie qui crevait comme un abcès rend son pus. Les bouches déversaient l'ordure ainsi qu'une latrine qui serait prise de hoquets. Une trivialité immonde sortait des lèvres comme des excréments évacués. Des mains larges semblables à des battoirs de blanchisseuses frappaient les cuisses en signe d'une joie si énorme qu'il fallait l'extérioriser. Le cloaque crevait sa borne. Des garçons vomissaient l'obscénité qu'ils ravalait pour mieux se repaître de son goût de fiel. Quant aux filles de salle, elles bavaient l'ignominie parce que cette lie du peuple voyait une déchéance plus basse que la leur.

Quoique blasé sur la crasserie de ce fumier humain, Leduc eut un dégoût à la vue de la vermine s'acharnant sur la misère. Il lui dit avec plus de douceur : « Essaye-le, qu'on voie ».

Augustine ne prononça pas une parole ; d'un geste simple, presque puéril, elle dégrafa la fourrure qui tomba à ses pieds. Elle apparut sans un voile, si radieusement belle que sa nudité en devenait chaste. De son corps se dégageait comme un rayon de pureté qui la transportait loin du cadre infâme, loin de la gargotte et de ses larves. Elle prit le corset qui, sans un effort, s'appliqua à même la peau.

Leduc transfiguré par une joie céleste la saisit et serra dans ses bras le buste de la fille. Corps contre corps, écrasant les seins admirables sur sa poitrine d'athlète, les jambes enlaçant les cuisses de Tata, à pleine bouche il lui prit les lèvres puis, à longs traits goulus, il but inlassablement son haleine.

4. « La Panse » de Philippe Jullian et Bernard Minoret dans *Les Morot-Chandonneur* (1955)

ZOLA

emprunta bien des traits aux Morot-Chandonneur pour les Rougon-Macquart, moins distingués cependant. Philippe et Clotilde, malgré des imprudences diverses que l'âge ne calmait pas, eurent deux enfants : Hector en 1868 et Blanche en 1873.

LA PANSE

— Ils ont déjà bouffé ! s'écria le cocher qui présidait la table des domestiques. Ça n'a pas dû être rigolo leur Balthazar...

— Ils s'en foutent pourvu qu'ils empochent les sous du pauvre monde, siffla Louise Morgu, la femme de chambre à l'œil équivoque, éclatant dans une robe à peine portée par sa maîtresse.

— Ils n'ont fait que parler de chiffres ; et tu achètes ci, et je te vends ça, avec tous leurs noms de sauvages ! raconta un valet qui descendait de la salle à manger, chargé d'assiettes de Sèvres à peine salies par des invités déjà gavés de foie gras et de saumon, incapables d'avaler un petit four de plus.

— Une belle saloperie, leur Crédit Arabe !...

— Tais-toi, la Louise ! hurla le chef, de derrière ses fourneaux encore incandescents.

Il venait de placer ses économies dans les affaires du patron et respectait une banque qui lui servait du 8 %.

Un autre valet rapporta la glace, pièce montée à peine entamée mais à demi fondue, sur laquelle la valetaille se jeta avec des minauderies imitées de ses maîtres. Ils étaient dix dans les sous-sols surchauffés, servis eux-mêmes par deux filles de cuisine abruties de travail et d'injures. Dix parasites haineux de cette force d'argent, de cette folie de plaisir qui brûlaient dans les salons du premier. Ils savaient quelles tares cachaient ces seins emperlés, ces plastrons empesés. Instruits par leurs camarades, ils riaient des misères intimes, des besoins d'argent, des ambitions féroces qui agitaient sur leur tête financiers, princesses et ministres. C'était tout un flot de sales histoires coupées de rires gras, un égout où roulaient pêle-mêle titres et millions, honneur des familles et vertu des femmes.

Seul un des convives restait à l'écart, sa belle figure bronzée immobilisée dans un rêve. Un Algérien que le colonel Morot avait ramené de ses razzias africaines et avait offert à sa nièce. Son turban blanc, sa haute stature drapée de rouge faisaient un bel effet sur les marbres du grand escalier. Une dépouille de plus à la gloire des Morot-Chandonneur, un esclave de ce Crédit Arabe qui étendait sa domination sur les immenses domaines d'outre-mer, tuant les indigènes de travail, rançonnant les commerçants, drainant jusqu'à Paris la sueur de tout un peuple. Mohammed ne parlait pas français et méprisait les autres serviteurs. Une sonnette interrompit la conversation.

— A cette heure c'est pour le moricaud, dit le chef. Tiens, va leur porter le café !

Il tendit à l'Arabe un plateau lourdement chargé. Au passage la femme de chambre cracha dans la crème et tous s'esclaffèrent. Impassible, l'Arabe monta l'étroit

escalier de service. Il était arrivé au palier du salon quand une main l'arrêta dans l'ombre et lui fit poser le plateau. L'homme suivit le sillage parfumé et bruissant d'une lourde traîne de velours jusque dans le jardin d'hiver à peine éclairé.

Un grand coup de luxure avait tout à coup pris la jeune Mme Morot-Chandonneur. Là, à table, avant le café. Elle n'en pouvait plus de ces banquiers et de leur politique. L'aristocrate ennuyée, la femme inassouvie se révoltait en elle. Elle le voulait tout de suite, son bel esclave. Elle ne pouvait pas attendre. Le danger l'excitait. Avidé, les seins déjà à demi sortis du corsage, les dents serrées pour ne pas hurler sous le plaisir, elle aidait les mains fortes et noires à fouiller goulûment dans la luxueuse intimité de ses dentelles. Sous un aspidistra, debout, appuyé à une jardinière, l'Arabe la prit brutalement, très vite.

— Je vous cède deux cents actions des Soufrières contre trois parts de la plaine Monceau, proposait son beau-père à Fould...

A travers le petit salon désert, les éclats de la conversation arrivaient jusqu'à eux. La soif de l'or faisait écho à l'ivresse du plaisir. Dans un dernier spasme, les mains crispées sur un bégonia se détendirent.

— Si on avait laissé Bazaine au Mexique, les mines d'argent vaudraient de l'or ! ricana bassement Haussmann.

Clotilde, assouvie, repoussa l'homme comme une chose importune. Elle rétablit le lourd édifice de ses nattes fauves entremêlées de perles. Son altière beauté toute palpitante encore dans une toilette dont le grenat brodé de jais faisait valoir l'éclatante blancheur de sa peau, parée des rubis offerts par un beau-père fou d'orgueil d'avoir acheté cette aristocrate pour son fils,

elle retourna au salon avec la discrète assurance d'une maîtresse de maison qui vient de veiller à quelques détails domestiques. Seul son regard, tout chaud encore de plaisir, la trahit auprès de celui qui le premier avait allumé une telle flamme dans ses beaux yeux.

Rouge, prêt à éclater après un énorme dîner, sanglé dans un uniforme à brandebourgs d'or, le colonel Morot dégustait sa vengeance à travers la fumée d'un énorme londrès. Ah ! elle les trompait bien, ces salauds de pékins ; son frère qui l'avait dépouillé, son jean-foutre de neveu tout occupé de porcelaines et d'éventails, elle les mènerait vite à la ruine cette créature impatiente d'étreintes, de bijoux et de fêtes ! Il l'avait bien devinée quand, il y avait de cela deux ans, elle était entrée dans la famille. Ça n'avait pas mis longtemps à l'ancien mauvais sujet de Tortoni, toujours vert, cynique et aigri, de posséder la jeune femme de son neveu. Un mois seulement après le mariage, chassant dans les bois de Closfontaine, ils s'étaient écartés dans les broussailles et là, sur l'herbe, il avait pris son plaisir comme avec une fille. Il revoyait la scène en souriant, étalé sur des capitons de damas rouge. Entre des lambris trop dorés pendaient des toiles lourdement encadrées, fournies par les Orientalistes du salon. En hommage à l'Algérie sans doute ! Tout ça, il aurait dû l'avoir. C'est lui qui avait fait acheter les terrains de Sidi-Rabine, du temps de Bugeaud, poussé son frère à s'entendre avec des caïds vénaux, intimidé un fonctionnaire qu'inquiétaient les activités du Crédit Arabe. Mais il oubliait les dettes qu'on avait dû si souvent payer et cette sale histoire de jeu que seule une démarche de son frère auprès de l'Empereur avait pu étouffer.

Près de lui, la grosse baronne Muffat minaudait avec le petit Rougon, le fils du ministre...

5. « L'Entonnoir » de Sylvain Monod dans *Pastiches* (1963)

ÉMILE ZOLA

L'Entonnoir

AVANT-PROPOS

Les *Bougon-Maquard* comprendront une vingtaine de volumes. Avec la conscience du bon ouvrier, j'ajoute, chaque année, une nouvelle pierre à l'édifice. C'est ainsi que se construisent les monuments durables. J'ai un plan, je le suis : voilà tout.

Quand *L'Entonnoir* parut en feuilleton dans un quotidien, ce fut un beau vacarme. On a soutenu que mes personnages n'étaient pas toujours très corrects; d'autres ont été jusqu'à insinuer que j'employais, parfois, des expressions vulgaires.

Je ne répondrai pas à ces critiques de mauvaise foi. Ah ! si l'on savait combien mes familiers s'amuse de cette légende qui abuse les foules ! Si l'on savait combien l'homme que je suis a une âme de pucelle, que le moindre mot un peu grossier fait frémir !

Au surplus, je fais confiance au temps pour faire justice de ces mensonges. Comme le dit le proverbe arabe : *les chiens aboient, et la caravane passe...*

Paris, 3 janvier 1872.

*
**

Depuis que l'on parlait de ce dîner, les langues allaient leur train. Pour sûr qu'on n'allait pas s'embêter ! Le patron faisait bien les choses, que diable ! et ne regardait pas à la dépense. Dame, quand on se marie, il faut ce qu'il faut ! Toute la maison ne songeait qu'à la bamboula, on était pris d'une furieuse envie de rigolade. Mon Dieu ! on n'était pas sur terre pour se faire de la bile. Le patron avait dit qu'il inviterait tout le monde : comme ça, il n'y aurait pas de jaloux. Evidemment, il était, quelquefois, un peu vache dans le boulot, mais c'était un homme qui ne pétait pas dans le mastic !

Le patron avait décidé que le dîner aurait lieu le samedi 16 ; ça tombait à pic, le dimanche on pourrait roupiller. Toute l'après-midi, le travail alla couci-couça ; les femmes n'y allaient que d'une seule fesse et les hommes n'en fichaient pas une secousse. C'est pas tous les jours qu'on fait la fête, après tout ! On échangeait des hypothèses sur les vins. La grande Thérèse, qui était de la Côte-d'Or, aurait voulu du Montrecul ; mais tout le monde se récria : décidément, il n'y avait qu'elle pour avoir des idées pareilles ! Est-ce qu'elle se figurait qu'on était tous nés à Dijon ? (Poirier) dont la tante habitait à Auxerre, souhaitait du Tonnerre, ou du Queutard. Encore un qui avait de la paille au cul, nom de Dieu ! et qui n'avait pas dû user ses premières culottes dans le square des Batignolles ! Enfin, on verrait bien : c'était pas la peine de se casser le ciboulot.

Sur le coup de cinq heures, les ouvriers rentrèrent chez eux, pour s'habiller. Vers sept heures, les invités commencèrent à arriver. Ce furent, d'abord, la grande Thérèse et Mme Aubeis. La première apportait des chrysanthèmes et la seconde un pot de réséda. Germaine leur donna à chacune un gros bécot, et Couteau leur serra la main, à leur

décrocher l'avant-bras. Puis, ce furent Roche, Edwige et Mme Ganat. Mme Roche arriva sur leurs talons, en même temps que Petit-Giron. Tout le monde apportait des fleurs. Germaine les embrassait et les emmenait déposer leurs affaires. Mme Couteau et Monlou arrivèrent peu après.

— Voulez-vous un coup de main ? demanda Mme Roche à Germaine.

— Vous êtes bien gentille, mais ne prenez pas la peine : je vais donner un petit coup d'œil au rôti, et je reviens...

Alors, chacun se mit à son aise. Roche, la face allumée, avait emmené la grande Thérèse dans un coin, sous le prétexte d'effacer un pli à sa robe. Et Thérèse, les reins cambrés, riait aux éclats, en disant qu'il lui faisait des chatouilles.

Au moment où l'on allait se mettre à table, Goujon arriva. Sa belle barbe noire lui faisait une gravité. Il expliqua qu'il avait été retardé par une commande, qu'on lui avait faite ce soir. Et, sans savoir pourquoi, tout le monde se mit à rire. Ah, voilà un client qui avait le nez creux et qui connaissait la musique !

Mme Roche remarqua qu'on avait oublié de prévenir Mme Lechat : on envoya ce souillon d'Albertine la chercher. Alors, comme il ne manquait plus personne, on se mit à table.

Germaine servit la soupe au fromage, pendant que Couteau apportait les litres. Crénom ! c'était du Chablis, on ne pouvait pas dire que c'était sale. Petit-Giron s'inclina, devant les litres, en imitant le cri du canard. Tout le monde s'esclaffa : parole ! ce loustic-là aurait déridé un mort. Était-il drôle ! On ne savait pas, où il allait chercher ces choses-là...

Puis, l'on passa deux bouteilles, en mangeant la soupe : juste une goutte pour ouvrir l'appétit. Maman Couteau

donna une taloche à ce souillon d'Albertine, qui trempait son doigt dans son verre. Fi donc ! Est-ce que c'était des manières ! Ah ben, ouiche !

Après le potage, ce fut un poisson énorme, une pièce à décorner un troupeau de bœufs. Les convives ne purent s'empêcher d'applaudir. Petit-Giron fit le salut militaire et entonna la sonnerie aux champs,

Quand le poisson fut complètement nettoyé, et qu'il n'y eut plus une seule arête, Germaine alla faire un tour à la cuisine et revint avec un énorme gigot. Ah ça, par exemple, pour un gigot, c'était un gigot ! Personne ne pouvait dire le contraire... Entre-temps, les vins s'étaient mis à circuler à une cadence accélérée : au Chablis avait succédé un Châteauneuf-du-Pape, puis un Beaujolais. Ah ! on avait beau dire, le jus de la treille avait du bon, et le jour où le bon Dieu avait créé la vigne, il ne s'était pas fourré le doigt dans l'œil ! Le vin faisait voir la vie en beau : est-ce que l'existence était tellement drôle ? Et puis, ceux qui n'étaient pas contents, on les envoyait aux fraises. Merde pour les rabat-joie ! Des hypocrites, qui faisaient suisse, et qui, tous les soirs, étaient schlass, quand ils rejoignaient leurs femmes dans leur plumard. Est-ce qu'on n'avait pas le droit de s'amuser un brin ? Les autres, on les avait où vous pensez...

Toute la société approuvait : ça, c'était raisonner !

Ils étaient déjà tous un peu partis. Le nez de Roche prenait des teintes d'aubergine. Goujon lui-même commençait à se déranger. Les dames avaient un léger grain et parlaient d'une voix pointue. Ce souillon d'Albertine avait taché sa robe.

Au dessert — une pièce montée, qui représentait le château d'Avignon — Germaine s'aperçut qu'elle avait oublié trois bouteilles de Saumur, qu'on devait boire avec le gigot. On remplit les verres. Alors, Goujon, qui, jusqu'ici, n'avait rien dit, se leva :

— Je bois à la santé du patron et de sa dame !

— Et moi, je bois à votre santé à tous, dit le patron, en choquant son verre.

Chacun voulut trinquer avec le patron et avec la patronne, et ce fut, dans le remuement des chaises, un bacchanal à tout casser.

A présent, tout le monde était pompette. La grande Thérèse et Poirier avaient repris leur discussion sur les mérites respectifs du Montrecul et du Queutard. Et, comme Thérèse manifestait peu de considération pour le Queutard, Poirier qui, sous des airs froids, était assez soupe au lait, se fâcha. Il fit une allusion déplacée au goût de Thérèse pour le Montrecul, en ajoutant, entre ses dents, qu'elle avait ses raisons... La grande Thérèse, devenue, soudain, très rouge, allait répondre. Mais Couteau s'interposa. Voyons ! est-ce qu'il y avait du sens à se disputer comme ça ?... Chacun son goût, que diable ! Et puis, il y avait des choses qu'un homme bien élevé ne disait pas à une dame. Alors, Poirier, la larme à l'œil, s'excusa : on ne l'avait pas bien compris. Et, pour faire la paix, il voulut embrasser la grande Thérèse ; mais, dans son trouble, il se trompa, et il posa un gros baiser sur la joue de maman Couteau, qui se mit à rire, d'un air niais. Diable !

Après le café, Germaine servit une bouteille d'Armagnac. Mme Roche déclara qu'elle n'avait plus soif. Mais Couteau insista. Ça facilite la digestion, bon Dieu ! et ça vaut toujours mieux qu'un coup de pied dans le derrière : on n'est pas des grenouilles ! Diable ! tous

Cette remarque recueillit l'assentiment général. Petit-Giron, très excité, proposa d'organiser un concours de jambes. L'idée fut adoptée, à l'unanimité. Ces dames relevèrent le bas de leurs jupes, pour montrer leurs mollets : ceux de Thérèse provoquèrent un murmure d'admiration. Ah, la gredine ! Elle avait une fameuse paire de

quilles ! Pour sûr que c'était pas du simili ! Roche, le sang aux joues, voulait tâter. La grande Thérèse, riant aux larmes, lui donnait de petites tapes sur le nez. Mon Dieu, que les hommes étaient bêtes ! Les choses commençaient à se gâter, mais, à ce moment, Monlou se leva, et déclara qu'il allait en pousser une :

— Je vais vous chanter *Andoche*...

Il toussa, pour s'éclaircir la voix, et commença :

Je m'appelle Ando-che,
Oui, c'est mon nom,
C'est plutôt mo-che,
Je n'dis pas non :
Toutes les pou-les,
Ça, c'est certain,
De Paris à Liverpool
Elles ont le béguin...

Il s'arrêta, une seconde, pour regarder l'effet produit, et entonna le second couplet :

Il y en a qui diront : Moi, je m'en fous,
C'gars-là nous bourre le mou,
Il n'fait pas tant de femmes que ça,
Il est trop vilain pour ça...
Il paraît que, si j'fais des conquêtes,
C'est grâce à ma p'tite jaquette,
Mon chapeau, mon froc étriqué,
Qui me donne l'air dis-tin-gué...

Au refrain !

Tout le monde reprit, en chœur.

Quand Monlou eut terminé, les applaudissements rou-lèrent comme une salve d'artillerie. Alors, chacun voulut chanter la sienne; ce fut un beau hourvari. Les couplets

se mêlaient, ce qui donnait des résultats bizarres. On entendait :

... Ah, qu'est-ce qu'il y a comme chameaux sur la terre !
... Le cœur des mamans est si grand, si grand, qu'il [s'ouvre à toutes les tendresses.
... Quand elle sourit, le paradis n'a rien de plus joli.
... Et ses petits yeux folichons étaient tout plein cochons.
... Ah, n'insultez jamais une fille qui tombe !
... Meunier, meunier, tu es cocu.
Etc...

Maman Couteau chanta, d'une voix de petite pensionnaire, une chanson de son enfance :

Le soir, quand le ciel devient gris...

Mais le premier prix revint, sans conteste, à Mme Auboïs avec :

J'étais innocente et pure,
A tel point que, quand je vis le jour,
Toutes les personnes qui étaient là autour
Admiraient ma structu...u...re.
Et la sage-femme, avec son lorgnon,
Elle-même se demandait
Si j'étais fille ou bien garçon,
Tellement j'étais pu...u...re.

Pour dire les derniers mots, elle avait pris son face-à-main, et elle dévisageait avec attention le patron, qui semblait un peu gêné.

Ce souillon d'Albertine riait comme un grelot. A la fin, tous les convives entonnèrent *Le Régiment de Sambre-et-Meuse*.

— Minute ! s'écria Petit-Giron, d'une voix pâteuse.

Et ce farceur-là se mit à sonner la charge, en tapant avec sa cuiller sur la croupe de la grande Thérèse. Celle-ci, bonne fille, le laissait faire.

— Si tous les tambours étaient faits comme ça, j'en connais qui rempleraient ! lança Poirier, dans un hoquet.

Alors, il y eut un tel rugissement de rigolade que la maison trembla jusqu'au plafond, et qu'une des vitres se brisa.

On ne sut jamais exactement comment la soirée s'était terminée. Il est probable qu'on cassa encore la gueule à quelques négresses. Ce qui est certain, c'est que, le lendemain, tout le monde avait mal aux cheveux. Monlou avait un œil au beurre noir, et prétendait s'être cogné contre un réverbère. Quant à la grande Thérèse, elle avait perdu une de ses jarretières, « dans un courant d'air », disait-elle.

6. « Une histoire de vélosorex » dans A la manière d'Emile Zola (Publicité Homsy-Delafosse et associés. DR) 1980

Publicité

inscript in médianes.

Une histoire de Vélosorex. A LA MANIÈRE D'EMILE ZOLA

Il n'était pas cinq heures et la nuit restait noire. Le coran dormait encore, comme empâté de fatigue. Seul, là-bas au bout de la ruelle, l'estaminet jetait une lueur blême sur le pavé.

Pascaline, les joues rouges sous un fichu, poussa la porte de la remise. Là, dans l'ombre, reposait son Solex. C'était une bête noire et luisante, superbe. A l'avant de la fourche, un moteur cylindrique qui développait jusqu'à 0,8 CV montrait ses rondeurs sombres.

Elle enfourcha l'engin et poussa le moteur. Un ronronnement doux s'éleva. Elle était prête à partir.

Mais devant elle, une longue figure s'était dressée. Elle reconnut Octave, son compagnon, qui rentrait en titubant. Il ne s'était décidément pas couché, à vider des gouttes toute la nuit avec les camarades.

— "Nom de Dieu! gronda-t-il, te voilà donc encore avec ta sacrée machine".

Pascaline eut un geste vague pour dire qu'elle devait partir. Mais Octave grogna, gagné par une fureur froide d'ivrogne.

— "Dis-donc, la vieille, tu te la coules douce... C'est que ça consomme un engin pareil!"

— "A peine" répondit calmement la femme.

Octave, avec un mauvais sourire, ricanait.

— "Ah, tiens, et moi je vais te dire. En voilà de la dépense! Est-ce que c'est nécessaire tout ça?... Quand l'atelier n'est qu'à deux lieues! Je t'avais dit de le vendre..."

Pascaline fit mine de s'en aller. Mais l'ivrogne s'entêtait. Il avait cédé à l'irrésistible besoin de s'asseoir sur le sol. Il voulait donner un ordre.

— "Je t'interdis, tu entends... Je t'interdis..."

Il ne trouvait plus les mots, la bouche empâtée de fatigue, et, tout d'un coup, il s'abattit dans le ruisseau, foudroyé par l'ivresse.

Au clocher de l'église, la cloche sonnait cinq heures. Il fallait partir pour ne pas se mettre à l'amende. Pascaline poussa sa machine et, les oreilles sifflantes, s'engagea dans la grande rue. Un immense dégoût la prenait, une rage qui lui battait les tempes et lui faisait serrer les poings. Quoi! Il lui faudrait se crever à la tâche et en plus se passer de Solex pour abreuver ce soufflet! C'était fort, ça, c'était trop fort! Et, empor-

tée à plus de 35 km/h, elle filait en direction de l'usine.

Les maisons défilaient toutes semblables, coupées parfois par la haute silhouette d'un hangar. Pour franchir la longue montée qui conduisait à Valenciennes, elle n'eut presque pas à pédaler tant la puissance du moteur était forte. Au fur et à mesure qu'elle allait, d'autres ombres sortirent des ténèbres et se joignirent à elle : les ouvrières qui,

pendant des heures sur son matelas. Puis, l'alcool. De petits verres d'abord, pour se remonter le moral. Puis les litres cachés sous le matelas. La mauvaise habitude s'était installée, comme une bête hideuse qui ne veut plus lâcher sa proie.

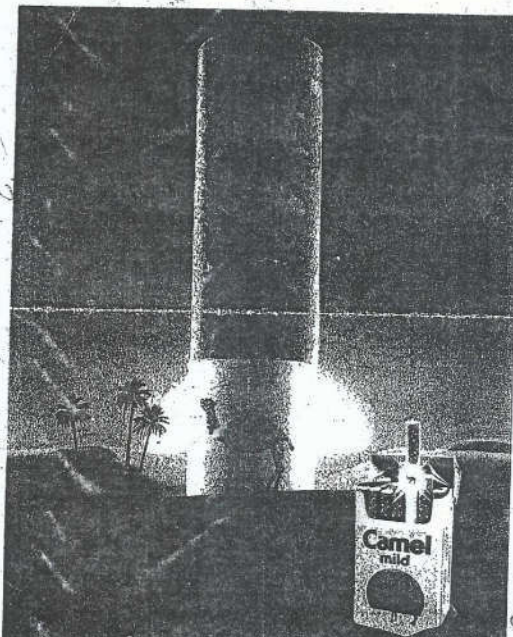
Non sûrement la vie n'était pas drôle, mais elle supportait tout, avec une patience de femme amoureuse. Elle faisait bouillir la marmite avec sa maigre paye, faisant contre mauvaise fortune bon cœur. Ce sacré gros orteil était pourtant bien guéri. Mais ça durait toujours.

Sa seule joie de vivre, c'était son Solex.

Elle en était folle. Et en ouvrière qui sait ce que vaut un sou, elle n'en revenait pas d'avoir pu acquérir si bon marché une telle merveille de simplicité mécanique. Entre elle et son Solex passait une complicité animale et souvent en chemin, elle se surprenait à l'encourager de la voix.

— "Allez, va, mon beau, file tout droit".

Des larmes, parfois, lui venaient aux yeux : sans doute, si la misère venait, il lui faudrait vendre sa machine.



CAMEL MILD, LA CAMEL DOUCE.
(0,86 mg de nicotine et 9,7 mg de goudrons).

comme elle, partaient pour la fabrique. C'étaient des saluts, des appels, des plaisanteries, que de monture à monture, des femmes se lançaient. Mais Pascaline regardait devant elle, sans rien voir que la route, sourde à cette gaieté.

Toute la journée, elle se tourna les sangs. Et s'il fallait abandonner sa machine, céder encore une fois au mauvais sort? Depuis qu'Octave s'était cassé le gros orteil en tombant d'un toit, la guigne les avait poursuivis. L'inaction et la neurasthénie, de terribles crises de cafard qui laissaient Octave prostré

l'embauche. On engage à la mine. Mais c'est à l'autre bout du canton. Alors, j'ai fait comme toi. J'en ai pris un".

Éperdue de bonheur, elle le regardait de toute son âme.

— "Mais Octave, dit-elle doucement, l'argent, comment as-tu fait?"

Le cœur serré, elle redoutait une nouvelle folie, l'endettement. Octave partit d'un bon rire.

— "Tiens, grosse bête, c'est la consigne".

Pascaline souriait timidement, elle ne comprenait pas.

— "Mais oui, dit Octave. J'ai rapporté les bouteilles vides!"

7. « Au Bonheur des Ménagères » de Robert Julien Courtine dans *Au Cochon bleu (petit traité de pasticheries)* 1984

Emile Zola

AU BONHEUR
DES MÉNAGÈRES

Denise était venue à pied de la gare d'Austerlitz où le train de Poitiers l'avait débarquée, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de seconde classe où il faisait trop chaud en même temps qu'un filet d'air glacé se glissait par la vitre cassée de la porte ouvrant sur le couloir. Elle tenait à la main sa valise, une lourde et encombrante valise rafistolée, donnée, comme un cadeau précieux, par Mme Delafontaine. Pauvre valise, serrée par une forte ficelle, la fermeture ne fonctionnant pas, gonflée de tout le mince bagage de la jeune fille.

Elle avait voulu faire l'économie d'une voiture, avait eu peur du métro, labyrinthe mystérieux. Elle avait marché demandant dix fois son chemin : « Pardon madame, la gare Montparnasse », hésitante à traverser la cohue des voitures, émerveillée et affolée en même temps. On était loin de Saint-Orion-sur-Clain, loin de Poitiers même ! Le cinéma, la télévision ne lui avaient jamais donné cette impression de magma humain, de bousculade inhumaine. Elle en avait presque peur. Une peur qui se mêlait à son admiration devant les vitrines. En arrivant aux Gobelins devant la vitrine d'un fourreur, elle ne put s'empêcher de lâcher un « Oh ! » d'admiration surprise qui fit se retourner les passants. L'astrakan usé de Mme Delafontaine faisait piètre figure à côté de ces merveilles. Denise serra machinalement contre elle son manteau de drap aubergine, trop mince. Elle avait froid, elle avait faim n'ayant pas osé entrer dans un de ces cafés où l'on distinguait, derrière les vitres

48

embruées, des hommes et des femmes trempant, dans leur café, des croissants dont elle avait soudain le goût dans la bouche. Elle était fatiguée, aussi. Mais elle se redressa avec un petit rire :

— Quand tu auras des fourrures comme ça, ma fille...

Et elle dut revenir en arrière parce qu'elle s'était trompée de rue !

A Montparnasse elle prendrait le RER, puisqu'il le fallait bien, jusqu'à Parlong-Ville Nouvelle, où une place l'attendait chez Frigovit. Une place et une chambre. La chambre d'abord. Ah ! s'asseoir, enlever ces chaussures qui lui hachaient les pieds, manger un peu (il devait rester, dans sa valise, un bout de pain et un morceau de jambon acheté la veille au père Ledrain, le charcutier) et puis dormir...

Denise soupira.

Au passage elle se vit, dans la grande glace d'une pharmacie : une jeune personne chétive pour ses dix-huit ans, l'air pauvre, le visage fatigué auréolé d'un casque de cheveux d'un blond cendré magnifique et illuminé par deux yeux d'un vert-bleu d'aigue-marine. Mais il y avait de la force, sous sa minceur encore d'enfant. Denise Baudu était fille de paysans. Ses parents vivotaient sur un petit bien à Saint-Orion-sur-Clain, mais les derniers temps le père Baudu fréquentait un peu trop la bouteille. C'est même sans doute parce qu'il était « bu », comme on dit là-bas, qu'il avait eu cet accident de voiture en revenant avec son épouse de la foire de Poitiers. La petite Denise, demeurée à la ferme, avait vu ramener les corps de ses parents. Elle avait seize ans !

C'est alors qu'intervint M^e Delafontaine, notaire à Poitiers. Théophile Delafontaine était énorme, avec une carrure de tabellion noceur qui a roulé dans tous les vices. Ses fausses dents éclataient dans une face large et plate dont le grand nez flambait, dont les yeux pâles et brouillés se cachaient sous de lourdes paupières. Le notaire s'était occupé des affaires du père Baudu. On l'ignorait au village mais le paysan était ruiné, la ferme étouffait sous les hypothèques. Il avait fallu vendre et Denise s'était retrouvée orpheline, sans famille que de lointains cousins de sa mère, et ruinée.

L'offre de prendre la jeune fille chez eux avait paru géné-

reuse de la part des Delafontaine. En fait ils s'offraient une bonne à peu de frais.

« On doit être vertueux chez soi, aimait à dire, doctement, le notaire Delafontaine, lorsqu'il recevait quelques bourgeois de Poitiers à sa table. N'est-ce pas, Mammie, que vous veillez sur cette petite Denise comme sur notre fille ? »

Mme Delafontaine, née Campardon de Vieuxville, la face grasse, boursouflée, avec des marbrures jaunâtres des natures hostiles, l'œil éteint sous de lourdes paupières (les paupières Vieuxville, disait-elle fièrement), approuvait à petits coups de sa tête branlante : « Mais oui, mon ami, mais oui, comme notre fille ! »

Elle n'en avait pas eu, d'ailleurs, ayant dès avant son mariage et d'une aventure soigneusement cachée gagné un dérangement des organes dont sa famille avait accusé le notaire devant tout le pays, y trouvant une excuse pour ne pas payer la dot.

Mais dès la première semaine Denise, que l'on avait logée sous les combles, dans une chambre à l'étroit lit de fer, à la table de toilette comme rongée par les eaux savonneuses mal essuyées des bonnes précédentes, dont l'étroite fenêtre donnait sur une cour sans soleil, polluée de tout l'envers misérable du décor petit-bourgeois, dès la première semaine le notaire avait rejoint Denise, un soir. Ce n'était plus l'homme sévère et rigoriste qui avait compati à sa ruine, était venu à son secours. Son haut front blanc tournant au rose, ses vastes bajoues violacées, ses mains tremblantes disaient pour lui ce qu'il venait chercher. La pauvre enfant eut bien du mal à le chasser et s'il s'en alla, marmottant des prières mêlées d'injures, c'est qu'elle avait ouvert la fenêtre et s'apprêtait à hurler.

Mme Delafontaine ne donnait pas de jours de sortie à Denise, sous le prétexte qu'elle n'était pas majeure. Et, sous le prétexte d'avoir à rembourser les droits de succession qu'elle n'avait pu payer, le notaire gardait ses gages. Aussi la pauvre enfant ne sortait guère et n'avait pas d'amis. Sauf peut-être le grand garçon timide et dégingandé qui la servait chez Hacquart,

l'épicerie principale. Il se nommait Benoît et, comme elle, venait de la campagne. Il rougissait en lui tendant ses achats lorsque leurs mains se frôlaient :

— Mademoiselle Denise, pourquoi ne nous promènerions-nous pas dimanche ? Oh ! en tout bien, tout honneur ! Les bords du Clain sont bien beaux, en ce moment...

Denise hochait la tête. Pouvait-elle dire, malgré son attirance pour la gentillesse tendre de Désiré Benoît, que sa virginité restait sa seule défense contre les assauts de M^e Delafontaine ? Cependant celui-ci ne la laissait pas en paix, la pressant dans les coins en toute occasion, la suivant de cet œil enflammé, strié du rouge de la débauche canaille, le grand nez flambant de plus en plus.

Des mois passèrent, une, deux années. Le notaire eut un commencement d'attaque qui le laissa plus branlant, plus obsédé encore, la lippe baveuse, l'œil vide reflétant le regret des noces crapuleuses et cachées des années d'autrefois, la main furtivement tremblante toujours à froisser les pauvres caracos de Denise, à tenter de dénouer son tablier, de soulever ses jupes. Et Benoît toujours timide et implorant :

— Mademoiselle Denise, dimanche prochain, si vous vouliez...

Un dimanche elle avait accepté. Ils se promenèrent le long de la rivière, à travers une campagne de printemps :

— C'est de la bonne terre, disait Benoît, tout comme par chez moi.

— C'est de la bonne terre, soupirait Denise dont l'enfance heureuse paraissait loin, si loin...

Ils revinrent dans la nuit tombante, après avoir dîné sur l'herbe, des tartines que Benoît avait amenées :

— C'est beau les étoiles, dit-elle gravement, après un long silence.

— Mademoiselle Denise, mademoiselle Denise, si vous vouliez...

— Mais non, Benoît. Et d'abord, je ne resterai pas toujours à Poitiers. Si vous saviez... Je vous aime bien, Benoît, vous êtes un bon camarade. Mais il faut que je parte d'ici...

Et, se laissant aller, elle lui parla d'elle, de sa vie de médiocrité sauvage, du notaire salace.

— Oui, je vois bien que vous ne m'aimerez jamais, mademoiselle Denise. C'est d'ailleurs mon lot, je n'ai jamais été aimé. Mais si je puis faire quelque chose pour vous... Voulez-vous aller à Paris ?

Et il lui conta comment un de ses camarades de régiment, travaillant à Paris, chez Frigovit, venait de lui écrire, lui proposant de venir. Que sa société embauchait du personnel pour une nouvelle succursale, à Parlong-Ville Nouvelle. Que lui ne voulait pas quitter Poitiers pour rester près de sa mère aveugle mais que si elle voulait...

Et c'est ainsi que, trois semaines plus tard, Denise s'embarquait pour Paris avec un contrat de vendeuse chez Frigovit.

Les premiers jours, chez Frigovit, furent pour Denise à la fois pénibles et d'espoir joyeux. Le magasin de Parlong-Ville Nouvelle était une sorte d'énorme hall métallique et glacé, avec des rangées de bacs réfrigérés dans lesquels les clients se servaient eux-mêmes des barquettes de leur choix. A l'entrée, la rangée des chariots à roulettes qui permettaient aux ménagères de faire leur moderne marché, en entassant la nourriture surgelée de toute la semaine. Au centre trois caisses. Le rôle de Denise et d'une autre fille engagée en même temps qu'elle leur avait été expliqué par M. Prunaire, le directeur de la succursale, petit homme chafouin, perpétuellement inquiet, cachant cette inquiétude sous un ricanement malveillant : les deux nouvelles devaient se promener dans les travées, surveiller, renseigner, travail à la fois facile et pénible parce qu'il faut rester debout ses huit heures par jour.

Le réfectoire du personnel : les trois caissières, deux surveillantes, deux magasiniers, était situé derrière le bâtiment donnant sur la cour où les énormes camions Frigovit chaque matin livraient la marchandise. Au-dessus un escalier branlant menait aux chambres. Seules Denise et Ida, l'autre surveillante, en occupaient une, avec un des magasiniers, un Portugais moustachu à l'air toujours accablé. Les autres ayant famille logeaient

en ville. Elles n'étaient guère mieux, ces chambres, que celle de Denise à Poitiers, mais du moins l'ombre de M^e Delafontaine ne la hantait pas. Et puis, les premiers jours, harassée, elle tombait dans le sommeil à peine couchée. Les paupières lasses, les jambes cassées, se reprochant de n'avoir pas encore écrit à Désiré. C'est à peine si elle entendit, le vendredi soir, des chuchotements, puis un rire aigu de jouissance vulgaire, à côté. Ida, cette grande fille à la voix parigote, avec des cheveux roux tombant sur son cou de cheval, son teint de lait tourné, sa maigreur de fille mal nourrie et vicieuse dans l'âme, recevait un amant !

Le mardi de l'ouverture, un clair soleil de victoire avait percé les nuées grises qui depuis une semaine assombrissaient Paris et sa banlieue. Tout flambait dans le magasin, les affiches bariolées, vantant des produits et des plats surgelés, annonçant déjà des occasions : les comptoirs rutilants, les uniformes bleu roi des caissières et rouge sang des surveillantes. Des drapeaux flottaient sur la façade, battant l'air du frais matin. Ce fut comme une débauche de promesses, du canard aux pêches de vigne Lucullus au turbot soufflé des Gastronomes signé de Giquel-Mérard, le cuisinier à la mode ; de la langue de veau en gazelle à la tarte tatinoff au caviar de la Volga jusqu'aux simples harengs fumés du pêcheur de perles et aux croissants à la Margot. Les premiers jours le public se pressa aussi, nombreux. Mais à cette heure, un mois ayant passé, morose, sur l'attrait de la nouveauté, il entraît peu de monde au nouveau Frigovit, quelques rares clientes affairées, ménagères du voisinage désireuses d'éviter l'écrasement du marché voisin. Et le soir, à l'arrivée du RER au retour au foyer des forçats de l'emploi. Et déjà l'on parlait de renvoi d'une caissière et d'une surveillante. Denise avait surpris une conversation entre M. Prunaire et la caissière principale :

— Que pensez-vous d'elle ? demandait le directeur.

— Oh ! une intrigante. Elle a entortillé Bastin et prétend qu'il va la faire muter à Saint-Ouen. Il paraît qu'elle a un ménage là-bas...

Bastin était le principal livreur de l'usine Frigovit, sorte de brute aux muscles noueux et tatoués, tombeur des employés de l'usine. On disait même qu'il tenait le chef du personnel pour

une obscure histoire de fille bousculée sur les archives de l'usine. M. Prunaire en avait une peur bleue.

Denise ne savait pas de qui il s'agissait mais se demandait si, de son côté, Ida n'intriguait pas pour la faire partir. Seule ne serait-elle pas plus tranquille pour recevoir des hommes ? Car elle en recevait à présent chaque nuit, et ce n'étaient pas toujours les mêmes !

Au réfectoire la nourriture était simple : elle consistait en un des plats surgelés désigné par M. Prunaire, choisi selon la date limite de consommation et lorsqu'il n'était plus vendable. Pour le reste, ces dames pouvaient compléter ce repas par des entrées, du fromage, des desserts soit achetés dans la maison, soit ailleurs. Elles disposaient d'une cuisine et, à tour de rôle, se chargeaient du nettoyage.

Mais les plats Frigovit ne réussissaient pas à Denise. Un grand dérangement d'entrailles survint qui l'obligeait, des dix et vingt fois, à quitter son travail. Et il lui semblait que M. Prunaire la suivait des yeux en ricanant lorsqu'elle revenait des cabinets.

Elle décida de ne plus manger les plats surgelés, se contentant d'un peu de charcuterie, de fromage et de fruits. Un samedi elle alla donc au marché mais elle fut déçue. Sans doute y avait-il encore quelques producteurs venant vendre leurs légumes en voisin mais, quant à eux, bouchers, crémiers en étaient aussi aux portions pesées d'avance, sous cellophane, et les charcutiers ne proposaient que des terrines d'une croûte maniérée fleurant l'industrie.

Alors, un soir, elle poussa jusqu'au village.

Elle ne pensait guère trouver, à cette heure, une boutique ouverte. Mais elle allait, presque heureuse, à travers les chemins paisibles. Le printemps s'annonçait et faisait sentir sa douceur. Denise pensa à Désiré Benoît, là-bas, à Poitiers, chez Hacquart, avec un petit frisson au cœur. Puis au notaire Delafontaine et à sa femme, avec cette fois un frisson de dégoût qu'elle regretta vite, avec l'indulgence de la jeunesse qui, déjà, connaît la vie : après tout, elle avait été bien contente de trouver le notaire à la mort de ses parents !

Puis, en tournant dans la rue, presque un chemin menant vers les champs, elle découvrit une maison basse aux deux

fenêtres éclairées. Au milieu une porte ouverte par laquelle on voyait, pendues, des saucisses, des rayons garnis de bocaux, un comptoir où luisait une machine à jambon. Une odeur de mijot. Elle entra.

Le père Bourras tenait boutique au village de Fumure, sur les terres duquel avait été construit en majorité Parlong-Ville Nouvelle, depuis cinquante-cinq ans. Fils de paysan, il avait débuté comme commis charcutier, s'était installé ici, ajoutant à son commerce, au fur et à mesure que les autres boutiques du village fermaient, celui des fruits et légumes, de l'épicerie, des fromages et du pain dont il tenait dépôt pour Lionel Poilâne, un véritable pain d'autrefois, au levain et au feu de bois, d'une farine riche en son.

— Bonjour ma petite demoiselle, dit-il, à peine étonné de voir une cliente à cette heure, qu'y a-t-il pour votre service ?

— Heu... Bonjour monsieur... Je passais. Je vois que vous avez du jambon...

— Et du vrai, ma petite, blanc et cuit au bois. Pas de jambons de Parisiens rougis avec je ne sais quoi !

Depuis ce soir-là, Denise revenait souvent voir le père Bourras. Chevelu et barbu comme un prophète, des bésicles sur le nez mais regardant par-dessus, le vieil homme sauvage et solitaire, bourru et brusque, semblait s'adoucir de cette compagnie limpide et fraîche. Il lui expliquait les joies et les secrets de son métier. Et il lui paraissait soudain plus jeune, plus humain, au-dessus des viandes du comptoir, des saucissons d'Arles et de Lyon entassés sur leurs plats de porcelaine blanche ébréchée, les langues et la tête de cochon noyées de gelée, les morceaux de petit salé cuits à l'eau, un pot de rillettes ouvert. Il y avait encore sur des planches un jambon d'un blanc rose, un jambon d'York à la chair saignante et dans des terrines jaunes du veau piqué et du pâté de foie. Et, d'un autre côté, les fromages. Sur les deux étagères du fond de la boutique s'élargissait un cantal géant, des hollandes ronds comme des têtes coupées, un brie avec des mélancolies de lune éteinte, un roquefort à mine princière sous sa cloche de verre. Il y avait des piles de boîtes de sardines qu'il retournait régulièrement toutes les semaines pour que l'huile imbibe le poisson et le vieillisse, les

seules conserves qu'il tolérait. Et, venant d'un apprentis, derrière, des relents acides du vinaigre qu'il fabriquait lui-même, des effluves d'olives venus d'un estagnon d'huile commandé aux derniers moulins artisanaux de Provence.

Les mois passèrent. Chez Frigovit la clientèle se stabilisait et, si l'on avait supprimé une caissière, on avait gardé les deux surveillantes. Ida avait inscrit à son tableau de chasse M. Prunaire, dans le calme des après-midi ils disparaissaient tous les deux. La caissière principale, une veuve encore jeune, au teint ravagé, au balancement souple de la taille, Mme Théophile, et qui peut-être avait eu des visées sur M. Prunaire, ricanait alors, murmurant que « cette pas-grand-chose d'Ida se contentait vraiment de n'importe quoi ! ». L'autre caissière soupirait. C'était une forte blonde dont on disait le mari impuissant, ce qui semblait bien faire son affaire de femme-enfant, à la chair molle, aux tons d'un rose pâli de fleur de serre, aux nonchalances de fille exclusivement nourrie de sucreries, douillettement vêtue de lainages pastel. Vers le soir seulement, aux arrivées du RER, le hall sinistre de Frigovit s'emplissait de travailleuses lasses de leur journée parisienne, d'employés des deux sexes n'ayant qu'une hâte : rentrer chez eux et s'installer devant leur poste de télévision. Ils achetaient en hâte le plat cuisiné à la mode. Le samedi au contraire c'étaient toutes les voitures automobiles de loin à la ronde qui s'agglutinaient sur le parking Frigovit. Leurs coffres avalaient des sacs entiers de nourriture, pour la semaine à venir. Denise surveillait, renseignait tout ce monde, en automate. Sa pensée rejoignait la boutique du père Bourras, qui sentait si bon, où les choses avaient le goût de ce qu'elles étaient.

Et un soir, comme elle bavardait avec le vieil épicier et qu'elle évoquait Poitiers, la boutique des Hacquart, Benoît qui lui avait écrit qu'il venait d'enterrer sa maman, le père Bourras lui dit brutalement :

— Vous l'aimez, ce garçon, ma petite. Qu'est-ce que vous attendez pour le lui écrire !

— Mais, monsieur Bourras...

— Mais oui, vous l'aimez. Mariez-le vite avant qu'il ne vous oublie.

— Mais, monsieur Bourras... Et d'abord il est si loin, à Poitiers. Et moi je ne veux pas retourner à Poitiers, si vous saviez...

— Alors, qu'il vienne ici, dit Bourras.

Denise restait silencieuse. Son amour, qui, elle y croyait à présent, l'emplissait toute. Benoît, Denise, à eux deux la jeunesse en fleur, la force mûre, si saines, si gaies, si heureuses, promettaient un couple rayonnant.

— Vous croyez, monsieur Bourras, qu'ils le prendraient à Frigovit ?

Alors le vieil homme explosa :

— A Frigovit ! Cette sale boîte ! Cette usine à empoisonner le monde ! Votre place n'est pas là, ma petite, ni celle de votre Benoît. Ne serez-vous pas mieux ici ? Voyez-vous, malgré eux, malgré leur sale progrès, car ils appellent ça un progrès, ces sauvages ! il y aura toujours des honnêtes gens pour préférer mon jambon et mes rillettes, le pain du petit Poilâne, les fromages du père Voy. Ah ! certes vous ne deviendrez pas millionnaire mais à quoi cela sert d'être millionnaire ? A engraisser les voyous qui nous gouvernent !

Il s'emportait. Il grognait mais ses yeux riaient de la stupeur de Denise :

— Mais, monsieur Bourras, mais... Vous...

— Eh bien quoi, moi ? J'ai fait mon temps. Vous ne le savez peut-être pas, mais la bicoque, au fond du jardin, c'est à moi aussi. J'y serais très bien. J'irais à la pêche. Je vous apprendrais à préparer le brochet en terrine. Ils aiment bien ça, par ici, et c'est de bonne vente.

Bourras se détourna, passa dans son arrière-boutique, pour cacher, furieux, une larme qui lui venait à l'œil.

Et dans la boutique obscure mais sentant bon les douces victuailles, devant les cervelas rangés en bataille et un demi-brie légèrement coulant, à la pâte couleur de soleil couchant, Denise pleurait...

*Quand vous copiez un écrit, il,
c'est du plagiat.
Quand vous en copiez plusieurs,
c'est de la recherche.*

Paul Valéry

De la poêle à la plume, de la broche à l'ironie, de l'écritoire à la table, nous sommes tour à tour les invités de Rabelais, Marcel Aymé, Montherlant, Mme de Sévigné, Proust, Victor Hugo ou Alphonse Daudet.

En leur compagnie, et en celle de quelques autres notables de la littérature française, nous nous amusons en refaisant le monde en général et la littérature en particulier, sans omettre bien évidemment la gastronomie.

Quelquefois, le ton dépasse le simple humour pour atteindre la satire. Que ce soit la très acide salade à la grimace de Paul Léautaud ou la muse gaillarde d'un Raoul Ponchon, la causticité d'un Galtier-Boissière ou les délicieuses observations d'un Jules Renard, on ne sait plus très bien où est le vrai du faux et le faux du vrai. La littérature, aussi, est une forme de gourmandise.



9 782714 417107

ISBN 2.7144.1710.8
HSC 60.4019.0.8409
89F.TTC

8. « Un ministre » de Manicamp dans *Les Quarante Valeurs de Manicamp* (1999)

Un ministre

par ÉMILE ZOLA

Elle le pressait chaque jour davantage. Il en restait assis dans sa stupeur, incapable de riposter, remuant dans sa tête des chiffres énormes. Ç'avait été la voiture, l'appartement de la rue Marbeuf, puis l'hôtel de la rue de Lille que l'on paya deux fois sa valeur car elle s'était associée, pour devenir propriétaire, à l'un de ses anciens amants qui lui reversa une partie de la somme déposée chez le notaire. Un instant, regagnant le Palais-Royal, il s'était juré de ne pas retourner chez cette femme. Le ciel lui donnait un avertissement, il avait appris dans les journaux la mort de Patrice puis celle de François, et il en fut pénétré comme s'il s'agissait de sa propre perte, mais le lendemain il se félicitait d'avoir été plus malin que les deux autres. Après tout il était débarrassé de ses rivaux. Il triomphait puisqu'il restait le seul. Il se mit alors à aimer d'une de ces passions d'hommes qui ne veulent plus avoir eu de

jeunesse, qui la récuse et l'enfouissent sous les pompes et les ors de leur réussite. Il voulut oublier l'avocat aux causes douteuses, l'agent toujours entre deux affaires, deux renseignements, trois récompenses. Il se prit à aimer la vertu, la vérité comme on s'adonne tout entier à un nouvel amour, et chez cet homme vieillissant la passion charnelle se partageait la passion morale, comme il passait de la rue de Lille au pavillon Montpensier. Chaque jour, la vertu le reprenait un peu plus. Il siégeait, présidait, tranchait de sa voix courtoise, impartiale, empreinte de cette ironie supérieure de ceux qui ont beaucoup vécu. Paris admirait cette carrière de grand sage. Même ses adversaires, ou mieux, car on ne s'était jamais fait de cadeaux, ses ennemis, des ennemis féroces, acharnés comme lui, en bonnes bêtes, à mordre le plus bas possible pour fuir à la va-vite le forfait accompli, se rendaient les uns après les autres à tant de bonhomie. On enseignait son nom aux petits enfants et il passait pour un modèle. Puis, comme le chien à la chienne, il retombait dans la sensualité de la rue de Lille, s'enfonçait dans des coussins, et la voix qui avait gravement disserté sur l'alinéa B du titre IV de la Constitution chuchotait en écho des propositions gouailleuses d'un de ces amis de passage que Christine avait toujours autour d'elle. Enfin il fut inculpé

par Émile Zola

et son visage changea. Un œil, surtout, se mit à fuir l'autre, comme s'il louchait encore sur la rive gauche. Il eut du mal à marcher, pour la première fois de sa vie n'apprécia pas l'automne, se sentit gagné par le découragement. Bien qu'il fit front pour ne pas tout perdre, il ne jappait que de plus en plus faiblement. On l'entourait à présent de silence. Quand il mourut, ce fut à une heure du matin dans un Palais-Royal désert où il s'était couché pour la première fois sans une femme. Elles s'étaient si largement servies qu'il faillit laisser des dettes ; à elle seule sa note chez Berlutti s'élevait à cent quatre-vingt mille francs.

9. « Hivernal » de François Mougenot dans *La Fourmi et La Cigale* (2006)

Hivernal d'après Zola

Voilà deux heures qu'elle marchait sur cette sale route qui ne finissait pas. À travers la nuit tombante, on apercevait encore la masse imposante et sombre d'un teruil, semblable à une gigantesque fourmilière. À cause de la bise qui cinglait son visage, des mèches désordonnées s'y étaient fichues et elle ressemblait à une sauvageonne. Comme elle frissonnait dans ses vêtements humides, elle essayait de penser à l'été, au soleil, pour se réchauffer. Dire qu'elle chantait toute la journée autrefois et qu'on lui jetait si facilement la pièce ! On la surnommait « Cigalette ». Bien sûr, parfois, on demandait un peu plus qu'une chanson, mais enfin, elle vivait et l'on était gentil avec elle. Que pouvait-elle espérer de mieux ? Son seul regret alors, c'était Étienne Lafont, dit « Lafontaine », l'homme qui avait disparu après avoir juré de l'épouser.

Puis l'hiver était venu. Elle avait habité seule dans une cabane de planches, à l'écart des corons. Mais en plusieurs endroits, le bois avait pourri et les infiltrations de pluie avaient rendu la demeure insalubre. Elle avait dû échanger son poêle à charbon contre des pommes de terre et un peu de lard. Ainsi, elle avait pu survivre encore trois semaines.

Comme la misère l'enlaidissait, on ne voulait plus d'elle ; et ce matin-là, après avoir terminé la dernière pomme de terre, elle avait décidé de partir. Depuis, elle ne s'était nourrie que de quelques croûtons humides abandonnés dans la gamelle d'un chien. Elle avait erré tout le jour entre des labours noyés de brume qui lui paraissaient infinis. À cause de sa mine de pauvre affreuse, on l'avait refoulée de toutes les maisons où elle s'était présentée. Maintenant que la nuit tombait, que le froid engourdissait tous ses membres, le désespoir commen-

çait à entrer dans son âme. Cette route devait bien mener quelque part ? Est-ce que les hommes faisaient des routes pour rien ? Elle sentait que ses jambes ne la soutiendraient plus longtemps et elle ne songeait même plus à éviter les flaques de boue qui jalonnaient son chemin. Elle était résolue à s'effondrer sur le palier de la première maison qu'elle trouverait : Ainsi, on serait obligé de la recueillir.

Quand elle aperçut une lueur, au loin, dans la direction où elle allait, elle reprit courage et se mit même à courir, comme saisie de frénésie. À bout de souffle, toute souillée des éclaboussures de sa course, elle s'arrêta à quelque distance d'une maison où un feu de cheminée donnait à travers une fenêtre une douce lumière qui faisait chatoyer le flot onduleux des rideaux. Qu'il devait faire bon à demeurer ici ! Elle se voyait déjà assise auprès de l'âtre, chauffant ses pieds et ses mains, séchant son visage et ses cheveux, tandis que la flambée crépiterait dans le silence apaisant du salon.

Elle eut vite fait de gagner les abords d'un jardinet cerné d'une palissade, et de pousser une petite porte surmontée d'un panneau de bois gravé. Si elle avait su lire, elle aurait appris le nom que les habitants de la maison lui avaient donné : « Mon rêve ». Elle escalada les marches du perron et tira un cordon qui pendait là dans l'obscurité. Une cloche retentit à l'intérieur. La pluie avait cessé. Elle entendit des pas sourds qui se rapprochaient de l'autre côté de la porte. Une femme ouvrit. Elle devait avoir le même âge qu'elle. Cette femme comprit tout de suite à la vue de la malheureuse à quoi elle avait à faire. Elle parût gênée. À l'écouter, elle avait à peine ici de quoi nourrir ses enfants et son dernier né était même malade ; aussi ne pouvait-elle plus secourir les mendiants de passage. Il fallait continuer plus loin, à peine une demi-lieue, où se trouvait le presbytère. En disant cela, elle savait qu'à la nuit tombée, le curé n'ouvrait à personne.

Mais sur le perron, la pauvre n'écoutait plus. Elle était loin de songer à s'effondrer sur le palier. Elle venait de recon-

naître cette femme qui lui débitait des menteries. C'était son ancienne voisine, celle qu'on surnommait « la fourmi », car on la voyait souvent trotter et s'affairer autour des maisons riches. C'était elle qui lui avait volé Étienne, l'homme qui avait juré de l'épouser autrefois. Ah, elle était prévoyante, celle-là ! Elle savait qu'Étienne Lafont, dit « Lafontaine », était un gars qui réussirait. Et comme elle savait mieux s'y prendre, qu'elle était plus roublarde, c'est elle qui l'avait eu.

Mais voilà que cette femme, dite « la fourmi », la dévisageait elle aussi. Elle restait figée tandis que le passé lui revenait. Elle reconnaissait cette gueuse qui venait de la retrouver par hasard. Elle voulut repousser sa porte, mais elle trouva plus prompte en face d'elle. La visiteuse, telle une tigresse, se jeta sur sa rivale d'autrefois. Une convulsion venait de la saisir dans l'intérieur de sa poitrine, son sang palpitait dans ses veines, tout un relent de rancune brouillait son cerveau. Elle se déchaîna, la hargne au cœur, les mains crispées rageusement sur les vêtements de riche de cette garce, le visage torturé, les yeux rougis. L'autre, surprise, tomba sous la soudaineté de l'attaque et se retrouva au sol, à la merci de celle qu'on surnommait autrefois « Cigalette » et qui maintenant, l'injurait comme une furie, lui donnait des coups de genoux dans les côtes, agrippait, déchirait, griffait rageusement tout ce que ses doigts pouvaient saisir. Mais elle était trop faible pour s'acharner longtemps dans une bagarre aussi furieuse et, bientôt, « la fourmi », un moment estourbie, reprit le dessus et réussit à entraîner la pauvre folle sur le perron, puis jusqu'au bas des marches, où elle l'abandonna, épuisée, meurtrie, broyée corps et âme. La malheureuse mit plusieurs minutes à retrouver ses esprits. Quand elle se releva, elle ne savait plus où elle était. Elle tourna sur place un moment, ne sachant où aller. Ses vêtements en lambeaux pendaient et manquaient de la faire trébucher. Puis elle s'éloigna dans la nuit, toute claudicante, mimant une sorte de danse insolite et désespérée.

10. « Les Bouguon-Placard, La Grève » de Paul Aoustine dans *Contrefaçon, Pastiches littéraires à l'usage d'un lecteur pressé* (2009)

173

A la manière d'Emile Zola

Les Bouguon-Placard.

Histoire pathologique et sociale
d'une famille du début du siècle

La grève

Dans la plaine rase et verglacée, un homme marchait seul sur la route qui reliait Cnéthouille à Pététhouille-ville. Quinze kilomètres à travers les champs d'artichauts. L'homme tenait son paletot serré et avait de la peine à lutter contre les violentes rafales de vent. Cela faisait plus de deux mois que la grève paralysait l'ouest du pays. Etienne Letarin était arrivé par le train de six heures et il marchait d'un pas allongé. A un calvaire, il croisa un vieil homme qui poussait devant lui un vieux landau rempli d'annuaires des postes. Letarin le salua et lui demanda si le chemin était encore long jusqu'à Pététhouille. En guise de réponse une quinte de toux secoua le vieux et un crachat blanchâtre vint oblitérer le bitume gras et sale. Letarin reconnut aussitôt l'empreinte caractéristique de la colle à timbres. Les poumons du vieux étaient rongés par cinquante ans de tri. Sans plus attendre, il pressa le pas. Un quart d'heure plus tard, il pénétrait les premiers faubourgs de Pététhouille.

Cela faisait maintenant plus de quatre semaines qu'Etienne partageait la vie des grévistes. Les camarades du syndicat l'avaient tout de suite mis au courant. L'encadrement s'abritait derrière les directives parisiennes

PDVd
Profon
de

170
et ne voulait rien entendre aux revendications. La machine de tri était arrivée un beau matin par le chemin de fer. C'étaient les plus vieux qui avaient réagi les premiers, les jeunes avaient suivi par peur des représailles. Depuis les premières manifestations hostiles, un peloton de gendarmerie se relayait jour et nuit autour de l'automate. Parfois quelques postiers venaient rôder autour du hangar, mesurant du regard l'ampleur de la menace. Les militaires à la longue s'étaient habitués à ce manège. Ils leur arrivaient même parfois d'échanger quelques mots ou une cigarette avec les grévistes.

Etienne avait trouvé à loger chez un vieux breton du nom de Wertzeichengeber. Cet ancien vaguemestre à la retraite s'était découvert une passion tardive pour la colombophilie. Il avait affublé chacun de ses ramiers du nom d'un maréchal d'Empire et ce nouveau stratège passait ses journées à exposer ses plans de bataille à ce savant état-major qui ne manquait jamais de saluer chacune des ces brillantes théories d'un roucoulement admiratif. Letarin réussit rapidement à gagner la confiance de cet original. Il lui arriva même d'utiliser à quelques reprises ce moyen discret pour communiquer avec la centrale. Pour quelques francs le vieux lui louait une mansarde qu'il partageait avec Paulin, le fils d'un préposé décédé d'une cirrhose et dont la femme était partie avec un gendarme. L'administration dans sa mansuétude avait recasé le fils, à qui l'on confiait les travaux les plus rebutants et les plus pénibles. L'enfant frappé d'une difformité congénitale sympathisa tout de suite avec cet étranger grand et mince qui ne ressemblait pas aux gens du pays. Du fait de sa malformation, l'infirme se faufilait partout. Un soir Paulin conduisit Etienne sous le hangar où était entreposée la machine, lui fournissant ainsi l'occasion de faire un relevé précis des lieux.

La grève s'éternisait. La plupart des grévistes traînaient dans les estaminets. On parlait d'élire des délégués que

l'on enverrait au président de la République. Les têtes s'échauffaient. Au dixième verre, les femmes étaient obligées de venir chercher les plus enragés. Ce jour-là Etienne tomba sur l'inspecteur principal Brasguet. Dès leur première rencontre, les deux hommes avaient éprouvé une antipathie réciproque. Pour la plupart anciens ouvriers, ces contremaîtres avaient su gravir avec peine la hiérarchie, si bien qu'il leur en était resté une haine farouche de l'ingénieur et un mépris profond de l'ouvrier. Etienne se méfia tout de suite d'eux. Il réalisa combien, sous leurs manières libérales, se cachaient en vérité d'ambitions inavouées et de rancunes sourdes. L'ascendant qu'Etienne commençait d'ailleurs à exercer sur les ouvriers avait rapidement suscité parmi ce corps une hostilité instinctive. Les grévistes avaient apprécié tout de suite le jeune homme. Depuis qu'on le savait parent de ce Letarin qui avait gagné une étape alpestre dans le tour de France, Etienne jouissait parmi eux d'un prestige considérable. Ceci ne manqua pas d'exciter les jalousies. On l'accusa bientôt de venir monter la tête aux hommes, lui que personne ne connaissait, lui qui n'était même pas fonctionnaire. L'alcool aidant on en vint aux menaces, puis aux mains et comme toujours, ivre et honteux, chacun regagna son foyer, les poches vides et le visage tuméfié.

Le lendemain la direction réunissait les grévistes pour une ultime tentative de conciliation. On expliqua que la machine ne signifiait pas le licenciement mais au contraire un travail moins pénible. Les hommes écoutaient méfiants. Ils avaient trié toute leur vie et ne savaient rien faire d'autre. Le vieux Wertzeichengeber était monté sur une table et criait maintenant plus fort que les autres qu'on cherchait à les tromper et qu'on allait faire venir des bigoudens pour travailler sur la machine. A ces mots l'ingénieur blêmit, donna quelques explications vagues. Le ton monta soudain, puis les insultes. Un ouvrier chanta la Paimpolaise, puis deux, puis tous. Les chaises volèrent. L'ingénieur et les inspecteurs durent se retirer sous les

746

huées. A l'écart de ce tumulte, Letarin savourait son triomphe. Son grand-père avait eu à combattre les patrons dans les corons et il avait été élevé dans cette haine viscérale du capital. C'était sa vision de la lutte des classes, les choses étaient simples, d'un côté les patrons, de l'autre les ouvriers. Mais cette fois-ci, quelque chose le dérangeait, l'ingénieur était lui-même fils d'ouvrier, comme lui, il avait bénéficié de l'école publique, cela l'avait conduit jusqu'à Polytechnique. Alors Letarin ne comprenait pas cet acharnement à défendre les intérêts d'une autre classe. Chaque fois qu'il avait eu à discuter avec eux, il n'avait rien compris à leur langage et il en était résulté une méfiance profonde et réciproque. Lorsqu'il rentra, il trouva le vieux assis, hébété sur le pas de la porte. Il apprit de Paulin que, lorsque celui-ci était rentré du bistrot, il avait trouvé les cages vides. Les volatiles avaient dû finir dans la casserole d'un gréviste. Le vieux resta plusieurs jours ainsi prostré dans un mutisme forcené. Quinze jours plus tard on l'enterrait.

Le soir même Etienne était décidé à agir. Il attendit que tout fut calme. Paulin endormi, il prit sa culotte et il sortit. Dehors les rues étaient désertes, le bourg dormait et il n'eut aucune difficulté à se faufiler jusqu'à l'entrepôt sans être vu. Silencieusement il fit glisser la dalle. Dans le hangar tout était calme. Dans l'obscurité il distingua la sentinelle au bout incandescent de sa cigarette. Alors qu'il était sur le point d'atteindre la machine, le vacarme d'une lutte, bientôt interrompue par le râle étouffé de la sentinelle, le cloua sur place. Dans l'ombre il crut deviner une silhouette. L'espace d'une seconde il sentit la lame d'un couteau frôler sa joue. L'ombre lui faisait maintenant face. Dans un éclair il reconnut Paulin. La figure barbouillée de sang, l'enfant riait d'un rire sourd. Toute l'amertume de cette adolescence faite d'humiliations éclatait tout à coup dans l'horreur de ce geste inexplicable. Un instant déconcerté, Etienne retrouva rapidement son sang-froid. D'un geste brutal il écarta le valétudinaire. Il n'était plus temps de reculer, cette mort ne devait rien changer à son

127

plan. Recroquevillé dans l'ombre, Paulin sanglotait tandis qu'Etienne s'affairait. Le plombier-zingueur serra le morceau d'étope entre ses dents, soigneusement, comme on lui avait appris à le faire. Avec précaution, il entoura la bouteille de l'électrode métallique. De fines gouttes de sueur perlaient sur ce front, dont les traits trahissaient tout à coup les signes d'une hérédité criminelle. A ses côtés dans l'ombre, l'enfant avait fini par s'assoupir, abruti par le poids de son acte.

Lorsqu'il fut dehors, tout était calme. Il remarqua une faible lumière qui brillait encore dans la chambre de l'ingénieur. C'est vers une heure du matin que l'explosion eut lieu, pulvérisant l'entrepôt et brisant les fenêtres dans un rayon d'une lieue. Et puis le feu prit presque aussitôt. Tout le monde était dehors. Les hommes contemplaient le désastre, hébétés. Cette maudite machine était détruite certes, mais leur entrepôt était la proie des flammes. Pour certains c'était trente ans d'une vie qui partait ainsi en fumée. Au milieu des pompiers, l'ingénieur, en robe de chambre, hurlait ses ordres. La brigade de Cnéthouille était venue en renfort, mais il était trop tard, on ne pourrait rien sauver, l'irréparable avait été commis. Le lendemain, Paris nommait un médiateur. L'affaire avait pris de l'ampleur. Les journalistes avaient débarqué. Letarin croisa leur flot désordonné alors qu'il rejoignait la gare. La grève était finie, maintenant la politique prenait le relais, son travail à lui était terminé. Dans le train il rencontra Brasguet. Les deux hommes échangèrent un regard haineux, s'ils avaient été seuls, ils se seraient pris à la gorge. Prudemment ils changèrent de compartiment. Arrivé à Montparnasse, Letarin sauta sur le quai, les maraîchers étaient en grève, le ventre de Paris était malade. Sans attendre, le syndicaliste s'engouffra dans le métro. Une demi-heure plus tard, il sortait porte de la Villette. Le ciel était gris et morne, le jour se levait à peine. Dans un réflexe Letarin serra son paletot, cela était maintenant devenu une habitude chez lui. Sans réfléchir il allongea le pas et se dirigea en direction des pavillons.

11. « Le Tabac du père Nicot » de Robert Lasnier dans *Le Bal des mots dits* (2009)

Le tabac du Père Nicot

A la manière d'Emile Zola

Par Robert Lasnier

<http://bal-des-mots-dits.kazeo.com/pastiches-anti-tabac/pastiches-anti-tabac,r48888-2.html>

Penchée à sa fenêtre, Gervaise regarda au loin dans la rue grasse où de lourds nuages mettaient comme de la suie dans le ciel bas de novembre. Elle aperçut d'emblée les âcres fumées qui sortaient du tabac du Père Nicot, au bout de la rue qui longe les fortifications. La pluie s'était mise tomber, en gouttes fines et glaciales, et Gervaise frissonna sous son châle. Les fumées sortaient en nappes troubles des moindres interstices du bâtiment délabré. A travers la lumière jaunâtre des becs à gaz qui éclairaient la salle, on voyait les ombres gesticulantes des fumeurs engoncés dans leur vice. C'est là qu'était encore son homme, Coupeau, assurément. Elle imaginait bien l'endroit, pour y être allée quelquefois rendre au tenancier les quelque vingt ou cent sous qu'elle avait dû emprunter pour payer le terme. C'était une salle basse au plafond noirci ; là, les hommes, abêtis par la fumée, inhalaient ce poison de nicotine. Dans ce lieu de pestilence, l'odeur prenait à la poitrine dès l'entrée ; c'étaient d'abord les senteurs puissantes du caporal, le gros gris, qui se déployaient avec force. Bientôt cependant on discernait d'autres senteurs : le cigare, épais et puissant, dévalait dans la salle et mettait ses arômes, lourds comme des senteurs d'aisselles. On suffoquait sous cette puanteur où se mêlaient en d'étranges accords les remugles des hommes et les bouffées sales des mégots. Tout cela s'épandait en nappes épaisses comme un parfum de foule sordide, et les cigarettes, sur lesquelles tiraient des bouches avides, allumaient des points rougeoyants qu'on discernait vaguement dans le brouillard qui noyait l'établissement. On parlait ici avec des voix rauques, et les propos grasseyaient entre les quintes de toux qui secouaient tous ces fumeurs aux poumons ravagés. La fumée leur détruisait la poitrine, les yeux leur piquaient, et ils

larmoyaient sous l'irritation que leur causaient les fumées. Les cendriers étaient pleins de mégots, et ça débordait en cendres grisâtres qui tombaient sur le sol carrelé. Là, les pas des hommes les étalaient, et les cendres, mêlées à la pluie que chacun apportait en entrant, à la semelle de ses souliers, avaient tôt fait de transformer le plancher en une surface emplâtrée d'ordure, où l'on glissait dans une purée sordide, sombre et collante. Pourtant, malgré son aversion, Gervaise éprouvait parfois comme un chatouillement qui la prenait au creux des reins, une grande folie qui la transportait à la pensée de toute cette fumée. Le tabac la terrorisait, mais aussi il la fascinait, et il lui semblait sentir, dans la respiration âcre et forte de la fumée, un souffle puissant de vie et de mort, comme le grand rut de la terre qui l'emportait, l'étourdissant jusqu'au vertige...

etc

ANNEXE 2 : LISTE DE QUELQUES PASTICHES-ZOLA PRODUITS DE SON VIVANT ET APRÈS SA MORT

- ANONYME, « Une histoire de Vélosorex », Publicité Homsy-Delaforse et associés. DR
- AOUSTINE, Paul, 2009, « Les Bouguon-Placard, La Grève » in *Contrefaçons*, Paris, Publibook.
- COURTINE, Robert Julien, 1984, « Au Bonheur des Ménagères », in *Au cochon Bleu*, Paris, Le Pré aux Clercs.
- CURTIS, Jean-Louis, 1985, « Un rien m'agite », in *Pastiches*.
- FERRIER, Paul, 1884, « Le Ventre d'Anzin », signé Emile Zola, in «Le Gaulois »
- GAULMIER, Jean, 1942, « Une Crise » in *A la manière de...*, Le Caire, Ed. du Scribe égyptien.
- GUENEL, Paul, 1947, « Tata » in *A la manière d'à la manière de...*, Paris, Renée Lacoste et Cie.
- JULLIAN, Philippe & MINORET, Bernard, 1955 [éd.2009], « La Panse » in *Les Marot-Chandonneurs*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- LASNIER, Robert, 2009, « Le Tabac du père Nicot », disponible sur : <http://bal-des-mots-dits.kazeo.com/pastiches-anti-tabac-c27431610>.
- LEMAITRE, Jules, 1887, « Pronostics pour », signe un incipit conjectural de *La Terre* encore à paraître.
- LEMAITRE, Jules, 1887, « Une farce de Buteau », par M. Émile Zola, pastiche repris dans *Les contemporains*, 4^e série en 1889.
- MANICAMP, 1999, « Un ministre » in *Les Quarante Valeurs et quelques interludes*, Paris, Plon.
- MILLAUD, Albert, 1879, « La Fille à Nana », roman orduraliste par M. Émile Zola, in *Le Figaro*.
- MONOD, Sylvain, 1963, « L'Entonnoir » in *Pastiche*, Paris, Hachette Lefebvre.
- MOUGENOT, François, 2006, « Hivernal », in *La Fourmi et la cigale*, Paris, Édité.
- ORINO, Charles (d') [pseudonyme de la comtesse de Pillet Will], 1907, « Les Ames souffrantes », in *Nos invisibles*.
- ORINO, Charles (d') [pseudonyme de la comtesse de Pillet Will], 1907, « Science humaine dans l'ombre », in *Nos invisibles*.

ORINO, Charles (d') [pseudonyme de la comtesse de Pillet Will], 1907, « Matière animée », L'Instinct », *in Nos invisibles*.

ORINO, Charles (d') [pseudonyme de la comtesse de Pillet Will], 1907, « La Révoltée » *in Nos invisibles*.

ORINO, Charles (d') [pseudonyme de la comtesse de Pillet Will], 1907, « La Famille » *in Nos invisibles*

REBOUX, Paul, MÜLLER, Charles, 1910, « La Parure » *in A la manière de...*, Paris, Grasset.

ROBIDA, Alfred, 1880, « L'Assommé », signé Nana, *in* « La Caricature ».

ROBIDA, Alfred, 1880, « Nana ou le danger des mauvaises connaissances », imité de Berquin par Zola, *in* « La Caricature ».

ROBIDA, Alfred, 1880, « La Fille à Nana » par Emile Zola, *in* « La Caricature ».

SIGNAC, Paul, 1882, « Mounard dit la Trique », signé Emile Zola, *in* « Le Chat noir ».

ANNEXE 3 : QUELQUES EPREUVES D'AGREGATION : LES SUJETS PORTANT SUR L'ŒUVRE ZOLIENNE



EAE LMO 4
Repère à reporter sur la copie

SESSION 2009

CONCOURS EXTERNE DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE
(Littérature générale et comparée)

Durée : 7 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

« La femme en littérature n'est ni paysage ni effigie et l'on n'en connaît pas de vue ; on n'en connaît que des images où elle n'est point seule mais entourée d'un appareil de circonstances, de situations, de comparses ; c'est-à-dire, soit des types proposés à la reconnaissance, soit des allusions proposées à l'imaginaire, tous caractères d'un objet indissolublement sacré et susceptible de possession. »

Dans quelle mesure ces lignes d'un critique contemporain éclairent-elles votre lecture de *Nana*, de *Tess d'Urberville* et d'*Effi Briest* ?

SESSION 2010

**AGREGATION
CONCOURS EXTERNE**

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE
(Littérature générale et comparée)

Durée : 7 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

Un critique contemporain affirme : « Dans l'œuvre naturaliste, il y a comme une nature primitive qui monte à la surface pour envahir les confins humains. Cette force de la nature vient saper la vitalité de l'individu et l'entraîner vers le désastre. Partout la volonté humaine cède, s'humilie devant cette volonté universelle, informe, dépersonnalisée. »

(David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Armand Colin, 1995, p. 175)

Dans quelle mesure votre lecture de *Nana* de Zola, de *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy et d'*Effi Briest* de Fontane vous permet-elle d'éclairer ces propos ?

SESSION 2011

**AGRÉGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER**

Section : LETTRES MODERNES

**COMPOSITION À PARTIR D'UN OU PLUSIEURS AUTEURS
DE LANGUE FRANÇAISE**

Durée : 7 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

Dans une classe de Seconde, vous étudiez le groupement de textes suivant dans le cadre de l'étude d'un « mouvement littéraire et culturel ».
Vous présenterez votre projet d'ensemble et les modalités de son exploitation en classe.

1. François Coppée (1842-1908), « La Famille du Menuisier », in *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.
2. Émile Zola, (1840-1902), *L'Assommoir*, ch. 3, Paris, Charpentier, 1877.
3. Guy de Maupassant (1850-1893), *Boule de Suif*, in *Les Soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880.
4. Edmond de Goncourt (1822-1896), *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux représentée pour la première fois, à Paris sur le Théâtre national de l'Odéon, le 18 décembre 1888, Paris, Charpentier, 1888.

EXTRAIT 1

LA FAMILLE DU MENUISIER

Le marchand de cercueils vient de trousser ses manches
Et rabote en sifflant, les pieds dans les copeaux.
L'année est bonne ; il n'a pas le moindre repos
Et même il ne boit plus son gain tous les dimanches.

Tout en jouant parmi les longues bières blanches,
Ses enfants, deux blondins tout roses et dispos,
Quand passe un corbillard, lui tirent leurs chapeaux
Et bénissent la mort qui fait vendre des planches.

La mère, supputant de combien s'accroîtra
Son épargne, s'il vient un nouveau choléra,
Tricote, en souriant, au seuil de la boutique ;

Et ce groupe joyeux, dans l'or d'un soir d'été,
Offre un tableau de paix naïve et domestique,
De bien-être honorable et de bonne santé.

EXTRAIT 2

Dans la galerie d'Apollon, le parquet surtout émerveilla la société, un parquet luisant, clair comme un miroir, où les pieds des banquettes se reflétaient. Mademoiselle Remanjou fermait les yeux, parce qu'elle croyait marcher sur de l'eau. On criait à madame Gaudron de poser ses souliers à plat, à cause de sa position. M. Madinier voulait leur montrer les dorures et les peintures du plafond ; mais ça leur cassait le cou, et ils ne distinguaient rien. Alors, avant d'entrer dans le salon carré, il indiqua une fenêtre du geste, en disant :

– Voilà le balcon d'où Charles IX a tiré sur le peuple.

Cependant, il surveillait la queue du cortège. D'un geste, il commanda une halte, au milieu du salon carré. Il n'y avait là que des chefs-d'œuvre, murmurait-il à demi-voix, comme dans une église. On fit le tour du salon. Gervaise demanda le sujet des *Noces de Cana* ; c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-la-Grillade ricanèrent, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues ; les cuisses de l'Antiope surtout leur causèrent un saisissement. Et, tout au bout, le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béants, attendris et stupides, en face de la Vierge de Murillo.

Le tour du salon terminé, M. Madinier voulut qu'on recommençât ; ça en valait la peine. Il s'occupait beaucoup de madame Lorilleux, à cause de sa robe de soie ; et, chaque fois qu'elle l'interrogeait, il répondait gravement, avec un grand aplomb. Comme elle s'intéressait à la maîtresse du Titien, dont elle trouvait la chevelure jaune pareille à la sienne, il la lui donna pour la belle Ferronnière, une maîtresse d'Henri IV, sur laquelle on avait joué un drame, à l'Ambigu.

Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. Mais ce qui les intéressait le plus, c'étaient encore les copistes, avec leurs chevalets installés parmi le monde, peignant sans gêne ; une vieille dame, montée sur une grande échelle, promenant un pinceau à badigeon dans le ciel tendre d'une immense toile, les frappa d'une façon particulière. Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.

M. Madinier se taisait pour ménager un effet. Il alla droit à la *Kermesse* de Rubens. Là, il ne dit toujours rien, il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris ; puis, elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers.

– Voyez donc ! répétait Boche, ça vaut l'argent. En voilà un qui dégobille. Et celui-là, il arrose les pissenlits. Et celui-là, oh ! celui-là... Ah bien ! ils sont propres, ici !

– Allons-nous-en, dit M. Madinier, ravi de son succès. Il n'y a plus rien à voir de ce côté.

La noce retourna sur ses pas, traversa de nouveau le salon carré et la galerie d'Apollon.

Tournez la page S.V.P.

SESSION 2016

**AGRÉGATION
CONCOURS EXTERNE**

Section : LETTRES MODERNES

**ÉTUDE GRAMMATICALE
D'UN TEXTE DE LANGUE FRANÇAISE POSTÉRIEUR À 1500**

Durée : 2 heures 30

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : La copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.

Tournez la page S.V.P.

Λ

Texte

« Assez causé, dit-il brusquement. Il est tard, dormons. Ça nous portera malheur de faire des calculs à l'avance. Je ne tiens pas encore la place. Surtout, sois discrète. »

- La lampe éteinte, Félicité ne put dormir. Les yeux fermés, elle faisait de merveilleux châteaux en Espagne. Les vingt mille francs de rente dansaient devant elle, dans l'ombre, une danse diabolique. Elle habitait un bel appartement de la ville neuve, avait le luxe de M. Peirotte, donnait des soirées, éclaboussait de sa fortune la ville entière. Ce qui chatouillait le plus ses vanités, c'était la belle position que son mari occuperait alors. Ce serait lui qui payerait leurs rentes à Granoux, à Roudier, à tous ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle comme on va dans un café, pour parler haut et savoir les nouvelles du jour. Elle s'était parfaitement aperçue de la façon cavalière dont ces gens entraient dans son salon, ce qui les lui avait fait prendre en grippe. Le marquis lui-même, avec sa politesse ironique, commençait à lui déplaire. Aussi, triompher seuls, garder tout le gâteau, suivant son expression, était une vengeance qu'elle caressait amoureusement. Plus tard, quand ces grossiers personnages se présenteraient le chapeau bas chez M. le receveur Rougon, elle les écraserait à son tour. Toute la nuit elle remua ces pensées. Le lendemain, en ouvrant ses persiennes, son premier regard se porta instinctivement de l'autre côté de la rue, sur les fenêtres de M. Peirotte ; elle sourit en contemplant les larges rideaux de damas qui pendaient derrière les vitres.

Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, chapitre III, éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2007, p. 141-142.

Questions

1. Lexicologie [4 points]

Étudiez le figement lexical dans les trois expressions suivantes : « portera malheur » (l. 1) – « faisait de merveilleux châteaux en Espagne » (l. 3-4) et « prendre en grippe » (l. 11).

2. Grammaire [8 points]

1. Étudiez les modes non personnels du verbe dans l'ensemble du passage. [6 points]
2. Formulez toutes les remarques utiles et nécessaires sur : « Ce serait lui qui payerait leurs rentes à Granoux, à Roudier, à tous ces bourgeois qui venaient aujourd'hui chez elle comme on va dans un café » (l. 7-9). [2 points]

3. Stylistique [8 points]

Vous proposerez un commentaire stylistique de ce texte.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : relatif à la présence de l'œuvre zolienne dans des ouvrages scolaires (manuels /anthologies)	20
Tableau 2: récapitulatif de la fréquence de l'œuvre zolienne (<i>Les Rougon-Macquart</i>) dans les ouvrages scolaires de 1930 à 2016.....	22
Tableau 3 : Les tirages atteints par <i>Les Rougon-Macquart</i> dans l'édition du Livre de poche (en 1972 et en 1993).....	23
Tableau 4: Ressources/Textes de Zola au programme des agrégations de Lettres depuis 1986	24
Tableau 5: Sujets sur l'œuvre de Zola au concours d'agrégation	25
Tableau 6: Tableau des pastiches-Zola retenus pour l'étude	39
Tableau 7 : Résumé de quelques composantes des pastiches et des informations relatives au profil des pasticheurs.....	109
Tableau 8: Tableau récapitulatif des types de pastiches identifiés grâce à la désignation des personnages	133

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace	ii
Remerciements	iii
Résumé	iv
Abstract	v
Sommaire	vi
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
1- Du corpus de l'étude à la problématique et aux hypothèses	3
2- Présentation des travaux antérieurs sur les pastiches	5
3- Objectifs et réflexion méthodologique	9
4- Plan du travail.....	11
PREMIÈRE PARTIE : CADRE THÉORIQUE, CORPUS ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES	13
INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE	14
CHAPITRE 1 : LES PASTICHES-ZOLA COMME SIGNE DE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ZOLIENNE	16
1.1 La place de Zola dans l'enseignement au fil du XX ^e siècle et à l'aube du XXI ^e siècle .	16
1.1.1 La présence de l'œuvre zolienne dans les manuels scolaires	16
1.1.2 Le traitement des textes zoliens dans les ouvrages et manuels scolaires	27
1.2 L'identification et la sélection des pastiches-Zola	35
CHAPITRE 2 : LA DIFFICILE QUESTION DU STYLE.....	42
2.1. Le style prescriptif et le style transgressif	43
2.2. L'écart et le choix	46
2.3. Le style collectif et le style individuel.....	47
2.3.1. Le style collectif.....	48
2.3.2. Le style individuel.....	49
2.4. La forme et le contenu du style	52
2.5. La continuité et la discontinuité sous l'angle du pastiche	54
2.6. L'imaginaire du style.....	59
CHAPITRE 3 : LES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES	62
4.1. La question de l'imitation au fil des siècles	62
3.2. Pour une définition du pastiche	68
3.2.1. La règle de neutralité.....	77

3.2.2. La règle de bilatéralité :	78
3.2.3. La règle d'abstraction	79
3.2.4. La règle d'holisme :	82
3.3. Le pastiche et la parodie	84
3.4. Le pastiche et le travestissement	88
3.5. Le pastiche et la caricature/charge	91
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	95
DEUXIÈME PARTIE : LES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE UTILISÉS PAR LES PASTICHEURS DE ZOLA ET LEURS EFFETS STYLISTIQUES	97
INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE	98
CHAPITRE 4 : LE PARATEXTE ET L'ONOMASTIQUE : UNE PREMIÈRE CLÉ D'INTERPRÉTATION DES PASTICHES	100
4.1. Les traits des hypotextes dans les paratextes des pastiches	100
4.1.1. Les traits des hypotextes dans les titres	101
4.1.2. Les traits des hypotextes dans l'avant-propos, la préface, et la postface	104
4.2. La désignation des personnages et ses connotations	113
4.2.1 Les noms repris à Zola	116
4.2.2 Les noms nouveaux ou inventés	120
4.2.3. Les noms dictés par la présence d'un autre hypotexte ou d'une satire politique.	125
CHAPITRE 5 : LA THÉMATIQUE DES PASTICHES : SES RAPPORTS AVEC ZOLA ET LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE DES PASTICHEURS	136
5.1. Zola dans le naturalisme	136
5.2. Les thèmes zoliens accentués dans les pastiches	139
5.2.1. L'ordure et l'odeur	139
5.2.2. Le corps et le désir	144
5.2.3. La déchéance	149
5.3. Les thèmes zoliens minorés	153
5.3.1. L'alcoolisme	154
5.3.2. La folie	156
5.3.3. La prostitution	158
5.3.4. L'inceste	158
5.3.5. Le progrès	160
5.4. Quelques thèmes omis	160
5.5 La position du pasticheur vis-à-vis de la société de son époque	160

CHAPITRE 6 : LA STYLISTIQUE DES PASTICHES	170
6.1. Les faits macro-textuels.....	170
6.1.1. L'incipit.....	170
6.1.2. Le dialogue.....	184
6.1.2.1. Le dialogue au style direct	184
6.1.3. Le mélange de styles dans les dialogues.....	191
6.1.3. Les rapports narrateur/personnages	195
6.1.3.1. Le discours indirect libre(DIL)	195
6.1.3.2. Le point de vue.....	204
6.1.3.2.1. Le point de vue du narrateur	206
6.1.3.2.2. Le Point de vue du personnage	210
6.1.4. La description naturaliste.....	214
6.1.5. La transposition poétique.....	222
6.2. Les faits micro-textuels	226
6.2.1. La phrase descriptive longue	226
6.2.2. Le style substantif.....	229
6.2.3. Les noms abstraits.....	231
6.3. Quelques traits stylistiques omis	231
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	234
CONCLUSION GÉNÉRALE	236
BIBLIOGRAPHIE	241
ANNEXES	251
ANNEXE 1 : LES PASTICHES-ZOLA RETENUS POUR LA RECHERCHE CLASSÉS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE.....	252
1. « La Parure » de Paul Reboux et Charles Müller dans <i>A la manière de... (1910)</i>	253
2. « Une crise » de Jean Gaulmier dans <i>A la manière de...1942</i>	261
3. « Tata » de Paul Guenel dans <i>A la manière d'à la manière de..... (1947)</i>	267
4. « La Panse » de Philippe Jullian et Bernard Minoret dans <i>Les Morot-Chandonneur</i> (1955).....	281
5. « L'Entonnoir » de Sylvain Monod dans <i>Pastiches (1963)</i>	285
6. « Une histoire de vélosorex » dans <i>A la manière d'Emile Zola (Publicité Homsy- Delafose et associés. DR) 1980</i>	293
7. « Au Bonheur des Ménagères » de Robert Julien Courtine dans <i>Au Cochon bleu</i> (<i>petit traité de pasticheries</i>)1984	294

8.	« Un ministre » de Manicamp dans <i>Les Quarante Valeurs de Manicamp</i> (1999).	305
9.	« Hivernal » de François Mougenot dans <i>La Fourmi et La Cigale</i> (2006).....	308
10.	« Les Bouguon-Placard, La Grève » de Paul Aoustine dans <i>Contrefaçon, Pastiches littéraires à l'usage d'un lecteur pressé</i> (2009).....	311
11.	« Le Tabac du père Nicot » de Robert Lasnier dans <i>Le Bal des mots dits</i> (2009)	316
ANNEXE 2 : LISTE DE QUELQUES PASTICHES-ZOLA PRODUITS DE SON VIVANT ET APRÈS SA MORT		318
ANNEXE 3 : QUELQUES EPREUVES D'AGREGATION : LES SUJETS PORTANT SUR L'ŒUVRE ZOLIENNE		320
LISTE DES TABLEAUX.....		329
TABLE DES MATIÈRES		330