



HAL
open science

Pratique et théorie de la création littéraire : du pastiche à l'écrit personnel

Floriane Blanchot

► **To cite this version:**

Floriane Blanchot. Pratique et théorie de la création littéraire : du pastiche à l'écrit personnel. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2023. Français. NNT : 2023TOU20059 . tel-04434527

HAL Id: tel-04434527

<https://theses.hal.science/tel-04434527>

Submitted on 2 Feb 2024

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.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par L'Université de Toulouse II Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Floriane Blanchot

Le 26 septembre 2023

**Pratique et théorie de la création littéraire : du pastiche à l'écrit
personnel**

ÉCOLE DOCTORALE ALLPHA – ARTS, LETTRES, LANGUES, PHILOSOPHIE, COMMUNICATION

UNITE DE RECHERCHE PLH – LABORATOIRE PATRIMOINE, LITTÉRATURE, HISTOIRE

Thèse dirigée par

Isabelle Serça

JURY

Violaine Houdart-Merot (Rapporteuse)

Jean-Marc Quaranta (Rapporteur)

Sylvie Vignes (Examinatrice)

Alain Beaulieu (Examinateur)

Virginie Gauthier (Examinatrice)

Isabelle Serça (directrice de thèse)

Volume 1

**PRATIQUE ET THEORIE DE LA CREATION
LITTERAIRE : DU PASTICHE A L'ECRIT PERSONNEL**

REMERCIEMENTS

Je remercie, en premier lieu et tout particulièrement, Isabelle Serça, ma directrice de thèse, qui a été présente à chaque étape de ce travail, des idées initiales aux dernières corrections. Son aide précieuse et nécessaire a été un accompagnement inestimable. Grâce à elle, cette thèse me ressemble. Je souhaite à tous les doctorants de rencontrer une Isabelle Serça durant leur thèse.

Je souhaite remercier aussi particulièrement Sylvie Vignes, la directrice du Master Création Littéraire de l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, qui m'a fait confiance pour me proposer des cours dans le Master Création Littéraire duquel je sortais à peine. J'ai pu ainsi préparer les étudiants aux rencontres littéraires (une quarantaine d'auteurs en huit ans) et travailler avec eux sur le pastiche : une partie de cette thèse s'appuie sur ce travail.

Je remercie également les membres du Jury, que j'ai rencontré à un moment ou un autre dans mon parcours de doctorante : Jean-Marc Quaranta lors du Comité de Suivi de thèse, Violaine Houdart-Merot lors du colloque qu'elle a organisé sur les thèses de pratique et théorie de la création littéraire, Alain Beaulieu, qui apporte son regard distancié du Québec, où les thèses de recherche-crédation existent depuis plus longtemps qu'en France et enfin, Virginie Gautier, auteure et éditrice, qui s'est prêtée au jeu d'un retour sur mon travail de création.

Je voudrais remercier Marie Nimier, que j'ai rencontrée à plusieurs reprises, et avec laquelle j'ai entretenu une correspondance autour de son œuvre : Elle m'a fait relire ses manuscrits, *Le Palais des Orties* notamment et m'a permis de publier les inédits des brouillons de « *L'irréparable* », l'une des *Confidences* publiée en 2019. J'ai beaucoup de gratitude pour la confiance qu'elle m'a témoignée. Ce travail autour de l'œuvre de Marie Nimier montre que les thèses de Pratique et théorie de la Création Littéraire ne sont pas des thèses qui portent uniquement sur des œuvres. Ce sont des thèses du vivant, comprenant le processus d'écriture, et tout le paratexte, des brouillons en passant par les rencontres. Ces rendez-vous avec Marie Nimier autour de ses textes ont été un moyen de questionner le processus d'écriture de l'auteur et de comprendre son œuvre de la pratique vers la théorie.

Je remercie tous les étudiants qui ont nourri mes réflexions, ceux qui sont cités dans ma thèse (que je remercie pour leur confiance) et tous ceux qui, même s'ils n'apparaissent pas directement, ont participé à l'élaboration de ce travail.

Je remercie aussi l'Association Française des Femmes Diplômées des Universités pour m'avoir octroyé deux bourses durant la première partie de ma thèse qui n'était pas financée.

Merci pour leur générosité.

Je remercie également l'école doctorale Alpha, le laboratoire PLH et l'équipe ELH pour leur soutien, les doctorants et les collègues avec qui j'ai travaillé dans le cadre du Master de Création littéraire ou du Département.

Je remercie, bien entendu, mes parents : Dominique Granier et Thierry Pailhes. Ils n'ont pas fait que m'encourager. Ils ont rendu cela possible, matériellement et humainement. C'est grâce à leur soutien indéfectible que je suis parvenue à faire une thèse, que je n'ai pas lâché. Je la leur dois entièrement, même s'ils ont toujours eu l'humilité de me dire que non.

Enfin, je remercie Clémentine Metschies, rencontrée au milieu de cette vaste entreprise, qui ne me connaît qu'envahie par un travail parfois trop grand pour moi. Elle est apparue à Lagrasse, près de l'Abbaye où j'avais enfermé mon personnage, et ne m'a jamais quittée depuis. Elle a pris soin de moi dans les moments les plus difficiles de ce travail, prenant le relais à la maison, et ne s'impatiantant jamais de ma mauvaise tête. Elle a mis du bonheur dans tout ça, avec sa bonté, sa patience, et ses deux garçons d'amour.

À ma mère,
Je porte en moi une langue qui est sienne, c'est ma langue maternelle.

À Thierry,
Qui m'a fait découvrir que la lecture pouvait être un plaisir, et qui m'aide toujours à fixer des étagères à chaque fois que les rayonnages de mes livres s'agrandissent.

À Clémentine,
Pour son amour et son soutien sans faille.

À Jean,
Qui est très curieux, qui lit si bien et qui s'intéresse à tout.

À Malo,
Qui grandit à vue d'œil.

À Marcel,
Qui m'a accompagnée de très près durant les neuf derniers mois d'écriture d'une thèse que j'ai déposée quasi en même temps que lui. Alors que j'achevais mon travail, on m'attendait en salle de travail. Je ne sais toujours pas qui des deux fut le plus lourd à porter, mais je sais le soulagement et la fierté de les voir tous les deux à portée de bras, et d'être allée au bout de ces deux aventures bouleversantes.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE

PARTIE I : VERS UNE THEORISATION DES PRATIQUES INTERTEXTUELLES ET DES ATELIERS D'ECRITURE

CHAPITRE 1 : LA LECTURE INFLUENCE L'ECRITURE

- 1. De la lecture à l'écriture**
- 2. Inspiration et travail**
- 3. Perspective historique sur les réécritures**
 - 3.1. Réécritures antiques
 - 3.2. Renaissance : réécriture d'une époque
 - 3.3. Le XVIIe siècle : « Tout a été dit »
 - 3.4. Le XVIIIe siècle
 - 3.5. Le XIXe siècle
- 4. Proust et la lecture**
- 5. Familles d'auteurs**
- 6. Influence / Imitation**
- 7. Intertextualité et psychologie**
- 8. Perspectives historiques sur le pastiche**

CHAPITRE 2 : L'INTERTEXTUALITE, VASTE RESEAU

- 1. L'intertextualité : aperçu historique**
- 2. L'intertextualité : toujours polysémique**
- 3. Intertextualité et réécriture**
- 4. Les intertextes**
 - 4.1. La Citation
 - 4.2. L'Allusion
 - 4.3. La Référence

4.4. Le Plagiat

4.5. Le Collage

5. Les Hypertextes

5.1. La Transformation

5.1.1. La Parodie

5.1.2. Le Travestissement burlesque

5.1.3. La Transposition

5.2. L'Imitation

5.2.1. Le Pastiche

5.2.2. La Charge

5.2.3. La Forgerie

6. Proust et le pastiche

7. Pastiche et style

CHAPITRE 3 : ENSEIGNER L'ÉCRITURE ? L'ATELIER

D'ÉCRITURE LITTÉRAIRE

1. Historique de l'atelier d'écriture

1.1. Une origine américaine

1.2. Célestin Freinet

1.3. Nouveau Roman et structuralisme

1.4. L'OuLiPo

1.5. Les ateliers d'écriture à l'université

1.6. Et après ? Les thèses de recherche-crédation à l'université

2. Fonctionnement d'un atelier d'écriture littéraire

2.1. Le rôle de l'intervenant : donner la consigne, poser la contrainte, proposer un exercice

2.2. Les variantes : temps de l'atelier, nombre d'écrivains, public visé

2.3. Les différentes techniques de l'atelier d'écriture : quelques exemples d'exercices d'écriture

2.4. Les objectifs de l'atelier d'écriture

3. Définition des termes clés : réécriture, pastiche et style

3.1. Claudette Oriol-Boyer : un parcours autour de l'écriture

3.2. Définition de réécriture en atelier d'écriture

3.3. Définition de pastiche

3.4. Le style : entre pratique et théorie

4. Les pastiches édités

4.1. La problématique de la dénomination

4.2. La qualité du pastiche édité

4.3. Les pastiches d'auteurs : un entre-deux ?

5. La recherche-crédation et l'atelier d'écriture

5.1. Nouvelles pratiques littéraires et mise à jour des programmes : du lycée à l'université

5.2. La création littéraire à l'université

5.3. La recherche-crédation : une recherche tournée vers la création et inversement

5.4. Les théories génératives du littéraire

5.5. Se former aux ateliers d'écriture à l'université : vers une pratique d'enseignement

PARTIE II : PASTICHE : DIDACTIQUE ET EXPERIENCE

CHAPITRE 4 : LE PASTICHE EN ATELIER D'ÉCRITURE

1. L'atelier d'écriture en recherche-crédation

1.1. Écriture d'imitation

1.2. Le pastiche

1.3. La génétique des textes

2. Comment quantifier les éléments stylistiques du pastiche pour juger de sa valeur ?

3. Un outil informatique ou une sensation : vers une redéfinition du style.

CHAPITRE 5 : ENSEIGNER LE PASTICHE EN ATELIER D'ECRITURE

1. La découverte du pastiche avec un style marqué...

1.1. ...bouscule ceux qui ont un style très marqué

1.2. Les familles d'auteurs : retour sur un concept qui prend tout son sens dans le pastiche

2. Comment ne pas verser dans la parodie ?

- 2.1. Décalage thématique
- 2.2. Décalage stylistique
- 2.3. La caricature

3. Lorsque la contrainte est trop forte : l'exemple du lipogramme en [e] de Perec

- 3.1. Le lipogramme ne suffit pas
- 3.2. Mesurer le rapport entre forme et style permet de redéfinir le style

4. Lorsque le texte-source est stylistiquement moins marqué

- 4.1. Où se situe la frontière entre pastiche et parodie ?
- 4.2. Le pastiche, ni un hommage, ni une critique : une mise en pratique de l'analyse stylistique

5. Enseigner le pastiche

CHAPITRE 6 : ACCOMPAGNER L'ECRIVANT A LA RECHERCHE DE SON PROPRE STYLE

1. Acquérir de nouveaux traits stylistiques ou aller au-delà de ses habitudes d'écriture

2. La génétique des textes comme voie vers un pastiche de l'extrême

3. Les sens dans le texte : construction cognitive et réception sensorielle

- 3.1. Voir ou entendre ?
- 3.2. Rapport aux genres et/ou aux mathématiques : la théorie de l'oreille
- 3.3. La cécité de l'imaginaire : de l'artifice de l'imitation visuelle

4. Vers une autonomie de l'écrivain

- 4.1. Clés stylistiques : vers un pastiche autonome et son abandon
- 4.2. Comprendre son processus d'écriture pour se trouver
- 4.3. Comprendre son processus d'écriture pour le bousculer

5. La pratique influence la théorie et vice et versa

PARTIE III : LA PRATIQUE DU PASTICHE : DE L'IMITATION A LA DECOUVERTE DE SOI

CHAPITRE 7 : ANALYSE DES AUTEURS DU CORPUS : JEAN-LUC LAGARCE, MARGUERITE DURAS ET MARIE NIMIER

1. Jean-Luc Lagarce

1.1. Étude stylistique : Le théâtre de Jean-Luc Lagarce

1.1.1. Jean-Luc Lagarce caractérisé par l'impossibilité à dire

1.1.2- L'influence ionescienne de Jean-Luc Lagarce

1.2. Comment Lagarce influence mon style

2. Marguerite Duras

2.1. Etude stylistique : *Les styles durassiens*

2.2. Comment Duras influence mon style

3. Marie Nimier

3.1. Etude stylistique : Les Confidences de Marie Nimier

3.1.1. Les voix de Marie Nimier

3.1.2. La voix de la narratrice : ligne directrice de l'œuvre

3.1.3. La voix des autres

3.1.4. Écriture en miroir : parler de l'autre c'est parler de soi

3.2. L'influence durassienne chez Nimier : l'exemple de *La Plage*

3.2.1 C'est L'Amour à La Plage

3.2.2 Le ravissement de L'Inconnue

3.3. Le réseau intertextuel : les auteurs qui influencent Duras présents chez Nimier

3.3.1 De Flaubert à Nimier

3.3.2 De Proust à Nimier

3.4. L'analyse des brouillons de Marie Nimier

CHAPITRE 8 : *L'[H]ERMITE* : DU PASTICHE A L'ECRIT

PERSONNEL

1. À l'intérieur d'une cave

1.1. L'enfermement comme ferment

1.2. Les murs comme bourreau mental

1.3. Ouvrir l'huis

2. Les mains comme identité de l'auteur

2.1. Écrire sa voix par les mains

2.2. La contrainte oulipienne des mains

3. Portraits de femmes

3.1. Écriture féminine, écriture masculine

3.2. La potentialité du portrait

3.3. Se chercher à travers l'autre

3.4. Se trouver en oubliant l'autre

4. Vellités d'écriture empêchées par une clé manquante

4.1. Pourquoi les portraits ne plaisent pas au personnage ? Le pastiche : clé de l'énigme

4.2. Qu'est-ce qui le retient ?

5. La mystique du Tarot

5.1. La potentialité du Tarot

5.2. Une structure en parallèle des murs à franchir

5.3. Des figures qui fonctionnent par paires

6. L'[H]ermite dépuratif : du pastiche à l'écrit personnel

CONCLUSION GENERALE

INTRODUCTION GENERALE

Cette thèse s'inscrit dans le champ émergent de la pratique et théorie de la création littéraire, aussi appelé recherche-crédation ou création-recherche. Trois appellations pour un champ à peine éclos car il reste à définir ce que nous entendons par le mariage de la pratique et de la théorie, ou l'alliance de l'aspect artistique de la littérature (sa création) et de l'aspect théorique. Ainsi, cette thèse, loin de répondre à un modèle établi, recherche, jusque dans sa forme, un moyen de répondre à une question qui n'émane pas des lectures théoriques ou d'un corpus, mais qui veut appréhender au plus près le processus créatif.

Dans ce champ disciplinaire, se distinguent différents profils de doctorants : ceux qui ont déjà publié, et ceux qui, dans la continuité d'un Master Création Littéraire, écrivent régulièrement, mais n'ont pas encore de publication à leur actif. Ces deux profils engendrent des thèses portant la même appellation de « pratique et théorie » mais n'ayant pas le même contenu, compte tenu du fait que les uns peuvent s'appuyer sur un corpus de leurs écrits pour analyser une écriture ayant déjà trouvé sa forme, quand les autres sont à la recherche d'une forme, d'un style qui leur soient propre. Nous nous reconnaissons dans le second profil et cette thèse participe à la recherche d'un processus créatif, à travers un exercice littéraire : le pastiche.

Notre mémoire, présenté en 2015, portait déjà sur la contrainte d'écriture en atelier, *Style et atelier d'écriture. L'écriture sous-contrainte modifie-t-elle le style ?* Nous avons analysé les différents facteurs amenant le style à être modifié en atelier d'écriture, d'après notre expérience personnelle, en traitant tout d'abord du cadre de l'atelier : écrire dans un groupe est une première contrainte et le groupe influence le style. Ensuite, nous nous sommes intéressée aux nombreuses contraintes formelles de l'atelier : celles-ci modifient substantiellement le style puisque l'un des rôles de la contrainte est d'agir sur le style. Nous avons étudié le degré d'influence et la place que prennent les contraintes au sein de l'atelier en nous demandant ce que signifie « suivre une contrainte » et comment détourner celle-ci afin de ne pas perdre toute la substance de son propre style. Enfin, nous avons observé les influences comme un autre facteur susceptible de modifier le style, l'atelier étant souvent construit comme suit : une œuvre littéraire sert de démarreur et l'écrivain est influencé par ce texte. L'écrivain subit-il les influences ou les intègre-t-il à son apprentissage ? Telle est la question que nous posons pour mieux définir le style.

Ainsi, cette thèse sur le pastiche s'inscrit dans le prolongement de notre mémoire : le pastiche est l'une des contraintes d'écriture les plus strictes du point de vue de la forme. Mais il ne s'agit pas seulement de forme comme l'on pourrait le dire d'un exercice de pratique du

sonnet. Écrire un sonnet nécessite des modifications du style pour convenir à la forme, tandis qu'écrire un pastiche nécessite d'adopter le style d'un autre. Bien qu'il y ait une modification du style lorsque l'on change de genre littéraire ou lorsque l'on utilise une forme fixe, cette modification n'est jamais aussi significative que dans un exercice de pastiche. Le pastiche est l'imitation du style d'un autre : imiter l'autre implique nécessairement de s'éloigner de soi.

Le pastiche est un exercice qui se pratique souvent en atelier d'écriture ; cependant le questionnement préliminaire de cette thèse ne provient pas de l'exercice en tant que tel, mais d'un autre type de pastiche, celui-ci involontaire, que nous observons dans nos écrits. Dans mes écrits, reviennent des influences que je remarque sans toutefois les contrôler. C'est ainsi que j'ai été amenée à m'interroger sur la pertinence d'une influence involontaire. Nous verrons que Marcel Proust propose une réflexion sur le pastiche en lui attribuant une vertu purgative. Maîtrisant l'influence, étant capable de l'empêcher, l'auteur trouve sa propre voix et s'achemine vers l'écrit personnel. Nous souhaitons démontrer l'efficacité de la méthode mise en avant par Marcel Proust. Notre pratique nous permettra de trouver une réponse possible à la question des influences involontaires. Enfin, il s'agira d'explorer les influences et de questionner le pastiche. Tous les auteurs peuvent-ils être pastichés ? Tous les écrivains peuvent-ils fournir le pastiche d'un auteur donné ? Et enfin, comment le pastiche agit-il sur l'écriture personnelle de l'écrivain ? Nous développerons et argumenterons des réponses à ces trois questions afin d'appréhender le pastiche comme ferment de l'écriture en atelier et comme outil de réflexion vers une écriture personnelle.

Mon travail de thèse a été alimenté par un travail de création : l'écriture du roman *L'[H]ermite*¹. Ce texte exploratoire est un moyen de mettre en pratique mes réflexions et de tester mes hypothèses. *L'[H]ermite* est un roman composé de pastiches. J'y explore la notion de pastiche et ses limites. Lorsque l'un des textes que j'écris verse dans un autre genre, je me retrouve confrontée à une parodie, j'analyse le processus qui est à l'origine du basculement d'un genre vers l'autre et j'en déduis un principe théorique. L'écriture de ce roman s'est déroulée en même temps que l'écriture de la thèse et ce roman est l'un des outils de ma réflexion. Il s'insère dans la thèse et peut être lu en parallèle de celle-ci. Il n'est cependant pas le seul texte sur lequel j'ai pu m'appuyer pendant mon travail de recherche. J'ai composé un corpus autour de trois auteurs : Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce et Marie Nimier. Marguerite Duras et Jean-Luc Lagarce sont les deux auteurs qui influencent le plus mon

¹ Floriane Blanchot, *L'[H]ermite*, roman-pastiche, inédit, 2022, Annexe.

écriture. Quant à Marie Nimier, je me suis rendu compte qu'elle était aussi influencée par Marguerite Duras dans ses livres, surtout dans *La Plage*², que j'ai choisi d'insérer dans mon corpus. Marie Nimier m'a accompagnée dans ce travail de recherche. Nous nous sommes vues souvent pendant l'écriture et elle m'a confié ses manuscrits des *Confidences*³, que j'ai insérés en annexe. Les *Confidences* viennent s'ajouter à la composition de ce corpus. Dans *La Plage*, deux livres de Marguerite Duras influencent l'œuvre de manière prépondérante : *Le Ravissement de Lol V. Stein*⁴, et *L'Amour*⁵. J'ai donc ajouté ces deux textes à mon corpus, suivi d'un troisième, *Écrire*⁶, dans lequel Marguerite Duras expose son processus créatif. Pour finir, j'ai travaillé plus particulièrement sur la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*⁷, de Jean-Luc Lagarce. Il s'agit d'une des dernières pièces de l'auteur dans laquelle son style est très fortement marqué. Les traces de son influence sur mes textes sont plus identifiables dans cette œuvre que dans certaines autres – les premières – elles-mêmes marquées par des influences.

Enfin, identifier les influences à travers mon corpus et trouver la manière de m'extraire des influences grâce au pastiche constituent l'un des volets de cette thèse. Mais j'ai souhaité aller au-delà de mon cas personnel en fondant aussi ma réflexion sur l'enseignement du pastiche en atelier d'écriture. Une expérience ne peut pas faire office de règle, à moins que cette expérience soit reproductible à plus grande échelle, et qu'elle fonctionne sur un large champ d'études, un plus grand échantillon expérimental. C'est pourquoi j'intègre le pastiche dans mes contenus d'enseignement et j'intègre les pastiches des étudiants dans mon corpus. Le travail de mes étudiants a donc été analysé et ajouté à mes travaux de recherche, afin de montrer que le pastiche aide à la découverte de son identité stylistique.

D'autre part, une place est laissée dans cette thèse à un autre champ disciplinaire : celui de la génétique textuelle. Parce que la critique génétique se penche sur le processus créatif, mettant en avant les opérations scripturales, elle a toute sa place dans un travail de recherche-crédation. Afin de comprendre comment l'étude de la génétique des textes peut influencer notre interprétation du processus d'écriture, nous évoquerons cette discipline au moyen d'une analyse génétique des brouillons d'un auteur du corpus, inclus en annexe de cette thèse et qui sont des

² Marie Nimier, *La Plage*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2016.

³ Marie Nimier, *Les Confidences*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2019.

⁴ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1964.

⁵ Marguerite Duras, *L'Amour*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1971.

⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1993.

⁷ Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, [1994], *Théâtre complet*, t.IV, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

brouillons inédits que nous a confiés Marie Nimier. Nous regarderons également en détail une mise en pratique de l'étude génétique à travers un atelier d'initiation à la génétique des textes que j'ai créé dans le cadre du Master Création Littéraire de l'université de Toulouse-Jean Jaurès qui permet aux étudiants de comprendre le lien entre génétique des textes et processus créatif, leur faisant ainsi accéder à une connaissance de leur propre processus créatif. Comprendre son processus créatif est un moyen de corréliser le projet initial d'écriture et son aboutissement. Ce mouvement entre pratique de la génétique en atelier et apprentissage d'un savoir est emblématique de la recherche-crédation, qui est elle-même un double mouvement qui va de la recherche vers la création et de la création vers la recherche. Les ateliers d'écriture que j'ai pratiqués sont créés sur ce modèle d'alternance entre recherche et création. La création des étudiants vient nourrir nos réflexions, de même que nos réflexions entraînent une création nouvelle.

Les définitions de cette thèse émanent donc, en premier lieu, de l'état de l'art en matière d'intertextualité, mais elles sont reprises et retravaillées en regard de cette expérimentation. Ainsi, le lien entre création et recherche est toujours présent dans notre travail : le travail de recherche questionne et met en pratique les aspects théoriques, dans un va-et-vient incessant entre expérience personnelle du pastiche, expériences plurielles des étudiants, analyse du corpus et théorie. Grâce à ce mouvement allant du point de vue externe de la théorie à une plongée en interne, la théorie peut être réévaluée, affirmée et complétée.

Dans la perspective de répondre à notre question initiale, nous regarderons dans une première partie comment les pratiques intertextuelles ont été théorisées jusqu'alors, en nous intéressant, dans un premier chapitre, à l'influence de la lecture sur la littérature. Dans le deuxième chapitre, nous définirons l'intertextualité et les notions connexes telles qu'elles sont proposées dans les manuels. Ces notions nous permettront, au chapitre trois, de faire le lien avec l'atelier d'écriture, de sa création à son implantation au cœur de l'université.

Dans une deuxième partie, nous réinvestirons ce travail théorique dans un volet pratique autour de mon enseignement du pastiche en atelier d'écriture. Cette deuxième partie de la thèse mettra en avant les confusions qui persistent entre pastiche et parodie, dans le quatrième chapitre. Pour redéfinir ces deux notions et apprendre à les distinguer, le cinquième chapitre s'intéressera à ma pratique d'enseignement du pastiche littéraire en atelier. L'atelier de pastiches nous permettra, dans le chapitre six, de nous demander comment accompagner l'écrivain vers la recherche de son propre style en questionnant son rapport au pastiche.

Enfin, une dernière partie de la thèse s'intéressera à ma propre pratique du pastiche, dans un mouvement double de pratique et de théorisation. Dans le septième chapitre, nous y

inclurons les trois auteurs de notre corpus : Jean-Luc Lagarce, Marguerite Duras et Marie Nimier. Nous observerons le rapport que j'entretiens avec eux et le rapport qu'ils entretiennent les uns avec les autres, dans le but de mieux comprendre les notions d'influence et de pastiche involontaire. Le huitième chapitre sera consacré à mon roman. Le moment sera alors venu de se plonger dans la lecture de *L'[H]ermite*, afin d'accéder au lien qu'entretiennent le roman et la thèse. Le plan de notre thèse semble plutôt aller de la théorie vers la pratique, c'est pourquoi, pour montrer le mouvement qui nous a véritablement animée durant cette expérience de thèse, nous finirons par revenir, dans le neuvième chapitre, de la pratique vers la théorie dans une mise au point finale.

PARTIE I : VERS UNE THEORISATION DES PRATIQUES INTERTEXTUELLES ET DES ATELIERS D'ECRITURE

Avant d'aborder le pastiche dans ses aspects théorique et pratique, il faut le définir, tout en le replaçant parmi les autres pratiques intertextuelles. Il existe de nombreux exercices d'imitation, mais la confusion est grande entre les notions de pastiche, de parodie, de plagiat, de citation ou de référence. Ces notions semblent avoir un point commun : elles s'appuient sur un texte déjà écrit. La lecture est donc fondamentale pour comprendre le pastiche. Il s'agit donc de penser la littérature comme un mouvement de la lecture vers l'écrit personnel, car le pastiche est une mise en pratique de la réception d'une lecture ou, comme certains le définissent, une manière d'élaborer un commentaire critique à l'œuvre, dans un texte à la fois d'imitation et de création.

Le pastiche n'est pas considéré comme un genre littéraire à part entière. Sa pratique semble être l'apanage de quelques initiés, un entre soi plutôt potache, ou un exercice qui se pratique à la maison, par plaisir ou par jeu, sans nécessairement faire l'objet d'une publication. Toutefois, de nombreux ateliers d'écriture – littéraires et universitaires – utilisent le pastiche comme exercice d'écriture récurrent, ou exercice initial, pour lancer l'atelier, pour entrer dans un sujet. Ce rapport entre la faible considération de la critique littéraire autour de l'exercice du pastiche et son réel intérêt dans la formation de l'écrivain en devenir nous interroge. Mais, si l'exercice a longtemps déserté la critique, il est aujourd'hui au cœur de nombreux travaux de recherche au sein de l'université. Serait-on en train de redorer le blason d'un exercice efficace, créatif, et d'en réévaluer la valeur incontournable ?

Pour répondre à cette question, nous explorerons tout d'abord le lien indéfectible qui existe entre lecture et écriture. Les auteurs, lecteurs avant tout, sont influencés par leurs lectures. Qui a déjà écrit sait la présence à la fois rassurante et redoutée de l'autre. Il n'est pas rare que la voix des autres se mêle à la nôtre et alors que nous essayons d'écrire, la dernière lecture que nous venons de faire, ou la page que nous connaissons par cœur pour l'avoir tant de fois lue, vient interférer avec le texte. La voix de l'autre se fait alors entendre, mettant en défaut notre propre langue. L'influence est alors involontaire.

L'influence ne s'arrête généralement pas à un auteur. La voix de l'un s'enracine dans le texte de l'autre, et ainsi de suite, créant un réseau d'influences. Ce réseau d'influences fait appel à une notion plus large : celle de l'intertextualité que nous définirons dans le deuxième chapitre

de la thèse.

D'autre part, nous verrons comment s'enseigne l'écriture en atelier à travers des repères historiques montrant l'accroissement des lieux de l'atelier d'écriture en France et son installation dans le milieu universitaire. Nous redéfinirons ainsi les termes clés de notre sujet, utilisés par les instigateurs des ateliers d'écriture en France et par les théoriciens de la discipline.

CHAPITRE 1 : LA LECTURE INFLUENCE L'ÉCRITURE

Il n'y a d'histoire littéraire que parce que la littérature s'inscrit dans une chronologie, de même que l'étude de la langue peut se faire selon une perspective diachronique. Les programmes du secondaire abordent d'ailleurs très peu la littérature ultra-contemporaine tant il est important d'asseoir les fondements de l'histoire littéraire avant de pouvoir prétendre à la compréhension de ce qui se joue dans la littérature contemporaine. Le livre n'a de sens profond qu'une fois mis en relation avec l'ensemble littéraire. Ainsi, il est comparé, il est questionné au regard de cette littérature antérieure à lui-même. Nous y décelons les tentatives de création d'une forme nouvelle, le renouveau d'un genre, la volonté d'être innovant et de s'émanciper d'une littérature qui serait déjà écrite. Tout cela n'est possible que parce que les auteurs sont les premiers lecteurs. Avant qu'elle n'influence, la lecture inspire les auteurs. Quelles sont les sources d'inspiration des auteurs ? L'histoire nous montre que l'interprétation de l'inspiration des auteurs a changé avec le temps. Sa source dans la lecture n'a pas toujours été aussi évidente.

1. Inspiration et travail

D'aucuns pensent l'inspiration de l'écrivain comme un geste inné, sans nul doute issu d'une main divine et généreuse ; vision quelque peu romantique si l'on considère les heures de relecture, de ratures, de coupes dans le vif du texte, de réécriture, de cheveux et de pages arrachés dans les brouillons d'une tête pourtant bien faite. Entre inspiration et labeur, flânerie de l'esprit et concentration extrême, d'où viennent les mots que l'auteur écrit ? Sont-ils inspirés par les muses des chants homériques, à qui l'on dit : « [v]iens, ô fille de Zeus, nous dire, à nous aussi quelque'un de ces exploits⁸ » ? Sujet maintes fois discuté, rebattu, et l'on peut se risquer à écrire : achevé. Tentons d'en résumer les conclusions laissées par nos prédécesseurs en la matière. Pour certains écrivains, l'écrit serait donc de source divine, tandis qu'il paraît pour les autres issu de la sensibilité intérieure. L'écrit confronte l'imaginaire de l'auteur à son propre vécu, en faisant de la recherche du mot, une recherche identitaire. Écrire serait donc un moyen de se raconter, ou de se rencontrer soi-même. Lamartine écrivait :

Je passe quelques heures assez douces à épancher sur le papier, dans ces mètres qui marquent la cadence et le mouvement de l'âme, les sentiments, les idées, les souvenirs, les tristesses, les impressions dont je suis plein ; je me relis plusieurs fois à moi-même ces harmonieuses confidences de ma propre rêverie⁹.

⁸ Homère, *L'Odyssée*, Librairie Armand Colin, [1931], coll. « Le livre de poche », trad. Victor Bérard, 1996, p.84.

⁹ Alphonse de Lamartine, « Préface » in *Recueils poétiques*, Paris, C. Gosselin, 1839, p.XI.

L'inspiration de l'écriture émane donc, pour certains, de la sensibilité de l'auteur, tandis que d'autres semblent la puiser dans le monde alentour. Ainsi, Balzac compare l'écrivain à un miroir réfléchissant le monde :

[L'écrivain] est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir ; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas ; car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir et empreindre ses impressions dans un certain choix de mots, et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales¹⁰...

Pour Balzac, il faut reproduire le monde alentour ou agrandir sa vision du monde en le parcourant. Nombre d'écrivains voyagent pour donner à leur texte le souffle du réel ; tandis que certains n'en éprouvent plus le besoin, privilégiant la lecture à l'expérience. C'est ainsi que la littérature semble pouvoir se substituer à l'expérience vécue, lorsque le livre remplace le réel, ou du moins complète-t-elle l'expérience.

2. De la lecture à l'écriture

Ainsi, Antoine Albalat, critique littéraire du début du XX^e siècle, écrit que : « [c]'est à la suite d'une lecture qu'on devient écrivain¹¹ ». La lecture est donc une source possible de l'inspiration des écrivains. Chateaubriand, bien qu'il se soit rendu à Jérusalem après un long voyage, ajoute à sa propre expérience celle de ses prédécesseurs : « comme je n'ai point la prétention de refaire un tableau très-bien fait, je profiterai des travaux de mes devanciers, prenant soin seulement de les éclaircir par des observations¹². » Dans les « Pièces Justificatives » qui font suite à son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand cite les sources qui lui ont permis de décrire Jérusalem plus précisément qu'avec son seul regard :

La mesure du tour de Jérusalem dans son état moderne, et tel que le plan de M. Deshayes le représente, est donnée par Maundrell, Anglois, dans son *Voyage d'Alep à Jérusalem*, un des meilleurs morceaux sans contredit qu'on ait en ce genre. Cet habile et très-exact voyageur a compté quatre mille six cent trente de ses pas dans le circuit extérieur des murailles de Jérusalem ; et il remarque que la défalcation d'un dixième sur ce nombre donne la mesure de ce circuit à quatre mille cent soixante-sept verges angloises, c'est-à-dire que dix pas font l'équivalent de neuf verges¹³.

Grâce aux lectures de Chateaubriand et à la multiplicité des sources – le plan de M. Deshayes et les mesures de Maundrell – la ville de Jérusalem apparaît au lecteur dans une plus

¹⁰ Honoré de Balzac, « Préface » in *La Peau de chagrin*, Paris, C. Gosselin, 1831, p.21.

¹¹ Antoine Albalat, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, édition Armand Colin, coll. « L'Ancien et le nouveau », 1948, p.2.

¹² François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, sous la direction de Béatrice Didier, édition critique de Philippe Antoine et Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la littérature moderne et contemporaine », n°130, 2011, p.432.

¹³ François-René de Chateaubriand, *Op. cit.*, p.433.

juste proportion. Les lectures viennent approfondir les connaissances de l'auteur. Son simple regard est décuplé par la pluralité des sources dans lesquelles il puise son savoir. Chez Chateaubriand, la lecture sert à compléter une œuvre qui a déjà son point de naissance dans l'inspiration donnée par le voyage qu'il a entrepris. Chez Jean-Jacques Rousseau, la lecture peut être le point de départ de l'inspiration qui donne naissance à une œuvre. Ainsi, sur la route qui le mène à la prison de Vincennes où est enfermé son ami Diderot, Rousseau lisant le *Mercur de France* est frappé par une question de l'Académie. Il écrit à ce propos :

À l'instant de cette lecture je vis un autre univers, et je devins un autre homme. [...] Toutes mes petites passions furent étouffées par l'enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu, et ce qu'il y a de plus étonnant est que cette effervescence se soutint dans mon cœur, durant plus de quatre ou cinq ans, à un aussi haut degré peut-être qu'elle ait jamais été dans le cœur d'aucun autre homme¹⁴.

Jean-Jacques Rousseau, pourtant tourné vers l'autobiographie, ne puise pas sa source d'inspiration en lui-même, mais au cœur de ses lectures. Grâce à sa lecture du *Mercur de France* et à la question que pose l'Académie, un champ de réflexion s'ouvre à lui. En arrivant chez Diderot, il est encore troublé de sa lecture. Celui-ci lui conseille d'écrire un livre ; ce qu'il fera. Il rédige donc le *Discours sur les sciences et les arts*, qui paraît en 1749, et qui marque un tournant dans sa vie d'écrivain.

Si l'inspiration de l'auteur peut parvenir des dieux, de lui-même, de ses voyages ou du Peyolt, revendiqué par l'écrivain Serge Pey comme source d'inspiration de ses *Chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas*¹⁵, l'écrivain semble être avant tout un lecteur, inspiré par les auteurs de sa bibliothèque mentale : il absorbe un certain nombre de lectures et les réemploie dans ses livres. Les lectures sont tantôt des modèles à reproduire, tantôt de mauvais exemples dont l'imitation est à éviter. Les œuvres préexistant à son écriture sont des puits de connaissance desquels il extrait – souvent de manière inconsciente – des idées sur le fond mais aussi des idées sur la forme. Ses lectures sont elles-mêmes le résultat d'autres lectures, d'autres connaissances emmagasinées par un auteur, lui-même lecteur. Et ainsi de suite dans un réseau infini que l'on nommera l'intertextualité¹⁶. L'écriture devient alors une réécriture individuelle et personnelle mais elle résulte d'une lecture collective. Le réseau des auteurs se tisse dans la même toile, celle des livres écrits. Cette intertextualité – ou réseau de communication des textes – qui se substitue à l'inspiration que l'auteur puise dans sa propre sensibilité face au monde pour aller chercher

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre huitième (1748-1755), Librairie Générale Française, [1972], coll. « Le livre de poche », édition et commentaires de Bernard Gagnebin, annotation de Jean Balsamo, 1998, pp.125-127.

¹⁵ Serge Pey, *Chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas*, Dernier télégramme, 2015.

¹⁶ Cette notion sera largement abordée, définie, détaillée par la suite.

sa source dans les livres, est nommée par Christine Montalbetti, romancière, critique littéraire et universitaire, « intertextualité substitutive ». Tiphaine Samoyault, également romancière, critique littéraire et universitaire, résume de manière très claire ce que Christine Montalbetti nomme « intertextualité substitutive » :

L'intertextualité substitutive signale l'impossibilité de l'écriture littéraire référentielle en même temps qu'elle la pallie. Devant la difficulté à rendre compte du monde en tant que tel, l'écrivain recourt à la bibliothèque, solution médiane entre la fiction et le compte rendu d'expériences référentiellement acceptable. Christine Montalbetti montre bien le jeu de cet intertexte de substitution à propos du récit de voyage : non seulement les lieux traversés ont déjà été écrits par d'autres (à quoi bon, alors, recommencer, même si La Bruyère et Pascal ont répondu avant nous), mais, de plus, ils exposent l'écrivain au danger du désordre, qui fait le caractère du monde. Citer autrui offre alors le double avantage de proposer une forme ordonnée : on évite le piège de toute écriture référentielle et on inscrit la répétition, la conscience de marcher sur des traces, condition la plus fréquente du voyage¹⁷.

Ainsi, les auteurs utilisent le texte pour substituer au réel des expériences en partage. L'expérience est vécue à travers le livre, non dans une volonté de ne pas vivre le réel, ni de ne pas le faire vivre au lecteur, mais dans un souci d'être moins foisonnant, plus précis ; ce que le réel, complexe et multiple, ne nous permet pas. De plus, le lien qu'entretiennent les auteurs à la lecture se situe sur plusieurs niveaux : tant stylistique que sémantique, tant affectif qu'esthétique ; la lecture imprègne en toile de fond le texte à écrire. Restent de cette lecture, tantôt la tournure d'une phrase, tantôt un personnage égaré sur une page qu'un prénom nous rappelle à la mémoire d'un autre, tantôt les racines d'un arbre que l'on n'aurait pas planté, les pierres d'un édifice jamais achevé, construit de livre en livre. L'intertextualité naît de ce plaisir à redire, à mâcher les mots d'un autre, à les laisser échapper parfois ; de ce plaisir à lire que l'on ne saurait bouder. Montaigne, dans son essai « De l'institution des enfants », confie au lecteur son goût pour la lecture :

Le premier goût que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la *Métamorphose* d'Ovide. Car, environ l'âge de sept ou huit ans, je me dérobaïs de tout autre plaisir pour les lire ; d'autant que cette langue était la mienne maternelle, et que c'était le plus aisé livre que je connusse, et le plus accommodé à la faiblesse de mon âge, à cause de la matière. [...] j'enfilai tout d'un train Virgile en l'*Énéide*, et puis Térence, et puis Plaute, et des comédies italiennes, leurré toujours par la douceur du sujet. [...] Pour revenir à mon propos, il n'y a tel que d'allécher l'appétit et l'affection, autrement on ne fait que des ânes chargés de livres. On leur donne à coups de fouet en garde leur pochette pleine de science, laquelle, pour bien faire, il ne faut pas seulement loger chez soi, il la faut épouser¹⁸.

Montaigne voue un culte aux œuvres qu'il tient pour les meilleures qu'il ait lues. Il laisse

¹⁷ Tiphaine Samoyault, *Intertextualité*, Armand Colin, coll. « littérature 128 », [éditions Nathan/HER, 2001], 2010, p.85-86.

¹⁸ Michel de Montaigne, « De l'institution des enfants », *Essais*, t.I, chap.26, [éditions Simon Millanges, Bordeaux, 1580], éditions Pocket, présenté par Marie-Madeleine Fragonard, 1998, pp.103-106.

agir l'affectif sur sa perception des textes, chérissant des œuvres à cause d'attraits subjectifs. Cette manière d'adoration ou « péché d'idolâtrie¹⁹ », comme le qualifierait Proust, pousse Montaigne à dédaigner sa propre capacité à écrire au profit de ses modèles :

[...] s'il m'advient, comme il fait souvent, de rencontrer de fortune dans les bons auteurs ces mêmes lieux que j'ai entrepris de traiter, comme je viens de faire chez Plutarque tout présentement son discours de la force de l'imagination, à me reconnaître, au prix de ces gens-là, si faible et si chétif, si pesant et si endormi, je me fais pitié ou dédain à moi-même²⁰.

Les modèles de Montaigne sont si haut portés dans son estime qu'il en oublierait presque la propre valeur de ses livres. Heureusement pour Montaigne, cette modestie ne fait qu'accroître son *ethos* d'auteur, donnant à ses lecteurs le plaisir d'apprécier ses qualités de bibliophile. Alors que pour Marcel Proust, l'idolâtrie conduit au tarissement de l'écriture, l'excès d'humilité dont fait preuve Montaigne ne l'empêche pourtant pas d'écrire :

Et laisse, ce néanmoins, courir mes inventions ainsi faibles et basses, comme je les ai produites, sans en replâtrer et recoudre les défauts que cette comparaison m'y a découvertes. Il faut avoir les reins bien fermes pour entreprendre de marcher front à front avec ces gens-là²¹.

Et de reins fermes, il semblerait que Montaigne en soit doté puisqu'il n'a cessé d'augmenter les *Essais* de citations à mesure de ses lectures, tout en créant une œuvre originale qui n'avait encore aucun modèle. Le risque évoqué par Montaigne, d'être sec devant la verve des illustres auteurs, tourmente certains auteurs quand d'autres au contraire ne vont chercher l'envie d'écrire que dans les lignes des livres. Quels sont les auteurs qui n'évoquent pas un livre dans l'archipel que composent leurs inspirations ? Parfois, la lecture suffit à l'auteur pour devenir source d'inspiration, d'autres fois l'auteur va jusqu'à se plonger dans l'analyse des œuvres – c'est le cas de Montaigne, habitué à laisser ses livres remplis de *marginalia* – et d'autres fois encore, il faut que la rencontre ait physiquement lieu pour que l'inspiration atteigne son point culminant. Chez Françoise Sagan par exemple, la rencontre a lieu entre l'admiratrice et son auteur de prédilection :

Et, un beau jour où je n'en pouvais plus, j'eus droit tout à coup à un télégramme de Tennessee Williams l'écrivain, le poète, le dramaturge, celui dont j'avais eu l'occasion de répéter cent fois au cours de ces incessantes interviews qu'il était pour moi un des principaux auteurs américains. Un télégramme qui m'invitait à le rejoindre chez lui, à Key West, Floride²².

¹⁹ Luc Fraisse, spécialiste de Marcel Proust, définit la notion de péché d'idolâtrie dont parle Proust : « Le péché d'idolâtrie consiste à ne goûter une œuvre d'art que par rapport à une réalité vécue particulière, ce qui détourne l'amateur de percevoir la visée esthétique de la création*. » Nous approfondirons la notion de « péché d'idolâtrie » dans un chapitre ultérieur.

*Luc Fraisse, *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Classiques Garnier, 2011, p.192.

²⁰ Montaigne, *Op.cit.*, pp.63-64.

²¹ *Op.cit.* p.64.

²² Françoise Sagan, *Avec mon meilleur souvenir*, éditions Gallimard, 1984, p.45.

Cette rencontre – et les rencontres entre les deux auteurs se reproduiront – donne lieu à un travail de traduction et d'adaptation de la pièce *Sweet Bird of Youth*²³ par Françoise Sagan. Pour Françoise Sagan, la rencontre avec son idole est un moteur pour la création, bien qu'il ne s'agisse pas de création en tout point originale, puisque le travail de Sagan est de traduire et d'adapter une pièce, ce qui a davantage trait à la réécriture²⁴. Pourtant, l'on ne peut nier la part créative dans le travail entrepris par Sagan, ni ce que ce travail a de bénéfique dans son écriture. Celle-ci raconte, dans un recueil de souvenirs, la qualité du travail qu'elle a fourni lors de la traduction de l'œuvre de Williams :

Et tout cet été qui fut chaud, je me surpris à travailler. Je revenais vingt fois, trente fois sur une phrase, ce que je n'ai jamais fait, souvent à tort d'ailleurs, pour aucune de mes propres pièces²⁵.

Françoise Sagan utilise la force de son admiration pour redoubler d'effort dans le travail d'écriture. Si son exigence était moindre lorsqu'il s'agissait de ses propres textes, grâce à Tennessee Williams, elle apprend à regarder son texte avec le souci du mot juste.

Moteur ou frein, les sources d'inspiration ne doivent pas devenir des sources d'aspiration. Qu'en est-il lorsque l'auteur se laisse happer par ses lectures, si bien qu'il ne se sent plus capable d'écrire dans son propre style ? Si certains auteurs usent de leurs lectures comme d'un véritable moteur capable de tracter leur capacité au-delà de ce qu'ils pouvaient espérer atteindre seuls, d'autres oublient leur sensibilité propre et tarissent leur plume dans l'encre séchée de leurs prédécesseurs.

Il peut, toutefois, être difficile d'identifier les sources d'une inspiration. Celle-ci vacille entre textes récemment lus, textes enfouis dans une mémoire défaillante, textes endormis dans la bibliothèque d'un auteur révééré et qui, en filigrane de son œuvre, s'ouvrent dans une nouvelle langue, par magie intertextuelle. Adrien Bosc, dans les remerciements de son roman, *Capitaine*, nomme les sources de son inspiration :

Certains livres ne m'ont pas quitté et ont été pareils à des compagnons de traversée, le temps d'un mot échangé ou d'une conversation m'ont offert d'approcher au mieux certains des personnages²⁶.

S'ensuit une liste des œuvres ouvertes maintes fois par Adrien Bosc pour élaborer une œuvre de fiction proche de la biographie, aux sources indispensables. Ainsi, lorsqu'il raconte l'histoire du *Capitaine-Paul-Lemerle*, navire quittant Marseille pour emporter les réfugiés de

²³ Tennessee Williams, [*Sweet Bird of Youth*, 1959] *Doux Oiseaux de la jeunesse*, précédé de *La Rose tatouée*, traduit de l'anglais par Maurice Pons en 1997, éditions 10/18, 1998.

²⁴ Nous définirons longuement le terme de réécriture dans une prochaine partie.

²⁵ Françoise Sagan, *Op.cit.* p.54.

²⁶ Adrien Bosc, *Capitaine*, Éditions Stock, 2018, p.381.

la seconde Guerre Mondiale, avec à son bord André Breton, Claude Lévi-Strauss, Anna Seghers et d'autres figures du XXe siècle, ses multiples lectures viennent nourrir son imaginaire sur des événements qu'il narre avec une part de romanesque. Pour Adrien Bosc, la lecture devient recherche obligatoire pour raconter le plus fidèlement possible des faits historiques qu'il veut révéler à ses lecteurs. La lecture peut être source d'inspiration ou réel travail de recherche préliminaire à l'œuvre à venir.

Autre grand lecteur-écrivain, Pascal Quignard, cherchant « les regrets et les pleurs²⁷ » dans la musique, comme Marin Marais avant lui, compare le lien entre le lecteur et le livre à une « dévoration²⁸ ». Après de nombreux épisodes de mutisme, Pascal Quignard cherche, en écrivant, à se taire en parlant. Lire devient alors un moyen de communiquer dans le silence.

S'il fut tous les livres qu'il lut, s'il fut le temps de chaque livre de doctrine la prosopopée soit exaltée soit courroucée de l'idée magistrale qui y était défendue, si de tous les romans il fut le héros du roman, alors il est ce défaut que requièrent pour préalable de semblables métamorphoses ; il est cette défection qui préside à l'échange. Il est cette disparition²⁹.

Le lecteur, pour Quignard, s'identifie à ses lectures, se perd en elles. Lire est aussi un moyen de disparaître au monde, de s'effacer. C'est également le moyen d'être le héros multiple, d'être de toutes les aventures sans jamais quitter le confort dont le seul danger est de perdre la page. Dans son livre, *Le Lecteur*, Pascal Quignard relate l'histoire d'un lecteur particulier. Celui-ci « voulait parler, cesser de lire, et dire : aimer³⁰... ». Cesser de lire pour pouvoir dire, et pour pouvoir vivre le monde :

Car le livre est un monde en défaut. Qui lit à livre ouvert il lit à monde fermé. Lieu étrange où il vint, s'échangea, disparut. Énigmatiques limbes, lieux des absences d'âmes, mort-nées, sous contrat de précaire, où tout livre et qui le lit sont sujets à une métamorphose incognoscible, violemment réciproque, solidaire, silencieuse³¹.

La lecture brouille la perception du réel. L'expérience sensible est altérée par la lecture. Comment retrouver cette part naïve de soi qui perçoit le monde à travers ses seuls sens ? Et dans le cas d'une écriture naïve, primitive, comment affûter ses sens, améliorer son verbiage sans s'abreuver à la source, boire le nectar du calice littérature ? Comment devient-on écrivain si ce n'est en lisant ? Lorsque nous demandions à Pascal Quignard, lors d'une rencontre avec le master Création Littéraire dont j'étais, le 19 octobre 2012, si l'on pouvait apprendre à devenir écrivain, Pascal Quignard répondait :

²⁷ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1991, p.112.

²⁸ Pascal Quignard, *Le Lecteur*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1976, p.15.

²⁹ *Op.cit.*, pp.16-17.

³⁰ *Op.cit.*, p.92.

³¹ *Op.cit.* pp.96-97.

Il y a des choses qui s'apprennent. Mais est-ce que tout le monde le peut ? Je ne me considère pas comme un écrivain. Je suis profondément un lecteur. Je n'aurais pas réussi à vivre si je n'avais pu récapituler tout ce qui m'arrivait dans la lecture des livres. [...] Et j'aurais écrit de toute façon, dans le sens où ce que je lisais suscitait, au cours de la lecture, soit des idées contraires à ce que je lisais, soit des images qui arrivaient en lisant, et que je notais. [...] Les écrivains chinois se sont rassemblés pour étudier et pour se communiquer leurs techniques et leurs pensées dans de petites académies, toujours un peu asociales. La rhétorique s'apprend, elle s'apprenait jadis comme la philosophie. Un choix a été fait entre la technique et le sens, et l'on a préféré les philosophes qui apportaient du sens à la destinée humaine aux rhéteurs qui apprenaient à se méfier du langage qu'ils employaient. Lire, ça s'apprend. Les bibliothèques sont des lieux merveilleux qu'il faut savoir faire fonctionner. Je crois que c'est à partir de quelque chose de très impersonnel que quelque chose peut s'abandonner et que l'on peut lâcher prise³².

Apprendre à écrire, c'est avant tout apprendre à lire. Ainsi, même lorsque l'on s'efforce d'éloigner la lecture de ses écrits, elle n'en reste pas moins au cœur de l'écriture. Si pour écrire, il faut apprendre à lire, comme nous l'enseigne Pascal Quignard. Il y a, dans les textes des grands auteurs, un sous-texte dont il nous faut savoir déchiffrer les codes, une lecture que l'on ne soupçonne pas. Apprenons à ouvrir les yeux, à percevoir la lecture comme un manuel d'écriture.

La lecture est donc le parangon de toutes les écritures. De ces lectures si chères à nos auteurs, nous retrouvons des traces dans les textes. Ces traces, si elles sont parfois fondues dans l'œuvre, peuvent se transcrire sous la forme de diverses réécritures. Nous définirons plus précisément le terme de réécriture, mais notons d'ores et déjà qu'il s'agit d'un texte portant la trace d'un autre texte d'un point de vue littéraire ou stylistique. Avant d'analyser le rôle de ces réécritures et même d'en établir une classification, retraçons l'histoire des grandes réécritures au fil des siècles.

3. Perspectives historiques des réécritures

De l'Antiquité à nos jours, la littérature est écrite et réécrite, de sorte que l'on retrouve des personnages antiques dans la littérature contemporaine : de l'*Antigone* d'Anouilh, en passant par l'*Ulysse* de James Joyce. De même, certains livres deviennent « classiques », par la force de leur empreinte sur la littérature actuelle. Aujourd'hui encore, l'étude de Molière est essentielle à la compréhension de l'histoire du théâtre. Molière est un auteur qui a été maintes fois imité, réécrit. Jacques Jouet, par exemple, commet un *Bourgeois versifié*, calqué sur le *Bourgeois gentilhomme*, mais entièrement écrit en vers. Si nous voyons directement le lien de

³² Pascal Quignard, « Rencontre des étudiants du Master Métiers de l'écriture avec Pascal Quignard », pp.155-163, in *Pascal Quignard et l'amour, Littératures n°69*, Christine Rodriguez et Sylvie Vignes (dirs), Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp.155-156.

réécriture entre ces deux textes, peut-être sera-t-il profitable de rappeler que Molière s’inspire lui-même d’auteurs grecs et latins, mais aussi d’italiens – de la *commedia dell’arte* notamment – pour écrire son œuvre ? Cette perspective historique nous permettra de rappeler que la réécriture est partout et qu’il suffit d’observer la littérature pour en trouver de multiples exemples. De même, en observant les nombreuses réécritures à travers le temps, nous pourrons en affiner la définition et en proposer une taxinomie.

3.1. Réécritures antiques

L’intertextualité, si elle n’est nommée ainsi que très tardivement, existe depuis que la littérature existe. Ainsi, nous retrouvons des parodies datant de l’Antiquité, telle que la *Batrachomyomachia*, ou *Βατραχομυομαχία*, soit littéralement « La Bataille des grenouilles et des rats ». Cette épopée comique, en vers, parodie l’*Iliade*. Elle a initialement été attribuée à Homère à cause de sa ressemblance avec l’*Iliade*, puis à Pigrès d’Halicarnasse³³.

L’épopée reprend la structure de l’*Iliade* et en résume les faits de manière succincte d’après l’enchaînement suivant : d’abord, elle annonce l’objet de la discorde qui mène à la guerre, ensuite elle prépare les combattants à l’offensive, puis elle offre le tableau de la guerre et enfin, la guerre se termine.

Le texte commence par un appel aux Muses :

Muses daignez abandonner les hauteurs de l’Hélicon, venez dans mon âme m’inspirer mes vers. Mes tablettes sont placées sur mes genoux, je vais apprendre à tous les hommes une grande querelle, ouvrage terrible du dieu Mars : comment les rats marchèrent contre les grenouilles, comment ils imitèrent dans leurs exploits ces mortels qui passent pour être les géants fils de la Terre³⁴.

Nous pouvons considérer que cette réécriture est parodique, d’après une première définition de la parodie comme « texte, ouvrage qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule, une partie ou la totalité d’une œuvre sérieuse connue³⁵ ». Nous verrons que cette définition est insuffisante, notons cependant qu’elle rend compte de l’effet comique souhaité par l’auteur de la *Batrachomyomachia*. La parodie joue sur une double intertextualité : entre L’*Iliade* et les *Fables* d’Ésope, notamment la fable « Le Rat et la grenouille³⁶ » où l’on reconnaîtra les batraciens comme protagonistes principaux. La visée du texte est parodique

³³ Plutarque, *De la marginalité d’Hérodote*, [De Herodoti malignitate, 43], *Œuvres morales*, t.XII, édité par G. Lachenaud, Paris, CUF, 1981.

³⁴ Pigrès d’Halicarnasse, « La Batrachomyomachie, Le Combat des rats et des grenouilles », traduit par M. Ernest Falconnet in *Les Petits poèmes grecs*, Paris, imprimeur-éditeur Auguste Desrez, 1836.

³⁵ CNRTL, « parodie », <https://www.cnrtl.fr/definition/parodie>.

³⁶ Ésope, « Le Rat et la grenouille », in *Fables*, [VI^e siècle av. J.-C.], traduit par Émile Chambry, Société d’édition « Les Belles lettres » 1927, p.108.

puisque le texte est la réécriture d'un combat épique mené par des animaux qui n'ont pas la renommée des héros homériques. De plus, le nom des personnages prête à sourire, nous retrouvons parmi eux : « Υψιθόας » qui signifie « qui crie fort » traduit par Maxigoître ou Large-Gueule selon les différentes traductions, « Τρωξάρτης » qui se traduit littéralement par « mangeur de pain », appelé Rongecroûte ou Ronge-Pain selon les versions, et « Ψιχαρπας », littéralement « pilleur de miettes », traduit par Pille-Miettes ou Rognerapine. Ces trois personnages font office de Pâris, de Ménélas et d'Achille.

Stylistiquement, les deux textes ne sont pas de même longueur. En comparant le rythme de la *Batrachomyomachie* et de l'*Iliade* dans leurs versions originales, nous constatons que le mètre est respecté puisque les textes sont tous deux en hexamètres. Cette parodie est donc subversive par le décalage entre un texte-source au sujet noble – une guerre épique entre héros – et sa réécriture parodique – batraciens contre rongeurs. La *Batrachomyomachie* appartient donc au genre du travestissement burlesque, que nous définirons en détail, mais que nous pouvons d'ores et déjà considérer comme la réécriture d'un texte noble dans une version basse. Le sujet de la réécriture est bas, bien que celle-ci soit écrite dans un style similaire au texte-source. Les héros sont grimés en animaux répugnants au lieu des héros épiques que nous avons initialement dans le texte-source.

Si la parodie est présente dans l'Antiquité, d'autres types de réécriture ont été développés durant cette période. La rhétorique qui se développe au V^e siècle avant J.C., grâce aux sophistes, atteint son apogée entre le I^e siècle et le V^e siècle après J.-C. où elle est enseignée dans les écoles. Son apprentissage se fait au moyen de réécritures ; en imitant les grands orateurs, les élèves apprennent l'art de la rhétorique. L'esthétique de la langue est copiée par les apprentis rhéteurs, pour perfectionner l'*elocutio*, ce qu'aujourd'hui nous appelons « style ». Durant cette période, l'imitation des grands auteurs est alors au cœur de l'apprentissage. L'Antiquité est donc aussi la période où se développent les intertextes d'imitation sérieuse, tel que le pastiche que nous définirons longuement dans cette thèse. Dans le *Ménexène*³⁷ de Platon, celui-ci écrit l'histoire d'un jeune homme qui rencontre Socrate. Celui-ci, défié par le jeune homme, prononce un discours funèbre, en imitant l'oratrice Aspasia. Aristote a souvent dénigré le genre de l'éloge funèbre. Il se prête au jeu afin de démontrer au jeune Ménexène que l'éloge funèbre met en place une stratégie rhétorique à étudier. Platon écrit donc un discours qui allie deux voix : celle de Socrate et celle d'Aspasia. Le Socrate de Platon est un être de papier, de

³⁷ Platon, *Ménexène*, présentation et traduction de Daniel Loayza, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 2005, p. 65.

même que celui d'Aristophane ou encore celui de Xénophon. Les auteurs imaginent les conversations de leur maître ; ils sont les disciples et continuateurs de la pensée socratique et présentent donc des pastiches du dialogue philosophique de Socrate. Nous pouvons donc déjà dire que le pastiche est un texte d'imitation qui reprend le style d'un texte-source. Le pastiche que fait Platon est à deux niveaux ; celui-ci imite Socrate imitant Aspasia. Le cas se retrouve dans le *Théétète* où Platon imite à nouveau Socrate, prenant tantôt la voix de Protagoras, tantôt celle de Lysias, et tantôt celle d'Aristophane. Ainsi, Socrate reprend Protagoras dans les termes suivants :

SOCRATE : Tu risques bien d'avoir prononcé, sur la science, une parole qui n'est pas sans valeur, mais celle que disait aussi Protagoras. Mais c'est d'une autre façon qu'il a dit ces mêmes choses. Il dit en effet, n'est-ce pas, que l'homme est mesure de toutes choses, de celles qui sont, au sens où elles sont, de celles qui ne sont pas, au sens où elles ne sont pas. Tu dois bien l'avoir lu ?

THÉÉTÈTE : Je l'ai lu souvent, même.

SOCRATE : Voici donc à peu près ce qu'il dit : telle m'apparaît chaque chose, telle elle est pour moi, et telle elle t'apparaît à toi, telle à nouveau elle est pour toi ; or, tu es homme et moi aussi ?

THÉÉTÈTE : En effet, c'est bien ce qu'il dit³⁸.

Il ne serait pas judicieux de proposer une analyse stylistique de cet extrait compte tenu de mes compétences en matière de traduction grecque, mais notons toutefois la parole reprise par Socrate et restituée à Théétète comme étant celle de Protagoras. Si le terme de pastiche n'existe pas pendant l'antiquité, la volonté de reproduire un style apparent à celui de Protagoras est présente. En effet, Platon place, dans les paroles de Socrate rapportant le discours de Protagoras, un style très marqué par la redondance. Celle-ci vient de la construction syntaxique des phrases – toutes en parallélismes – et de l'abondance de pronoms.

Ainsi, l'Antiquité, qui voit sa culture épanouie dans la tradition orale, est une période d'imitation. Les textes, comme à l'oral, se transmettent d'un auteur à l'autre. Les paroles sont souvent rapportées et l'enjeu est de les reproduire de manière à en reconnaître l'auteur. C'est pourquoi nous retrouvons de nombreux exemples de pastiches dans les textes antiques, lorsque les auteurs mettent en scène des écrivains connus du public dans leurs textes. La parodie devient alors un moyen courant d'amuser public ou lecteur.

3.2. Renaissance : réécriture d'une époque

Durant la Renaissance, les avancées scientifiques permettent de plus longs voyages. Le

³⁸ Platon, *Théétète*, Traduction et présentation par Michel Nancy, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1994, pp.153-154.

choc culturel entre les civilisations conduit les humanistes à ouvrir de nouvelles réflexions quant à l'altérité. C'est le cas de Michel de Montaigne, auteur des *Essais*³⁹, qui écrit à partir des récits de cosmographes, pour mettre l'homme au cœur d'une réflexion humaniste positive et optimiste. Montaigne, comme nous l'avons vu plus haut, appuie ses réflexions sur ses lectures qu'il commente en marge. Il agrmente ses textes de nombreuses citations. Il donne ainsi son avis sur les emprunts que les auteurs font des textes d'auteurs antérieurs. D'abord, à propos de ce que nous nommons « plagiat », Montaigne s'insurge des emprunts malhonnêtes :

De faire ce que j'ai découvert d'aucuns, se couvrir des armes d'autrui, jusques à ne montrer pas seulement le bout de ses doigts, conduire son dessein, comme il est aisé aux savants en une matière commune, sous les inventions anciennes rapiécées par-ci, par-là ; à ceux qui les veulent cacher et faire propres, c'est premièrement injustice et lâcheté, que, n'ayant rien en leur vaillant par où se produire, ils cherchent à se présenter par une valeur étrangère, et puis, grande sottise, se contentant par piperie de s'acquérir l'ignorante approbation du vulgaire, se décrier envers les gens d'entendement qui hochent du nez notre incrustation empruntée, desquels seuls la louange a du poids. De ma part, il n'est rien que je veuille moins faire. [...] Ceci ne touche pas les centons qui se publient pour centons⁴⁰ [...].

Montaigne accuse certains auteurs de plagier le contenu des œuvres d'autres auteurs. Toutefois, la citation n'est pas pour lui une forme de plagiat, n'accusant pas le centon – ensemble de citations mises à la suite dans le but de créer une œuvre nouvelle – d'être une « piperie » ; d'autant que Montaigne use de la citation tout au long de ses *Essais* où il cite notamment des auteurs de l'Antiquité, tant en latin qu'en grec ancien.

Ainsi, dans cette soif de découvertes et de savoir nouveaux, les humanistes étudient les langues anciennes. Ils se consacrent au latin, au grec et à l'hébreu et aux langues orientales, comme le suggère Gargantua dans sa lettre à Pantagruel. Les humanistes redécouvrent Platon et les ouvrages antiques. Leurs idées se répandent grâce à la République des lettres, où les correspondances se font en latin, pour permettre un partage entre savants au sein de toute l'Europe. Les frontières sont franchies au moyen de cette langue commune, et les savoirs se décuplent.

Enfin, à la Renaissance, les auteurs de La Pléiade, instruits par l'helléniste Jean Dorat, forment un groupe poétique mu par la volonté de donner à la littérature française ses lettres de noblesse. L'un des principes fondateurs de ce groupe est d'imiter les lettres antiques. Ovide, Tibulle, Horace et Propertius sont considérés comme des maîtres, de même que les auteurs italiens, contemporains à leur époque, Dante, Boccace et Pétrarque. Du Bellay écrit, dans la

³⁹ Michel de Montaigne, *Op.cit.*

⁴⁰ Michel de Montaigne, *Op.cit.*, p.65.

Préface de *L'Olive*, en 1550 où il s'inspire des poèmes lyriques de Pétrarque :

Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, qui, après [...] me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées⁴¹ ?

Les « pièces rapportées » dont parle Du Bellay sont ces traits stylistiques que la lecture inspire et qui se retrouvent, par un phénomène inconscient, dans l'écriture. L'auteur, nourri de ses lectures, les fait siennes, à tel point que les paroles des autres viennent spontanément sous sa plume. Le fait de se « nourrir » de textes anciens est alors appelé par les poètes de La Pléiade l'« innutrition ». Lorsque Du Bellay prend du recul sur ses poèmes nourris des vers de Pétrarque, il écrit le fameux vers : « J'ay oublié l'art de pétrarquizer⁴² », revirement de l'auteur puisant désormais son inspiration dans la vie quotidienne plutôt que dans ses poésies favorites. Ainsi, les auteurs de La Pléiade se nourrissant de lectures pour réécrire des textes inspirés d'œuvres préexistantes semblent pratiquer une imitation, tant sur le plan stylistique que sur un plan thématique : c'est l'innutrition. L'innutrition, concept du XVI^e siècle, est en lien étroit avec l'art du pastiche, et donc en lien avec le sujet de cette thèse qui veut montrer que les auteurs sont influencés par leurs lectures et que cette lecture donne naissance à du pastiche involontaire. Ainsi, comme Du Bellay, il est important de « Pétrarquizer » pour s'éloigner de Pétrarque et devenir Du Bellay.

Toute cette période s'appuie sur les lectures des textes fondateurs de l'Antiquité. Ainsi, la lecture est au cœur même des apprentissages. Seule l'actualisation de textes anciens permet d'accroître son savoir et d'ouvrir la réflexion. C'est un siècle entier de réécritures que l'on retrouve sous l'appellation « Renaissance », comme la seconde naissance de textes anciens relus et réétudiés grâce à l'imprimerie et aux enseignements des langues anciennes. Et c'est cette seconde naissance qui mène au classicisme.

3.3. Le XVII^e siècle : « Tout a été dit »

Au XVII^e siècle, la littérature semble avoir du mal à trouver une inspiration nouvelle après un siècle d'imitation. La Bruyère profite de sa situation pour observer la société contemporaine. Il fait alors le portrait de personnages types qu'il rencontre, inspiré tant par les *Maximes* de La Rochefoucauld que par le duc de Bourbon. La Bruyère, dans cette série de

⁴¹ Joachim Du Bellay, Préface de *L'Olive*, Paris, Gilles Corrozet et Arnoul L'Angelier, 1550.

⁴² Joachim Du Bellay, « Contre les Pétrarquistes », *Divers jeux rustiques et autres œuvres poétiques*, [1558], éditions Gallimard, Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1996.

portraits, prend position sur la littérature dans un chapitre intitulé « Des ouvrages de l'esprit » :

On se nourrit des anciens et des habiles modernes, on les presse, on en tire le plus que l'on peut, on en renfle ses ouvrages ; et quand enfin l'on est auteur, et que l'on croit marcher tout seul, on s'élève contre eux, on les maltraite, semblable à ces enfants drus et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice⁴³.

Pour La Bruyère, l'écriture se veut imitative avant d'être personnelle puisqu' « on [...] renfle ses ouvrages » des textes des anciens, voire des modernes les plus appréciés. Il semblerait que La Bruyère ait pu se détacher de ses influences puisqu'il « croit marcher seul ». La Bruyère relève le paradoxe avec une comparaison : celle des enfants qui renient leur nourrice car la nourrice éduque l'enfant et le nourrit comme un auteur conduirait dans le droit chemin et nourrirait l'écriture d'un autre auteur, par innutrition, comme disaient les auteurs de La Péliade. La Bruyère relève donc une ambivalence entre l'amour que l'on porte aux auteurs qui nous influencent et le besoin de se détacher d'eux. Il s'agit précisément de la question qui nous préoccupe dans cette thèse. Dans sa réflexion sur une littérature dont la source est l'intertexte, La Bruyère ne s'arrête pas là, puisqu'il affirme, un peu plus avant dans son texte, que tous les sujets littéraires ont été exploités et ne sont qu'un remaniement des idées :

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes⁴⁴.

Pour La Bruyère, tout texte s'écrit au moyen d'autres textes dont on aurait grappillé des bribes de-ci de-là. La littérature entrerait dans un réseau intertextuel et ne serait que le résultat d'un assemblage d'idées recueillies. Pourtant, Blaise Pascal s'érige contre cette théorie, dans ses *Pensées* :

Qu'on ne me dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle : quand on joue à la paume, c'est une même balle dont jouent l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours, par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition⁴⁵.

Pour Blaise Pascal, le réemploi d'idées, reformulées par un autre, crée forcément une idée nouvelle, et ainsi, tout n'a pas été dit. La manière de dire, le style, est une manière de créer. La création n'est pas le propos mais l'originalité réside dans la forme que prend le propos.

À ces réflexions sur une écriture ou une réécriture littéraire, s'ajoute l'esthétique du

⁴³ Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, [1687], éditions Gallimard, préfacée par Marcel Jouhandeau et postfacée par Antoine Adam, coll. « folio », classique, 1975, p.24.

⁴⁴ *Op.cit.*, p.21.

⁴⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, [1670], éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, 1935, p.1101.

classicisme propre au XVII^e siècle, née en contrepoint du baroque, de la préciosité et du burlesque. La création de l'Académie Française, amène à inventer des règles d'écriture ou contraintes, puisqu'un *Dictionnaire de l'Académie française*⁴⁶ est rédigé en 1694, ainsi qu'une grammaire et un traité de poétique. La création connaît des limites puisqu'elle doit se fondre dans une norme. De ces fondements d'une langue normée, découle deux volontés majeures de la période : plaire et instruire. Pour instruire, rien ne vaut les textes anciens, comme nous l'avons noté précédemment. Dans un souci de plaire, les écrivains de la période classique réécrivent les textes anciens en les modernisant et en ajoutant à ces textes, souvent de tradition orale, un travail de la langue.

Ainsi, d'une part les nobles et anciens rois et les héros de la mythologie grecque ou latine revoient le jour grâce notamment à Racine et Corneille ; Atrides et Labdacides connaissent un sort funeste sur plusieurs générations ; et d'autre part les morales et sentences étant un moyen efficace d'instruire, La Fontaine réécrit les *Fables* notamment d'après celles d'Ésope. La légende veut qu'une prêtresse d'Isis, alors qu'elle était perdue, aurait retrouvé son chemin grâce à Ésope, en échange de quoi Isis lui aurait donné l'art d'inventer des fables. Ses fables étaient seulement orales et des auteurs faisaient référence à elles dans leurs livres tant leur renommée parcourait la Grèce et la Rome antiques ; Aristote et Plutarque parmi d'autres, louaient les fables d'Ésope. Tandis que d'autres auteurs se sont mis à les transcrire en vers ; c'est le cas de Tite-Live, Horace et Phèdre. Analysons une fable d'Ésope réécrite à plusieurs siècles d'intervalle :

« Le Rat et la Grenouille »

Un rat de terre, pour son malheur, se lia d'amitié avec une grenouille. Or la grenouille, qui avait de mauvais desseins, attachait la patte du rat à sa propre patte. Et tout d'abord ils allèrent sur la terre manger du blé ; ensuite ils s'approchèrent du bord de l'étang. Alors la grenouille entraîna le rat au fond, tandis qu'elle s'ébattait dans l'eau en poussant ses brekekekex. Et le malheureux rat, gonflé d'eau, fut noyé ; mais il surnageait, attaché à la patte de la grenouille. Un milan, l'ayant aperçu, l'enleva dans ses serres, et la grenouille enchaînée suivit et servit, elle aussi, de dîner au milan.

Même mort, on peut se venger ; car la justice divine à l'œil sur tout, et proportionne dans sa balance le châtement à la faute⁴⁷.

Ici, le texte est écrit en prose, la morale apparaît de manière explicite à la fin du texte et la fable est proche de l'anecdotique ; on n'y retrouve nulle trace de poésie. Durant la période classique, de nombreux auteurs réécrivent ces fables, dont Isaac de Benserade :

Le Rat, et la Grenouille auprès d'un marécage

⁴⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694.

⁴⁷ Ésope, « Le Rat et la Grenouille », *Op.cit.*, p.108.

S'entretenoient en leur langage :
Le Milan fond sur eux,
Et les mange tous deux⁴⁸.

Isaac de Benserade a versifié cette fable, composée de vers hétérométriques : un alexandrin, un octosyllabe et deux hexasyllabes. La fable est très courte et son rythme s'accélère à mesure que les vers diminuent, rendant palpable l'effet de la rapidité de l'oiseau qui avale les deux autres protagonistes. La morale devient implicite sous la plume d'Isaac de Benserade. La fable est réécrite de manière à plaire à la période dans laquelle s'inscrit l'auteur.

Cette fable inspirée de la version orale des fables d'Esopé fait écho à la réécriture très connue de Jean de la Fontaine écrite en 1692 :

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même.
J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui :
Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême.
Mais afin d'en venir au dessein que j'ai pris,
Un Rat plein d'embonpoint, gras, et des mieux nourris,
Et qui ne connaissait l'avent ni le carême,
Sur le bord d'un marais égayait ses esprits.
Une Grenouille approche, et lui dit en sa langue :
« Venez me voir chez moi, je vous ferai festin. »

Messire Rat promet soudain :
Il n'était pas besoin de plus longue harangue.
Elle alléqua pourtant les délices du bain,
La curiosité, le plaisir du voyage,
Cent raretés à voir le long du marécage :
Un jour il contera à ses petits-enfants
Les beautés de ces lieux, les mœurs des habitants,
Et le gouvernement de la chose publique

Aquatique.

Un point sans plus tenait le galand empêché :
Il nageait quelque peu ; mais il fallait de l'aide.
La Grenouille à cela trouve un très bon remède :
Le Rat fut à son pied par la patte attaché ;

Un brin de jonc en fit l'affaire.
Dans le marais entrés, notre bonne commère

⁴⁸ Isaac de Benserade, *Fables d'Esopé en quatrains*, Fable III, S. Mabre-Cramoisy, Bibliothèque Nationale de France, 1678, p.6.

S'efforce de tirer son hôte au fond de l'eau,
Contre le droit des gens, contre la foi jurée ;
Prétend qu'elle en fera gorge-chaude et curée ;
(C'était, à son avis, un excellent morceau.)
Déjà dans son esprit la galande le croque.
Il atteste les Dieux ; la perfide s'en moque.
Il résiste ; elle tire. En ce combat nouveau,
Un Milan qui dans l'air planait, faisait la ronde,
Voit d'en haut le pauvre se débattant sur l'onde.
Il fond dessus, l'enlève, et, par même moyen

La Grenouille et le lien.
Tout en fut ; tant et si bien,
Que de cette double proie
L'oiseau se donne au cœur joie,
Ayant de cette façon
À souper chair et poisson.

La ruse la mieux ourdie
Peut nuire à son inventeur ;
Et souvent la perfidie
Retourne sur son auteur⁴⁹.

La Fontaine, moraliste, développe la fable dans un souci d'instruire (*docere*). Il défend donc les valeurs du classicisme, au contraire des modernes qui tentent de s'extraire de la rectitude des règles classiques. La réécriture qu'il fait du texte d'Ésope, tout comme celle d'Isaac de Benserade, est en vers, forme utilisée pour plaire (*delectare*). Il s'agit d'une transposition, soit la transformation d'un hypotexte – entendons hypotexte comme texte-source dans lequel vient puiser un auteur pour réécrire un texte nouveau – dans un régime sérieux. Suivant Gérard Genette, on notera que la transposition est un texte de transformation et non pas d'imitation comme le sont le pastiche, la charge et la forgerie⁵⁰. La transposition relève du registre sérieux, comme la forgerie. Cependant, d'autres textes de transformations s'opposent à la transposition à cause de leurs différences de registres. C'est le cas de la parodie dont le registre est ludique et du travestissement burlesque dont le registre est satirique. Ainsi, la réécriture de ces *Fables*, considérée comme l'une des œuvres majeures de la période classique,

⁴⁹ Jean de La Fontaine, *Fables*, t. IV, fable XI, « La Grenouille et le Rat », [*Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin, 1692], édition Librairie Générale Française, 2002, p.146.

⁵⁰ Nous définirons ces termes dans un prochain chapitre.

demeure plus connue que son propre hypotexte ésopien. Elle convoque à la fois la rhétorique aristotélicienne et cicéronienne, dans un souci d'élégance propre au XVII^e siècle.

Le classicisme est donc à son tour une grande période de réécriture. L'apogée du burlesque met en avant les textes de travestissement comme le *Virgile travesti* de Scarron qui reprend l'*Énéide* en la transposant dans un registre bas qui lui enlève sa gravité et son héroïsme. Le classicisme ne peut perdurer, à cause de sa rigidité. Il laisse place au XVIII^e siècle et aux grandes expéditions. Les récits de voyages sont aussi matière à réécrire.

3.4. Le XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, une littérature satirique émerge en Europe dans les romans de voyage. Les *Voyages de Gulliver*, roman écrit en 1726 par Jonathan Swift, auteur dublinois, et les contes philosophiques de Voltaire, tournés vers un voyage donnant lieu à un apprentissage, en sont des exemples. Outre Rhin, Gottfried Auguste Bürger écrit les *Aventures et mésaventures du baron de Münchhausen*.

Ces trois auteurs jouent le jeu du roman de voyage, en parodiant le genre pour tirer une réflexion philosophique des expériences loufoques vécues par leurs personnages. Ainsi, Voltaire critique habilement le philosophe Leibnitz au moyen de la doctrine : « Tout va pour le mieux dans le meilleur de mondes » qu'il fait répéter à Pangloss, enseignant de Candide en « métaphysico-théologo-cosmolonigologie » ; visant au passage les savants, dont le métaphysicien Wolff, inventeur du terme « cosmologie », qu'il n'aura de cesse de critiquer ainsi que sa théorie concernant la taille des Jupitériens, dont la taille serait proportionnelle à la « dimension des yeux par rapport à la distance du soleil à la terre, comparée à l'éloignement du soleil à Jupiter »⁵¹.

Les parodies de romans de voyage ont souvent un aspect satirique, comme c'est le cas dans les œuvres de Voltaire, Swift et Bürger. Elles ont également un aspect imaginaire puisque on y rencontre des personnages merveilleux et que l'histoire se déroule dans des mondes qui n'existent pas ou qui sont encore inatteignables. Elles ont toutefois un caractère réaliste dans la manière dont les événements sont racontés : le récit ressemble trait pour trait à un récit de voyage tel qu'on en trouve à la Renaissance. Ainsi, les auteurs pratiquent une réécriture aux allures de transformation car on y retrouve tous les aspects du roman de voyage, mais parodique

⁵¹ René Pomeau, in *Micromégas, Zadig, Candide*, Voltaire, introduction, notes, bibliographie, chronologie par René Pomeau, Paris, éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », [1994], 2006, p.14.

car on opère un décalage en ajoutant des éléments merveilleux à un genre qui conte habituellement le récit d'un lieu existant. Les auteurs ne parodient pas un auteur en particulier mais bien un genre : le roman de voyage. Nous parlerons donc de la parodie d'un genre. Et ainsi, comme l'écrivait Charles Nodier un peu plus tard, les uns n'auront de cesse d'avoir repris les autres :

Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne –
Qui fut plagiaire de Swift –
Qui fut plagiaire de Wilkins –
Qui fut plagiaire de Cyrano –
Qui fut plagiaire de Reboul –
Qui fut plagiaire de Guillaume des Autels –
Qui fut plagiaire de Rabelais –
Qui fut plagiaire de Morus –
Qui fut plagiaire d'Érasme –
Qui fut plagiaire de Lucien – ou de Lucius de Patras – ou d'Apulée – car
on ne sait lequel des trois a été volé par les deux autres, et je ne me suis jamais
soucié de le savoir...

Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un
livre ! le ciel me soit en aide ! Condillac dit quelque part qu'il seroit plus aisé de
créer un monde que de créer une idée.

Et c'est aussi l'opinion de Polydore Virgile et de Bruscombille⁵².

Les uns plagient les autres, mais que signifie le plagiat ? Avant de définir précisément le terme dans le chapitre suivant, notons la définition sommaire du dictionnaire : « œuvre faite d'emprunts ; reproduction non avouée d'une œuvre originale ou d'une partie de cette dernière⁵³ ».

Cette chaîne qui inclut Swift et Cyrano est non exhaustive, car les « plagiaires » dont parle Charles Nodier avec humour, puisqu'il ne s'agit pas de plagiat au sens littéral, sont bien plus nombreux et peuvent être reliés par d'autres aspects. Si Cyrano de Bergerac reprend à Lucien de Samosate son idée de voyage lunaire, Gottfried August Bürger fait de la rencontre entre le baron et les Sélénites une perle d'humour et d'ironie. Les aventures du baron sont rocambolesques et il survit à des déboires toujours plus étranges :

Représentez-vous, messieurs, l'horreur de ma situation : par-derrrière, le
lion ; par-devant, le crocodile ; à gauche, une rivière rapide ; à droite, un précipice

⁵² Charles Nodier, « Questions de littérature générale. Du Plagiat. De la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres », n°5, in *Derrière le théâtre français*, Palais-Royal, Barba Libraire, 1812, p.27.

⁵³ CNRTL, « plagiat », <https://www.cnrtl.fr/definition/plagiat>.

hanté, comme je l'appris plus tard, par des serpents venimeux⁵⁴ !

Le Baron de Münchhausen doit faire un choix entre quatre issues toutes impossibles. Son héroïsme est confronté à rude épreuve dans des situations où il est tourné en ridicule.

Une autre fois je fus serré de si près par un loup que je n'eus, pour me défendre, d'autre ressource que de lui plonger mon poing dans la gueule. Poussé par l'instinct de ma conservation, je l'enfonçai toujours de plus en plus profondément, de façon que mon bras se trouvât engagé jusqu'à l'épaule. Mais que faire après cela ? Pensez un peu à ma situation : nez à nez avec un loup⁵⁵ !

Chaque aventure du baron le met en scène dans des positions de l'extrême. L'adresse faite au lecteur renforce l'effet comique de l'extrait. Le narrateur en appelle à l'imagination du lecteur. « Pensez » est utilisé à l'impératif : il devient incontournable de se figurer le baron, et en se le figurant, de rire. Dans les aventures du baron, nous retrouvons des références à Swift, notamment.

Un de mes parents éloignés s'était mis dans la tête qu'il devait absolument y avoir quelque part un peuple égal en grandeur à celui que Gulliver prétend avoir trouvé dans le royaume de Brobdingnag. Il résolut de partir à la recherche de ce peuple, et me pria de l'accompagner. Pour ma part, j'avais toujours considéré le récit de Gulliver comme un conte d'enfant, et je ne croyais pas plus à l'existence de Brobdingnag qu'à celle de l'Eldorado ; mais comme cet estimable parent m'avait institué son légataire universel, vous comprenez que je lui devais des égards⁵⁶.

Les références de cet extrait montrent le clin d'œil ironique fait aux autres parodistes du genre. Dans la préface de Théophile Gautier de l'œuvre de Bürger, la comparaison entre Swift et Bürger est à nouveau évoquée :

La connexion intime de ces mensonges qui s'enchaînent si naturellement les uns aux autres finit par détruire chez le lecteur le sentiment de la réalité, et l'harmonie du faux y est poussée si loin qu'elle produit une illusion relative semblable à celle que font éprouver les *Voyages de Gulliver* à Lilliput et à Brobdingnag, ou bien encore l'*Histoire véritable* de Lucien, type antique de ces récits fabuleux tant de fois imités depuis⁵⁷.

Inspiré des réécritures de récits de voyage écrits par les Français, Gautier explique que Bürger ne fait qu'en accentuer les traits pour convenir aux attentes des germaniques :

Le baron de Münchhausen, en dépit de ses hâbleries incroyables, n'a nul lien de parenté avec le baron de Crac, autre illustre menteur. La *blague*⁵⁸ française, qu'on nous pardonne d'employer ce mot, lance sa fusée, pétille et mousse comme du vin de Champagne, mais bientôt elle s'éteint, laissant à peine au fond de la coupe deux ou trois perles de liqueur. Cela serait trop léger pour les gosiers allemands habitués aux fortes bières et aux âpres vins du Rhin : il leur faut quelque

⁵⁴ Gottfried Auguste Bürger, « Dixième aventure de mer, second voyage dans la lune », chapitre XVI, *Aventures et mésaventures du baron de Münchhausen*, traduit de l'allemand par Théophile Gautier fils, éditions Booking International, Paris, 1996, [1788], p.50.

⁵⁵ *Op.cit.*, p.27.

⁵⁶ *Op.cit.*, p.105.

⁵⁷ Théophile Gautier, préface des *Aventures et mésaventures du baron de Münchhausen*, Gottfried Auguste Bürger, *Op.cit.*, p.11.

⁵⁸ souligné dans le texte par Théophile Gautier.

chose de plus substantiel, de plus épais, de plus capiteux⁵⁹.

Théophile Gautier finit par comparer le texte à « une blague », que nous nommerons plutôt « parodie de genre », car ce n'est pas un auteur qui est imité, mais un genre entier qui est moqué. Théophile Gautier définit le comique comme une manière d'accentuer les traits, manière qui mène à la parodie :

Le comique [...] consistant dans une déviation plus ou moins accentuée du modèle idéal, offre une multiplicité singulière de ressources : car il y a mille façons de ne pas se conformer à l'archétype⁶⁰.

Tous les siècles ont donc leur façon propre de faire interagir les textes, d'utiliser la réécriture d'un texte, d'un auteur ou d'un genre, avec les codes qui sont propres à chaque époque. Ainsi le XVIII^e n'échappe pas à la tentation de la réécriture.

3.5. Le XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, l'heure est au romantisme pour le début du siècle, au réalisme et au naturalisme pour la fin du siècle et parallèlement, au symbolisme. Entre mélancolie et peinture sociale, la place des réécritures est moins visible. Pourtant, Flaubert en est un fin expert. Son humour est parodique. Nous le voyons dans le *Dictionnaire des idées reçues*, – « ACADÉMIE FRANÇAISE. – La dénigrer, mais tâcher d'en faire partie si on peut. »⁶¹ – qui parodie le genre de l'encyclopédie, en détournant le contenu vers un registre comique quand il se voudrait sérieux. Nous retrouvons cette ironie dans *Madame Bovary*. Ainsi, la mort d'Emma, scène bien connue, a une visée subversive. Alors qu'Emma Bovary s'occupe de son image en théâtralisant sa propre mort, un chant se fait entendre dans la rue, gâchant l'effet de la mourante. En effet, dans le roman réaliste, les scènes de mort sont longuement décrites et l'on y voit les personnages s'épancher sur une fin plutôt dramatiquement écrite. En parallèle, nous nous souviendrons de la mort de Fantine, calme et somptueuse :

Fantine se dressa en sursaut, appuyée sur ses bras roides et sur ses deux mains, elle regarda Jean Valjean, elle regarda Javert, elle regarda la religieuse, elle ouvrit la bouche comme pour parler, un râle sortit du fond de sa gorge, ses dents claquèrent, elle étendit les bras avec angoisse, ouvrant convulsivement les mains, et cherchant autour d'elle comme quelqu'un qui se noie, puis elle s'affaissa subitement sur l'oreiller. Sa tête heurta le chevet du lit et vint retomber sur sa poitrine, la bouche béante, les yeux ouverts et éteints.

Elle était morte. [...]

Jean Valjean prit dans ses deux mains la tête de Fantine et l'arrangea sur l'oreiller comme une mère eût fait pour son enfant, il lui rattacha le cordon de sa

⁵⁹ *Op.cit.* pp.9-10.

⁶⁰ *Op.cit.* p.10.

⁶¹ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, éditions Montaigne, Paris, Aubier, 1978.

chemise et rentra ses cheveux sous son bonnet. Cela fait, il lui ferma les yeux⁶².

Alors que Fantine meurt dans un silence élégant, entourée par la tendresse de Valjean, Emma se regarde mourir dans un miroir pour apprécier son théâtre macabre et Charles, empli d'espoir, n'a d'yeux que pour les soupirs qui lui font ouvrir les yeux à la manière d'un fantôme. Mais le plus significatif de cet extrait, reste la chanson paillardie entendue par la fenêtre, faisant un pied-de-nez à la sacralisation des scènes de mort, dans lesquelles silence et recueillement sont les maîtres mots. Flaubert prend le contre-pied de la scène de mort avec ironie.

D'autre part, Flaubert s'adonne régulièrement à la réécriture. Dans *Hérodias*, il procède par amplification, et fait ainsi d'un récit d'une vingtaine de lignes extraites de la Bible, une trentaine de pages. Il utilise en effet le quatorzième verset de Matthieu et le sixième de Marc pour composer son propre texte. Genette dit à propos de la réécriture flaubertienne du mythe d'*Hérodias* :

Ce récit n'appelle aucune motivation supplémentaire, et Flaubert n'a pas à lui en fournir, sauf à expliquer les motivations originelles elles-mêmes (*surmotivation*) par un tableau général, politique et religieux, de l'Orient romain sous le règne de Tibère. Le principe essentiel de son amplification est donc, comme pour la *Tentation* ou *Salammbô*, l'expansion descriptive et historique⁶³.

Du mythe d'*Hérodias*, Flaubert finit par écrire un roman, quasiment aussi long que *Salammbô*, passant du roman carthaginois au conte palestinien. Les deux œuvres se situent à la même époque en deux lieux différents. De *Salammbô*, Flaubert biffe une grande partie, gardant l'essence que nous savons, son *Hérodias*. Flaubert use de l'imitation et lit beaucoup pendant l'écriture d'*Hérodias*. Il écrit alors à Louise Colet vouloir « boire les océans et les repisser⁶⁴ ». Les lectures de Flaubert nourrissent l'écriture d'*Hérodias* et cette boulimie de lecture fait écho à celle de *Salammbô*. Flaubert restitue ses lectures dans les pages d'*Hérodias*, comme ce sera le cas avec *Bouvard et Pécuchet*. Jacques Suffel écrit dans sa préface de *Bouvard et Pécuchet* :

En fait, il semble bien que l'auteur ait voulu, sous la forme d'un roman de mœurs, écrire un conte philosophique dans la tradition du XVIII^e siècle. Ce mélange de deux genres n'a pas peu contribué à déconcerter la critique. Supposez *L'Homme aux quarante écus* traité à la manière du *Cousin Pons*. [...] Ultérieurement, une courte nouvelle (*Les Deux Greffiers*), due à un auteur peu connu nommé Barthélemy Maurice, fournit une source d'inspiration complémentaire⁶⁵.

Entre le mélange des genres et l'inspiration puisée dans un intertexte, *Bouvard et*

⁶² Victor Hugo, *Les Misérables*, édition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, édition Gallimard, [1973], coll. « folio », 1995, pp.392-393.

⁶³ Gérard Genette, *Palimpseste. La Littérature au second degré*, éditions Seuil, 1983, p.385.

⁶⁴ Gustave Flaubert à Louise Colet, [8 mai 1852], *Correspondance*, t. II (1851-1858), édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, édition Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 86.

⁶⁵ Jacques Suffel, « Préface » de *Bouvard et Pécuchet*, Gustave Flaubert, éditions Garnier-Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1966, p.13.

Pécuchet est une œuvre empreinte de références. En effet, Flaubert, dans cette œuvre majeure, dénonce la « bêtise » à travers ses deux personnages copistes, qui ne font, durant tout le roman, qu'absorber du savoir et le dispenser à tort. Pour Bouvard et Pécuchet, la lecture encyclopédique doit leur dispenser un savoir, mais ce savoir ne demeure pas dans l'unique théorie qu'ils engrangent comme si elle était parole sainte. À défaut d'expérience dans aucun des domaines qu'ils tentent de maîtriser, médecine, hypnose, géologie, littérature, Bouvard et Pécuchet se retrouvent confrontés à leur incapacité. Ils sont les ridicules d'un siècle où le savoir encyclopédique est moqué, au profit de l'expérience. Ainsi, Flaubert se moque au passage des citations excessives qui montrent une grande érudition, mais sont souvent accolées à un discours creux voire faussé par la voix de l'autre. Les compères se frottent alors aux réécritures :

Alors ils se demandèrent en quoi consiste précisément le style et, grâce à des auteurs indiqués par Dumouchel, ils apprirent le secret de tous ses genres.

Comment on obtient le majestueux, le tempéré, le naïf, les tournures qui sont nobles, les mots qui sont bas. *Chiens* se révèle par *dévorants*. *Vomir* ne s'emploie qu'au figuré. *Fièvre* s'applique aux passions. *Vaillance* est beau en vers.

« Si nous faisons des vers ? dit Pécuchet.

– Plus tard ! Occupons-nous de la prose d'abord. »

On recommande formellement de choisir un classique pour se mouler sur lui, mais tous ont leurs dangers, et non seulement ils ont péché par le style, mais encore par la langue⁶⁶.

Mais devant la trop grande difficulté d'imiter les classiques, Bouvard et Pécuchet préférèrent s'en tenir à une nouvelle technique d'écriture :

En ce temps-là d'ailleurs, une rhétorique nouvelle annonçait qu'il faut écrire comme on parle et que tout sera bien, pourvu qu'on ait senti, observé.

Comme ils avaient senti et croyaient avoir observé, ils se jugèrent capables d'écrire : une pièce est gênante par l'étroitesse du cadre, mais le roman a plus de libertés. Pour en faire un, ils cherchèrent dans leurs souvenirs⁶⁷.

Nous reconnaissons bien là l'ironie flaubertienne qui dans son discours indirect libre, fait passer son intention ironique. En effet, Flaubert lit tant et plus pour écrire. Non seulement il se documente avec des livres au plus près de son sujet, mais encore, il travaille son style en regard de ses lectures antérieures. À propos des lectures de Flaubert, Michel Foucault, dans la préface à *La Tentation de saint Antoine*, écrit :

C'est une œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres [...] Elle relève d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit : livre où se joue la fiction des livres [...] Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée :

⁶⁶ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *Op.cit.*, p.168.

⁶⁷ *Op.cit.*, p.169.

leur art s'édifie où se forme l'archive⁶⁸.

La qualité intertextuelle du texte flaubertien est mise en avant par Michel Foucault. Celui-ci compare le travail de Flaubert à l'archive, qu'il définit comme « la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers⁶⁹ ». Pour Michel Foucault, l'œuvre est un travail à la fois d'archéologie – fouiller dans les textes anciens – et d'architecture – recréer. Ainsi, pour lui, l'archive, « [c]'est le système général de la formation et de la transformation des énoncés⁷⁰ ». Cette notion d'archive fait le lien avec les notions de réécriture et d'intertextualité, à la fois réactualisant le texte-source et s'y plongeant.

Les réécritures émaillent le siècle, et se poursuivent au XXe et au XXIe siècles, puisque, comme le dit Michel Schneider⁷¹, chaque « livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répéteront⁷² ». Nous comprenons bien, à travers la notion d'« écho », la volonté pour Michel Schneider d'expliquer l'aspect répétitif d'une littérature où « tout a été dit », comme nous l'avons démontré dans ce chapitre. La notion de « présage » nous interpelle davantage. Si elle reprend l'idée d'une littérature qui se répète, elle ouvre quand même la possibilité de la nouveauté. L'anticipation est une manière de montrer que dans la littérature d'aujourd'hui se sèment les graines de la littérature de demain. La littérature sera toujours une rangée de briques supplémentaires sur un édifice déjà haut. À ce propos, Gérard Genette ajoute :

« Énoncé emblématique de la situation, elle aussi paradoxale – et où se complaît Giraudoux – de (presque) tout lecteur ou spectateur moderne de (presque) tout récit antique : nous connaissons d'avance l'issue d'une histoire passée ; notre « culture » prescrit après coup ce qui ne fut jadis inéluctable que d'être aujourd'hui connu, et ne subit d'autre fatalité que l'impuissance de l'événement à éviter ce qui, de lui, est déjà dit ou entendu. Un savoir qui détermine l'accomplissement de son objet : c'est le principe de ce jeu – et, comme par hasard, c'est aussi la définition du tragique⁷³.

Ainsi, pour se renouveler, la littérature a besoin d'elle-même. Pour que tout ce qui a été dit soit dit différemment, pour continuer à surprendre le lecteur, pour qu'il y ait encore une possibilité de la littérature, celle-ci doit se dire à nouveau, avec autant d'emprunts – en linguistique, ce sont les phénomènes idiomatiques qui sont reproduits d'une langue à l'autre –

⁶⁸ Michel Foucault, in « Préface » à *La Tentation de saint Antoine*, Gustave Flaubert, édité par Henri Ronse, éditions Le Livre de poche, Paris, 1971, pp. 11-12.

⁶⁹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, [1969], éditions Gallimard, Paris, 2014, p.177.

⁷⁰ *Op.cit.*, p.179.

⁷¹ Nous citerons de nombreuses fois Michel Schneider pour son travail sur le plagiat, mais nous nous désolidarisons entièrement de sa participation à la « Manif pour tous » et de son livre *La Confusion des sexes*, paru en 2007.

⁷² Michel Schneider, *Voleur de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, édition Gallimard, coll. « Tel », 1985, p.81.

⁷³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p.395.

et de dérivations des textes anciens – la dérivation est entendue au sens de modification et appropriation de ce qui a été emprunté. Les textes s'appuyant sur des textes plus anciens, il faut croire que toute littérature est une réécriture. Le pastiche est donc au cœur de la littérature.

Aux XXe et XXIe siècles, donc, la littérature s'appuie toujours sur ce qui lui préexiste et continue d'être tournée vers la réécriture. Le corpus de cette thèse étant constitué d'auteurs des XXe et XXIe siècles, nous proposerons à l'étude des choix de textes dans lesquels nous observerons de nombreux phénomènes de réécriture. Marcel Proust, qui a pratiqué le pastiche et qui interroge cette notion, écrit dans sa préface à la traduction de Ruskin – texte qui devait initialement servir de préface – à la fois une critique de l'œuvre de Ruskin et un court essai sur la lecture. Ce texte, sorte d'annonce d'*À la Recherche du temps perdu*, allie des souvenirs d'enfance de l'auteur à des souvenirs de lectures. La lecture est au cœur des préoccupations proustiennes.

4. Proust et la lecture

De ses lectures de l'enfance, Marcel Proust se souvient de chaque plaisir des moments passés en compagnie d'un livre. De l'une, il se remémore la chambre dans laquelle il l'a lue ; de l'autre, il repense à l'arbre sous lequel il était, à la fraîcheur du vent sur ses paupières à moitié baissées sur les lignes noires d'un livre ; de l'autre encore, le plaisir d'enfreindre la règle qui lui ordonnait d'éteindre la lumière à son chevet : « [...] ce qu'elles laissent surtout en nous, c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites⁷⁴. » Ses souvenirs, réminiscences proustiennes, sont désormais l'une des seules traces que conserve Proust de ses lectures d'enfant :

[...] s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus⁷⁵.

Parfois, des phrases entières lui reviennent, comme autant de litanies murmurées maintes fois et retenues à force de lectures. La lecture, pour Marcel Proust, est au cœur de sa vie ; mais cela ne l'empêche pas d'être critique ; autant il en reconnaît les bienfaits, autant il signale au lecteur d'être vigilant face à la lecture, car celle-ci agit en lui.

Tant que la lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su

⁷⁴ Marcel Proust, *Sur la lecture*, in *Sésame et les Lys*, John Ruskin, introduction d'Antoine Compagnon, éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1987, pp.58-59.

⁷⁵ *Op.cit.*, p.40.

pénétrer, son rôle dans notre vie est salubre. Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuilles des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit⁷⁶.

La lecture doit donc ouvrir les portes de l'imaginaire ; elle doit ouvrir une réflexion, donner à voir des images fictives ou réelles, toucher son lecteur, ou lui transmettre des connaissances, mais la lecture ne doit pas mettre de cloison entre le lecteur et sa propre envie de création. Le lecteur passif sera enchanté de ce qu'il trouve dans les livres et se contentera de les lire, de les citer, de les imiter – même involontairement. Que restera-t-il comme place à la création individuelle si le lecteur est submergé par sa propre lecture ?

Marcel Proust accorde une grande importance à la création, aussi préconise-t-il de lire, mais d'une manière incitative, plutôt que de s'asseoir sur les conclusions d'un autre.

Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler « Conclusions » et pour le lecteur « Incitations⁷⁷ ».

L'auteur aboutit son texte vers une fin, une pensée qui se referme sur elle-même et qui aurait du mal à être complétée par lui. Mais le lecteur peut, de cette conclusion, dépasser la simple borne de l'auteur pour arriver à sa propre création.

La sorte de respect religieux que nous vouons aux livres empêche cette possibilité de dépasser le livre. Ainsi, Marcel Proust se moque de lui-même en évoquant son amour pour Théophile Gautier :

J'aurais voulu qu'il me dit, lui, le seul sage détenteur de la vérité, ce que je devais penser de Shakespeare, de Saintine, de Sophocle, d'Euripide, de Silvio Pellico que j'avais lu pendant un mois de mars très froid, marchant, tapant des pieds, courant par les chemins, chaque fois que je venais de fermer le livre, dans l'exaltation de la lecture finie, des forces accumulées dans l'immobilité⁷⁸.

Mais à ces propos, Théophile Gautier est resté muet. Car enfin, qu'est-ce que son avis si ce n'est sa subjectivité qui lui est propre ? Marcel Proust ne savait que trop bien répondre à cette interrogation puisque sa passion pour Théophile Gautier illustre le péché d'idolâtrie dont il est question dans son analyse du texte de Ruskin.

[...] à mon avis la Lecture ne doit pas jouer dans la vie le rôle prépondérant que lui assigne Ruskin dans ce petit ouvrage [...].

⁷⁶ *Op.cit.*, p.73.

⁷⁷ *Op.cit.*, p.66.

⁷⁸ *Op.cit.* pp.65-66.

Drôle d'entrée en matière pour la traduction qu'il fait de Ruskin que de dénoncer les propos qui en constituent l'essentiel du texte. Marcel Proust résume la thèse défendue par Ruskin dans son livre par une phrase de Descartes : « la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs⁷⁹ ».

Ruskin, dans son livre, démontre que la lecture est une sorte de conversation avec des intellectuels avec lesquels nous n'aurions pas la chance de converser dans la vie quotidienne. Mais Marcel Proust n'est pas d'accord ni avec l'un ni avec l'autre de ces auteurs qui pensent que la lecture est semblable à une communication verbale entre deux individus. Pour Proust, la lecture exige une solitude qui permet l'inspiration, tandis que la conversation oblige non seulement à répondre, mais en outre à être complaisant, à rire pour l'autre, à ne pas montrer son ennui, etc. Tant de contraintes sociales empêchent l'inspiration et donc la création. Ainsi, la lecture peut devenir « une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produi[t] au fond de nous-mêmes⁸⁰ ». Cependant, toujours d'après Marcel Proust, cette incitation ne « peut en rien se substituer à notre activité personnelle⁸¹ ». Le lecteur ne doit pas être passif, mais tout au contraire, il doit être acteur de sa réflexion durant tout le silence que lui impose sa lecture. Ainsi, Marcel Proust finit par dissocier deux types de lecteur : l'érudit et celui qu'il nomme le lettré.

Car bien souvent, pour l'historien, même pour l'érudit, cette vérité qu'ils vont chercher au loin dans un livre est moins, à proprement parler, la vérité elle-même que son indice ou sa preuve, laissant par conséquent place à une autre vérité qu'elle annonce ou qu'elle vérifie et qui, elle, est du moins une création individuelle de leur esprit. Il n'en est pas de même pour le lettré. Lui, lit pour lire, pour retenir ce qu'il a lu. Pour lui, le livre n'est pas l'ange qui s'envole aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste, mais une idole immobile, qu'il adore pour elle-même, qui, au lieu de recevoir une dignité vraie des pensées qu'elle éveille, communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure. Le lettré invoque en souriant en l'honneur de tel nom qu'il se trouve dans Villehardouin ou dans Boccace, en faveur de tel usage qu'il est décrit dans Virgile. Son esprit sans activité originale ne sait pas isoler dans les livres la substance qui pourrait le rendre plus fort ; il s'encombre de leur forme intacte, qui, au lieu d'être pour lui un élément assimilable, un principe de vie, n'est qu'un corps étranger, un principe de mort⁸².

Marcel Proust identifie deux types de lecteurs : celui qui assimile ses lectures pour raisonner et pour, après une réflexion personnelle, atteindre sa propre vérité ; et celui qui lit, copie, n'assimile pas l'œuvre, mais l'idolâtre pourtant.

Pour conclure, j'ajouterai cette citation de *La Recherche* :

Ainsi, j'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement

⁷⁹ Descartes cité par Proust dans Marcel Proust, *Sur la lecture*, in John Ruskin, *Sésame et les Lys*, *Op.cit.*, 1987, p.60.

⁸⁰ *Op.cit.*, p.72.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir⁸³.

Marcel Proust nous accompagnera tout au long de cette thèse, non par péché d'idolâtrie, mais parce que le sujet de cette thèse émane des réflexions proustiennes sur la lecture et ses effets sur le style, et sur le moyen de se défaire des effets de la lecture : le pastiche.

De cette grande toile qui se tisse sous nos yeux et que nous appelons littérature, nous pouvons constater que toute la littérature antérieure n'influence pas une œuvre, mais que cette dernière se réclame de certaines influences quand elle en subit d'autres de manière involontaire. Si tout a été dit, tout n'est pas dit dans un seul livre. Nous avons donc choisi d'observer ces liens d'un texte à l'autre non pas par leur seule chronologie, mais par un autre angle que nous nommons les « familles d'auteurs ».

5. Familles d'auteurs

Les critiques ont pour habitude de classer les auteurs dans des courants littéraires qui dépendent de l'époque à laquelle leurs œuvres sont écrites. Si l'époque sert de référence à une taxinomie très respectueuse des différents styles, puisque les styles sont bien souvent respectueux des carcans de l'époque dans laquelle ils s'inscrivent, ceux-ci peuvent néanmoins quitter l'espace du siècle qui les rattache à un style suivant d'autres critères.

En effet, comme Pierre Bayard nous invite à le faire dans son livre *Le Plagiat par anticipation*⁸⁴, la littérature peut être considérée et enseignée sous un autre angle que sa simple chronologie. Le critique va jusqu'à bouleverser cette chronologie dans une histoire littéraire qui ne dépendrait plus de l'histoire et des dates auxquelles sont écrites et publiées les œuvres, mais d'une histoire tenue par les œuvres majeures, antérieures aux œuvres mineures. Ce n'est pas cette idée que nous retenons dans ce que nous appelons les « familles d'auteurs », bien que l'idée de Pierre Bayard nous contraigne à réfléchir et à penser la littérature sous une autre perspective. En effet, nous appellerons « familles d'auteurs » les liens stylistiques qui unissent certains auteurs entre eux. Ce référencement est subjectif et relie en réseau des auteurs sur certains aspects de la langue. Nous reviendrons sur cette notion de « famille d'auteurs ».

Dans la pratique, l'influence de Jean-Luc Lagarce et de Marguerite Duras est celle qui me paraît la plus identifiable dans mes textes. Lors d'ateliers d'écriture sur le pastiche littéraire,

⁸³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t.IV, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p.459.

⁸⁴ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

les étudiants ayant des facilités à pasticher Marguerite Duras étaient ceux qui pastichaient également très bien Jean-Luc Lagarce, et l'inverse était aussi vrai. De la même façon, ceux qui avaient plaisir à lire l'un aimaient lire l'autre, tandis que ceux qui ne les aimaient pas, ne les aimaient pas de concert. Une question a alors émané de cette expérience : existe-t-il un lien entre Marguerite Duras et Jean-Luc Lagarce ?

De même nous remarquons que bon nombre de gioniens sont aussi simoniens et michoniens, comme si les critères subjectifs qui nous poussaient à apprécier l'un pouvaient nous entraîner à admirer l'autre. Bien qu'appréciant moi-même ces trois auteurs, je les lis pourtant avec davantage de difficultés que les deux précédents. Il en allait de même pour mes groupes d'apprentis pasticheurs lagarciens et durassiens. Je me suis donc posé une nouvelle question : quelle pouvait être la différence entre les uns et les autres qui divisaient mes étudiants en deux groupes très distincts chaque année ?

La réponse se trouve dans les liens intertextuels qui vont des uns aux autres. Si la littérature n'est plus vue comme une continuité historique de ce qui lui préexiste mais plutôt comme une résultante de choix esthétiques, stylistiques et littéraires issus du résultat de lectures successives – tant d'auteurs anciens que de contemporains – alors la littérature ne s'inscrit plus seulement dans une époque, mais elle entre dans un réseau vaste et anachronique.

Ainsi, nous comptons ces deux familles comme première division possible d'une nouvelle classification des textes, qui nous sera bien utile plus tard dans notre façon d'aborder le pastiche littéraire. Mais cette première division n'est pas l'unique division possible. En effet, Gilles Philippe⁸⁵ rappelle qu'il était fait mention du « style NRF », de même que Mathilde Bonazzi, dans sa thèse, évoque le « style Minuit⁸⁶ ». Fonder une classification sur une maison d'édition peut être pertinent. En effet, les éditeurs choisissent, en définissant leur ligne éditoriale, les attentes stylistiques qu'ils ont d'une œuvre à publier. Pour être édités, les auteurs doivent respecter la charte éditoriale et leur style doit se fondre dans le moule de la maison d'édition (ou de la collection). Les auteurs qui se trouvent dans la même maison, lorsque la ligne éditoriale est suffisamment bien dessinée pour que le style de ces auteurs crée une unité, font partie de la même famille.

Certains groupes se revendiquent d'ailleurs comme appartenant à autre chose qu'à un

⁸⁵ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

⁸⁶ Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie N'Diaye et Tanguy Viel) ?*, thèse de doctorat délivré par l'Université de Toulouse II Le Mirail, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, 2012.

courant littéraire dans une période historique. C'est le cas des Oulipiens. Même si le groupe n'est pas trop ancien, ses membres semblent vouloir quitter la notion de courants littéraires, et ne veulent pas en constituer un. Ils peuvent ainsi espérer traverser les siècles et exister au-delà des limites chronologiques applicables aux courants et cela par un lien autre et que nous pourrions aussi nommer « famille ».

Le terme de famille nous semble approprié dans le contexte de l'intertextualité car, comme en généalogie, le brassage fait que parmi toutes les branches de l'arbre généalogique d'une famille, nous finissons toujours par atteindre une autre famille. Le réseau intertextuel de ces familles d'auteurs indique les liens d'influence qu'ils ont entre eux. Influence et imitation ont partie liée.

Ainsi nous étudierons notre corpus en fonction de cette notion de familles d'auteurs, que nous développerons dans la deuxième partie de cette thèse. Au sein d'une famille d'auteurs, il semblerait que les auteurs entrent en réseau intertextuel et s'influencent les uns les autres. Il est temps de définir ce que nous entendons par influence et imitation.

6. Influence / imitation

Ces deux notions sont souvent confondues. Nous nous proposons donc de les définir afin de bien les dissocier dans les pages suivantes.

L'influence est à rapprocher de l'inspiration ; le mot est utilisé dans un premier temps en littérature comparée. Sont mises en avant les relations entre les textes par l'influence qu'il y a d'un texte à l'autre. Le mot « influence » vient de sa racine « flux » pour montrer l'écoulement d'un fluide, en parallèle avec l'écoulement du temps. L'influence est semblable à l'eau d'une clepsydre, passant d'un premier réservoir, celui du texte-source à un second réservoir, celui du texte ayant subi l'influence. *A priori*, seul un texte du passé peut influencer un autre texte, même si Pierre Bayard⁸⁷ vient réfuter cette idée de façon humoristique. Dans sa définition, Sophie Rabau met en avant le caractère involontaire de l'influence :

[...] cette notion traduit l'idée que la création littéraire est une opération où l'auteur est passif et parfois incapable de rendre compte de l'influence qu'il subit : un auteur peut être influencé sans le savoir. En ce sens, la notion d'influence n'est pas très éloignée de la notion d'inspiration à la différence près que le passé tient le rôle de la Muse inspiratrice⁸⁸.

L'influence est donc subie par l'auteur ; mais cette influence provient du texte alors que

⁸⁷ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2005.

⁸⁸ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, éditions Flammarion, coll. « GF Corpus », 2002, p.238.

l'inspiration vient davantage des Muses ou d'une manière moins romantique, des éléments qui entourent l'écrivain. L'inspiration est de l'ordre de la *mimésis* quand l'influence est de l'ordre de l'intertextualité :

La notion d'intertextualité est une réaction à la notion d'influence : elle permet de considérer les rapports entre les textes mais n'est pas forcément liée à une linéarité chronologique et, de manière corollaire, elle propose une conception de la création littéraire où l'écrivain, au lieu de subir une influence, modifie et retravaille d'autres textes⁸⁹.

L'influence est le fondement de l'intertexte. L'auteur subit l'influence d'un texte ou d'un autre auteur, et se réapproprie cette influence dans un nouveau texte dans lequel figure, d'une quelconque manière, des traces de cette influence, que le procédé soit volontaire ou non.

L'imitation est à différencier de l'influence car elle est placée à un autre niveau. En effet, l'influence est en amont de l'intertexte tandis que l'imitation est l'un des procédés intertextuels possibles. Dans le sens le plus courant, l'imitation est la reproduction plus ou moins fidèle d'un modèle. Mais dans un sens plus littéraire, elle est à comprendre suivant deux acceptions bien distinctes : la première est l'imitation du monde, soit la *mimésis*. C'est-à-dire que l'auteur ayant eu l'inspiration, se met à « imiter » le monde dans son texte. Platon dénonce les faux-semblants d'une écriture imitative.

Par conséquent, dis-je, celui qui n'est pas de ce calibre, plus il sera médiocre, plus il imitera n'importe quoi. Il n'estimera pas qu'il existe quelqu'un qui lui soit inférieur, si bien qu'il entreprendra avec sérieux de tout imiter, même devant un public nombreux. Cela inclut les choses dont nous parlions à l'instant, les coups de tonnerre, les rafales de vent, de grêle, les bruits des essieux et des poulies, les sons des trompettes, des flûtes et des chalumeaux et de tous les instruments, sans compter les cris des chiens, des moutons, des oiseaux. Toute sa manière de s'exprimer aura donc recours à l'imitation des voix et des gestes, et ce qui appartient au récit sera donc minime⁹⁰.

Pour Platon, copier le réel ne suffit pas dans l'exercice de la littérature. Le « médiocre » est celui qui imite tout ; Platon parle alors de contrefaçon. À la différence de l'auteur capable de tous les arts de la rhétorique, dont l'*elocutio*, partie de la rhétorique qui met en avant l'aspect stylistique d'un texte, l'auteur médiocre se contente d'imiter la nature, au contraire de celui qui pourrait raconter les faits :

Je pense qu'il sera désormais clair pour toi – je n'étais pas en mesure de le montrer tantôt – qu'il existe une forme qui recourt entièrement à l'imitation, tant pour l'art de la composition poétique que pour l'art de raconter des histoires : comme tu le dis, c'est la tragédie et la comédie. Il y a ensuite la narration racontée ; quand elle est l'œuvre du poète lui-même : tu la trouveras surtout dans les dithyrambes. Et enfin, il y a celle qui procède en recourant aux deux premières : on la trouve dans la poésie épique et aussi dans plusieurs autres compositions, si tu vois ce que je veux dire. [...] Or, voilà précisément ce que je voulais dire, qu'il

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Platon, *La République*, trad. Gaston Leroux, éditions Flammarion, coll. « GF-Flammarion », [2002], 2004, p.181.

était nécessaire de nous mettre d'accord pour savoir si nous allions permettre aux poètes de nous composer des récits imitatifs, et donc d'imiter certaines choses et pas d'autres, et lesquelles dans chacun des cas, ou si nous n'allions permettre aucune imitation⁹¹.

Mais cette interprétation du mot « imitation » est confondue, dans la suite de son œuvre, par la deuxième acception que peut prendre la notion d'imitation. Platon, dans la *République*, dénonce les faux-semblants d'une écriture imitative qui, au lieu d'imiter le réel, – *mimésis* – imiterait un auteur ou un style – intertexte.

À mon avis, répondis-je, un homme mesuré, lorsque dans son récit il tombe sur quelque expression ou action d'un homme de bien, consentira à prendre la parole comme s'il était cet homme-là, et il n'aura pas honte de cette imitation, surtout s'il imite cet homme bon dans une action ferme et sensée⁹².

Dans sa seconde acception – celle de Gérard Genette⁹³ – l'imitation est une relation hypertextuelle, tout comme la transformation en est une. Dans le chapitre suivant, nous rendrons compte de la taxinomie de Gérard Genette dans laquelle hypertextualité s'oppose à intertextualité sous l'hyperonyme de transtextualité. Notons tout de même que l'hypertextualité s'apparente au pastiche et à la parodie, quand l'intertextualité est plus proche de la citation ou de la référence. Avant d'aller plus loin dans les définitions de pastiche et de parodie, il serait judicieux d'aborder la notion d'intertextualité sous un autre aspect : l'aspect psychologique.

7. Intertextualité et psychologie

La lecture, comme le dit Proust, peut avoir un impact sur le lecteur, de sorte qu'il se sent envahi par l'auteur dont il vient de refermer le livre. D'après Michel Schneider, le plagiat est :

[...] une maladie qui concerne les rapports du dehors et du dedans. Ingestion, indigestion, c'est une pathologie de l'oralité, une sorte d'oralisation de la pensée et de l'écriture empêchant un rapport de bonne distance à l'autre – ici l'autre auteur. Ni dévorer ni être dévoré. [...] C'est aussi ce qu'indique Proust quand il parle de son « intoxication flaubertienne ». L'influencé ne peut sortir d'un livre, le finir, s'en séparer. Pour cela il lui faudrait prendre en lui quelque chose de ce livre, le pasticher volontairement, permettre à sa voix intérieure de parler comme l'autre après qu'on a cessé de le lire, « laisser la pédale prolonger le son » au-dedans de soi, réussir une identification⁹⁴.

Ce postulat, Michel Schneider le reprend de l'expérience vécue par Marcel Proust de sa propre lecture de Flaubert. Dès lors qu'il referme le livre, la langue qu'il a eue en tête pendant ses heures de lecture continue de le poursuivre. Michel Schneider, écrivain, musicologue et

⁹¹ *Op.cit.* p.177.

⁹² *Op.cit.*, p.180.

⁹³ Gérard Genette, *Palimpseste. La Littérature au second degré*, *op.cit.*, 1983.

⁹⁴ Michel Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, *Op.cit.*, p.300.

psychanalyste creuse le lien qu'entretien ce pastiche involontaire, comme l'appelle Proust, avec la psychologie – bien qu'il nomme tout procédé transtextuel par l'appellation « plagiat » ou plutôt, qu'il nomme « plagiat » « un pastiche involontaire et durable⁹⁵ », son analyse ouvre une perspective intéressante. Ainsi, tous « vols de mots » :

[...] témoignent d'une régression de l'amour objet (la lecture ou, à l'autre bout, le style, ont l'un et l'autre des objets), dans le narcissisme originaire et l'identification. Le plagiaire [...] *est*⁹⁶ l'autre⁹⁷.

Michel Schneider poursuit en expliquant que le plagiaire s'identifie à l'auteur qu'il a mangé par morceaux. Il parle alors de « régression à une phase orale de la *libido scribendi* »⁹⁸. C'est-à-dire que le plagiaire connaît un plaisir à l'absorption de l'individualité de l'auteur, idée qu'il étend à l'angoissé du plagiat – celui qui spéculé que ses textes sont toujours emplis de larcins.

Si craindre le plagiat est une attitude – on n'ose pas dire un symptôme car elle n'est pas en soi pathologique – très répandue, chez les analystes, elle prend des formes plus aiguës⁹⁹.

La crainte du plagiat ou l'angoisse d'avoir volé, parfois malgré soi, le travail de l'autre, est une peur courante. Michel Schneider qualifie le plagiat de « boulimie indigeste d'écrits¹⁰⁰ », dans ce parallèle qu'il fait entre le plagiat et la dévoration. Michel Schneider, analysant le plagiat comme un aliment, cite Musset : « Je hais comme la mort l'état de plagiaire ; mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre¹⁰¹ ».

La haine du plagiat est aussi présente chez les scientifiques en tous genres, et notamment chez un autre grand psychanalyste : Sigmund Freud. En effet, dans son livre *Le Plagiat par anticipation*, Pierre Bayard évoque le lien qui unissait Victor Tausk et le psychanalyste viennois, faisant de Tausk le plagiaire par anticipation de la pensée freudienne. François Roustang écrit à propos de Tausk :

La manière de travailler de Tausk est fondamentalement différente de celle des autres disciples. Il assimile les concepts freudiens, à l'instant même de leur apparition, pas seulement à travers les écrits de Freud, mais en l'entendant parler parfois à bâtons rompus ou confidentiellement sur ce qui le préoccupe, et il les élabore immédiatement à sa manière. Dès 1912, par exemple, bien avant que Freud ne publie son *Introduction*, il se lance dans des développements sur le narcissisme, mettant « l'accent sur les pulsions du moi en plus des pulsions sexuelles » ; développements repris par Freud, mais dont il note après coup, en

⁹⁵ *Op.cit.*, p.277.

⁹⁶ L'auteur souligne.

⁹⁷ *Op.cit.* pp.300-301.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Op. cit.*, p.232.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pp.300-301.

¹⁰¹ Alfred de Musset, « La Coupe et les lèvres », dédicace à Alfred Tattet in *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Michel Schneider, *Op.cit.*, p.301.

1915, que naguère ils lui « étaient tout à fait impossibles à concevoir¹⁰² ».

Naît alors chez Freud une sorte de psychose de se voir dépossédé de ses idées avant même qu'elles ne lui surviennent formulées, tellement qu'il congédie son disciple, et demande à son amante, Hélène Deutsch, de mettre fin à son analyse avec Tausk. Dans l'incompréhension, Tausk décide de commettre un double suicide. En 1919, il meurt à la fois d'une balle dans la gorge et d'une pendaison.

Dans son livre sur *L'Interprétation des rêves*, Freud évoque un rêve de plagiat :

Commettre un plagiat, s'approprier ce qu'on peut trouver, même si cela appartient à un autre, conduit évidemment à la seconde partie du rêve, dans laquelle je suis traité comme étant ce voleur de redingote qui fit des siennes, un certain temps, dans les salles de cours.[...] Et enfin émergent le souvenir d'un autre cher professeur, dont de nouveau le nom est en assonance avec quelque chose qui se mange [...] et aussi le souvenir d'une scène triste où les pellicules de l'épiderme jouent un rôle (la mère-hôtesse), ainsi qu'un trouble mental (le roman¹⁰³) [...].

Chez Freud, même dans les rêves, le plagiat est associé à une nourriture, et au souvenir désagréable d'en être accusé. Freud traduit donc le plagiat par « l'angoisse de castration, l'idéalisation amoureuse, le stade anal ou celui de la rivalité génitale¹⁰⁴ ».

Mais alors, comment sortir de ce plagiat ? Comment cesser tout pastiche involontaire qui rôde dans nos textes ? Michel Schneider répond à cette question en expliquant tout d'abord ce qu'est le style en faisant un parallèle entre style et identité :

On ne saurait mieux décrire le procès de l'élaboration d'un style, ni plus justement évoquer le développement d'une identité : introjections, façonnage du moi à l'aide d'emprunts, élaboration psychique et passage de traits identificatoires du système inconscient au système conscient. On le voit, l'avènement d'un sujet et la lente maturation d'un auteur sont deux évolutions assez proches dans leurs éléments constitutifs et l'enchaînement de leurs mécanismes. À la base, un ensemble de « re-souvenirs inconscients », à l'arrivée, une identité ou un style propres¹⁰⁵.

La fabrication d'un style, si l'on peut dire, est faite d'emprunts. Le style est donc fabriqué, dans le sens où il est composé d'éléments disparates piochés au fil des lectures. Si le lien entre identité et style est aussi prégnant que le croit Michel Schneider, certains auteurs feraient-ils office de « parents » garants des marques les plus fortes de l'identité ?

Le seul moyen, pour Michel Schneider, de sortir du plagiat involontaire est de trouver la part de haine que l'on ressent pour le modèle ; en rompant les liens parentaux qui nous

¹⁰² François Roustang, *Un destin si funeste*, Les éditions de Minuit, 1976, p.125.

¹⁰³ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, [*Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900], traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, préface de François Robert, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, pp.244-245.

¹⁰⁴ Michel Schneider, *Op.cit.* p.302.

¹⁰⁵ *Op.cit.*, p.277.

unissent avec ces textes :

C'est qu'il s'agit bien de survie, c'est-à-dire de haine et de mort. Pour devenir un écrivain vrai, il est sans doute aussi nécessaire de tuer l'autre en soi que pour devenir un sujet constitué et indépendant des identifications reçues. Celui qui ne peut faire la part de haine dans les liens qui l'attachent à ses modèles demeure interminablement sous leur emprise et devient ou un plagiaire ou un inhibé de l'influence. Au lieu de ce mouvement par lequel des traits de l'autre sont conservés au-dedans de soi pour y être intégrés, dépassés, on assiste, dans le cas de l'influence excessive et du plagiat, à une introjection suivie d'une projection massive pouvant provoquer des sentiments de dépersonnalisation¹⁰⁶.

Pour Michel Schneider, il faut tuer le père, il faut haïr le modèle pour le dépasser. Une trace des traits stylistiques restera dans notre style propre, puisque celui-ci est inévitablement constitué des styles d'autrui. Mes ces styles ne sont pas comme un matériau brut qu'il suffit de réemployer. Ils doivent être assimilés et dépassés dans des traces infimes, qui ne seront plus l'autre, mais soi.

L'intertextualité est donc présente dans sa diversité dans tous les textes : il n'y a pas de littérature sans la trace d'un texte antérieur à elle-même. Cette trace ou empreinte laissée par les textes antérieurs peut être volontaire ou non. Dans les deux cas, elle participe à des mécanismes d'apprentissage, à une construction de l'identité littéraire. Comprendre ces mécanismes est un moyen de rendre plus consciente et plus volontaire une influence qui pourrait être subie. C'est un moyen de contrôler les influences et donc d'être un acteur conscient de sa propre écriture. Les choix deviennent alors non seulement des choix de goût, mais encore des choix intellectuellement pensés selon des critères littéraires ; le but est de faire appel à un texte pour ouvrir un dialogue entre le texte à écrire et sa source.

Dressons maintenant l'historique du pastiche, exercice qui nous intéresse plus spécifiquement dans cette thèse.

8. Perspectives historiques du pastiche

Comme nous l'avons vu, depuis l'existence de la littérature, les réécritures existent. De même que le pastiche, applicable à d'autres domaines, existe depuis l'avènement de l'art. Ainsi, manière propre et imitation coexistent depuis les prémices de toute forme artistique. Les archéologues savent désormais identifier l'époque et le lieu de création ou de production de vases, de statues, ou de n'importe quelle autre forme d'art : « [...] Des spécialistes de la

¹⁰⁶ *Op. Cit.*, pp.277-278.

préhistoire ont même pu se pencher sur le « style » propre aux artistes d'une grotte ou d'un lieu particulier¹⁰⁷. » Ces mêmes spécialistes savent reconnaître les imitations postérieures à ces œuvres primitives, tracées par les premiers pasticheurs.

Le mot pastiche n'apparaît pourtant que tardivement ; les imitations ne portant alors pas de nom pour les désigner. Étymologiquement, pastiche vient de l'italien *pasticcio*, et signifie « pâte », comme un mélange. En français, le mot apparaît pour la première fois dans les *Conversations sur la connaissance de la peinture* de Roger de Piles, en 1677. Celui-ci définit ainsi le mot « pastiche » :

Il me reste encore à dire quelque chose sur les tableaux, qui ne sont ni originaux, ni copies, lesquels on appelle pastiches, de l'italien *pastici*, qui veut dire pâtés : parce que même les choses différentes qui assaisonnent un pâté les réduisent à un seul goût, ainsi les faussetés qui composent un pastiche ne tendent qu'à faire une vérité¹⁰⁸.

Le pastiche s'impose donc dans la peinture, dans la musique, puis, plus tardivement en littérature. Il fait dialoguer et interagir deux textes, dans une esthétique comparée. On le retrouve pour la première fois dans un dictionnaire anglais en 1706, et dans le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1762.

Il est utilisé dans plusieurs domaines et prend souvent le sens erroné de « copie » ou de « faux ». C'est le cas des « reliures pastiches » qui sont des reliures reprenant le style de reliure de l'époque de première publication d'un livre, alors que l'édition en est plus récente. Les bibliophiles font faire ce type de reliures pour donner du cachet à un livre qui n'est pas rare par sa date de parution, mais qui le devient par son esthétisme.

Jean-François Marmontel¹⁰⁹, encyclopédiste, commence à parler, après Diderot, de l'imitation comme d'un genre, et donne en exemple une page de La Bruyère écrivant à la manière de Montaigne. Cet exemple sera développé dans le *Larousse du XIX^e siècle*, distinguant un pastiche sérieux d'un pastiche satirique, qu'il associe d'ailleurs à la parodie.

La difficulté de définir la notion de pastiche, à l'époque classique, réside dans le fait que le style est plutôt défini comme le style d'un genre plutôt que celui individuel d'un auteur. La stylistique n'est encore qu'un détail de la rhétorique, enfoui sous l'appellation d'*elocutio*, et l'appartenance à un genre est plus forte que l'individuation, même si la position auctoriale se

¹⁰⁷ Paul Aron, *Histoire du pastiche, Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 2008, p.9.

¹⁰⁸ Roger de Piles, « Si un tableau est original ou copie », *Œuvres diverses de M. de Piles de l'académie royale de peinture et de sculpture*, t.3, *Éléments de peinture pratique*, avec l'idée du Peintre parfait, Amsterdam et Leipzig, éditions Arkstée & merkus, p.474

¹⁰⁹ Jean-François Marmontel, Article « Pastiche », in *Éléments de littérature*, [1787], Bibliothèque numérique de l'Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), 2004.

fait sentir, les auteurs imitent un genre ou le parodient. Tous les traits propres à l'auteur deviennent des traits du genre. Gérard Genette explique ce phénomène d'absorption stylistique par l'exemple du marotisme¹¹⁰. Si le marotisme vient bien de Marot et reprend son style, Marot est considéré comme l'inventeur du marotisme, et toutes les œuvres écrites dans ce style-là, sont considérées comme appartenant au même genre.

Le pastiche, en littérature, n'apparaît que tardivement. Nous pouvons, comme le suggère Paul Aron, différencier trois étapes clés de l'apparition du pastiche :

Il bénéficie de trois grandes évolutions de l'art des lettres au XVII^e siècle : la légitimité de l'emprunt aux œuvres modernes (fondée sur l'idée que les Anciens ne sont pas seuls à pouvoir être imités) ; la primauté du « bon goût » sur l'érudition (qui promulgue l'allusion ou la référence subtile) ; la prise de conscience de la notion de « style individuel » (permettant d'identifier la « manière » propre d'un écrivain¹¹¹).

Le pastiche est enfin reconnu comme un art et comme un genre ; il commence à être théorisé, à avoir ses bons et mauvais exemples, à connaître des limites, des règles, des bornes, un régime esthétique.

Au début du XIX^e siècle, les valeurs littéraires changent. Le romantisme voit naître le mythe de l'écrivain, inspiré par les muses ou par le génie créateur et la littérature ancienne n'est plus lue avec le même respect. Abandonnant les modèles, les auteurs se tournent vers un autre moyen d'apprendre à écrire. Paul Aron explique, dans son *Histoire du pastiche*, qu'apparaît alors un enseignement nouveau de la grammaire, et donc une modification du style des auteurs et de la notion même de « style¹¹² » : le style ne peut plus être enseigné comme modèle, puisqu'il est individuel et dépend de chacun.

Pourtant, Stendhal pense qu'il est encore nécessaire d'imiter :

Il faut avoir un style à soi, ce qui arrive à la fin, quand on a une manière propre de sentir. Mais, pour n'être pas arrêté par le mécanisme, il faut pouvoir étudier et imiter le mécanisme de celui des autres. Je suis bien trop éloigné de ce savant talent [et] j'admire trop exclusivement ce qui me semble bon¹¹³.

D'ailleurs, Stendhal imite le « style cicéronien » ainsi que La Bruyère, dans différents ouvrages, malgré ce qu'il peut dire de son talent. Sous la Révolution alors que la notion d'auteur est réinterrogée, sont fixées des mesures juridiques en matière de plagiat :

[à] côté du copiste se placent le compilateur laborieux, le traducteur élégant ou fidèle, l'annotateur judicieux ou érudit ; au-dessous du génie créateur, l'écrivain habile qui s'exerce sur des idées communes, l'historien qui raconte des

¹¹⁰ Gérard Genette, *Op.cit.*, p.118.

¹¹¹ Paul Aron, *Op.cit.*, p.70.

¹¹² Paul Aron, *Op.cit.*, p.106.

¹¹³ Stendhal, 14 août 1814, *Journal littéraire III*, éd. Victor del Litto et Ernest Abravanel, Statkine, 1986, p.34.

faits, le critique qui juge la pensée d'autrui¹¹⁴.

Cette place faite à l'auteur est encore minime, mais commence à voir le jour progressivement.

Au XIX^e siècle, le pastiche s'étend grâce aux médias, miroir déformant de la société. Le pastiche du début du XIX^e siècle suit les textes contemporains de l'époque. Il ne veut pas créer une originalité, mais plutôt imiter les textes de cette même époque. Souvent oubliés, ces pastiches sont écrits, pour la plupart, par des amateurs. En revanche, le pastiche s'étend grâce à la notion de modernité qui entre en débat au milieu du XIX^e siècle.

L'enseignement de la rhétorique, qui avait été rétabli en 1808, se maintient jusqu'en 1889. Pour rendre compte du bon apprentissage, des exercices d'imitations sont demandés aux élèves, qui écrivent des lettres à un auteur, se faisant passer pour un autre, afin d'appliquer les procédés de l'argumentation et de s'assurer de la compréhension des textes. De même, ils rédigent des dialogues entre plusieurs personnages de tragédie. Ces exercices sont à rapprocher de l'art du pastiche. Les manuels scolaires regorgent de méthodes. Mais la réforme de 1902 ne laisse plus sa place à l'exercice d'imitation qui sera remplacé par la dissertation.

Le « tournant grammatical » de la littérature est, pour Gilles Philippe, le moment où un écrivain est reconnu pour sa syntaxe, son usage de la grammaire, ses choix de goût, ses particularités, les temps verbaux qu'il utilise, etc. La stylistique en tant que telle naît enfin des travaux de Charles Bailly, tant à l'oral qu'à l'écrit. Le style individuel de l'écrivain prend de l'ampleur dans la critique. Aussi le pastiche est-il à nouveau à l'honneur ; son usage est renforcé par la théorisation de Gérard Genette.

Au XX^e siècle, la publication de nombreux recueils « à la manière de... » rendent le pastiche plus populaire. Marcel Proust, Charles Müller, Paul Reboux, précèdent les Oulipiens comme Queneau, ou les situationnistes comme Michèle Bernstein, puis suivent les vingt-et-uniémistes : Patrick Rambaud et Marc-Antoine Burnier. Nous ne faisons que les citer car nous analyserons leurs textes dans les chapitres suivants. Au XXI^e siècle, le pastiche est théorisé dans une approche interdisciplinaire par Michel Schneider, comme nous l'avons montré dans le point précédent.

Le chapitre suivant s'attache à la définition des termes clés de notre travail (pastiche, plagiat, parodie) afin de mieux cerner le rapport entre un texte-source et un intertexte. Nous terminerons par une définition circonstanciée du pastiche.

¹¹⁴ Adrien-Joseph de Gastambide, *Traité théorique et pratique des contrefaçons...*, Legrand et Descauriel, Paris, 1837, p.49.

CHAPITRE 2 : L'INTERTEXTUALITE, VASTE RESEAU

De nombreuses notions entrent dans le vaste champ de l'intertextualité. Le terme d'intertextualité lui-même est difficile à définir. Tantôt hyperonyme du dialogue entre les textes et leurs sources, tantôt hyponyme de la transtextualité, les notions qui gravitent autour de l'intertextualité doivent être éclaircies. Nous verrons que l'intertextualité ou la transtextualité regroupent de nombreuses notions, toutes proches les unes des autres mais présentant néanmoins des nuances. Circonscrire ces notions et les définir nous permettra de mieux cerner le pastiche et son rôle dans les ateliers d'écriture.

1. Historique de l'intertextualité

L'intertextualité est un concept assez récent dont nous allons retracer l'historique pour en arriver à la taxinomie établie par Gérard Genette et que nous considérerons comme étant toujours d'actualité malgré les quelques modifications que nous soulignerons.

Pierre-Marc de Biasi, que nous connaissons pour ses apports en génétique des textes, définit l'intertextualité dans une rubrique de l'*Encyclopædia universalis*.

La notion d'intertextualité reste, à son origine, indissociable des travaux théoriques du groupe Tel Quel et de la revue homonyme (fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers) qui diffusa les principaux concepts élaborés par ce groupe de théoriciens qui devaient marquer profondément leur génération. C'est à la période d'apogée de *Tel Quel*, en 1968-1969, que le concept clé d'intertextualité fit son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde, à la faveur de deux publications qui exposaient le système théorique du groupe : *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1968), ouvrage collectif où l'on trouvait notamment les signatures de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva, et *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (ibid., 1969), ouvrage de Julia Kristeva réunissant une série d'articles des années 1966-1969. Dans *Théorie d'ensemble*, Philippe Sollers critique les catégories dites théologiques du sujet, du sens, de la vérité, etc., et propose contre l'image d'un texte plein et figé, clos sur la sacralisation de sa forme et de son unicité, l'hypothèse – empruntée au critique soviétique Mikhaïl Bakhtine – de l'intertextualité : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur¹¹⁵.

Avant que le mot d'« intertextualité » ne soit énoncé, Mikhaïl Bakhtine ouvre le champ avec l'idée de « dialogisme ». Il définit le dialogisme comme l'interaction entre les personnages dans les discours, mais également dans la communication orale : « [l]a vie est dialogique de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord, etc.¹¹⁶ ». Dans un article intitulé « Bakhtine, père ou ancêtre de l'intertextualité ? », Violaine

¹¹⁵ Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité », *Encyclopædia universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopaedie/theorie-de-l-intertextualite/>.

¹¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, [Moscou, 1979], trad. d'Alfreda Aucouturier, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1984, p.103.

Houdart-Merot reprend un exemple de dialogisme analysé par Bakhtine pour écartier, dans un premier temps, la notion de « dialogisme » de celle d'« intertextualité » :

Il [Bakhtine] analyse par exemple, dans *Crime et châtiment*, le long monologue de Raskolnikov qui fait suite à la lettre qu'il a reçue de sa mère. Dans ce monologue, le fils reprend les mots de sa mère, les commente, y répond en quelque sorte en y introduisant un autre sens, en sorte que certains mots deviennent « bi-vocaux ». Rien à voir dans ces emplois du mot *dialogue* avec la notion d'intertextualité comme relation d'une œuvre littéraire avec d'autres œuvres littéraires avec lesquelles elle dialoguerait¹¹⁷.

La seconde lecture du texte, commentée par le fils, ouvre sur un dialogue du texte initial avec le fils, constituant un autre texte. Cet exemple, commenté par Violaine Houdart-Merot, montre la distinction que l'on peut faire entre les deux notions. Cette idée est renforcée par un deuxième sens que porte le mot « dialogisme » :

Les plans du discours des personnages et du discours de l'auteur peuvent cependant s'entrecroiser, autrement dit, il peut s'instaurer un rapport dialogique¹¹⁸.

Dans cette autre acception du terme, le dialogisme devient un dialogue qu'entretient l'auteur avec ses personnages, dans des cas où son regard n'est pas biaisé par une hiérarchie plaçant l'auteur sur un autre niveau que ses personnages. Au contraire, dans le cas du dialogisme entre l'auteur et ses personnages, l'axe de lecture est horizontal. Violaine Houdart-Merot évoque alors la polyphonie, pour préciser le sens de dialogisme dans cet emploi-là :

Et Bakhtine, quand il oppose les romans dialogiques ou monologiques [...], distingue, non pas des œuvres plus ou moins intertextuelles, mais des œuvres dont les auteurs ont des postures éthiques et énonciatives différentes, entraînant une écriture différente, « polyphonique ». La polyphonie est en effet le résultat du dialogisme : c'est la présence de nombreuses voix, de plusieurs points de vue sur le monde qui s'affrontent dans le roman. Bakhtine n'évoque en rien ici le dialogue avec d'autres œuvres¹¹⁹.

La distinction établie par Violaine Houdart-Merot est d'importance : elle permet de mieux cerner le lien qu'entretient le dialogisme avec la polyphonie ; ce lien l'éloignant de la notion d'« intertextualité » dont nous cherchons l'origine.

Tzvetan Todorov, qui traduit « metalingvistika » par « translinguistique », souhaite traduire le dialogisme bakhtinien, lorsqu'il est synonyme d'intertextualité, en le remplaçant dans le texte par le mot « intertextualité » :

Le terme qu'il emploie, pour désigner cette relation de chaque énoncé aux autres énoncés, est dialogisme ; mais ce terme central est, comme on peut s'y attendre, chargé d'une pluralité de sens parfois embarrassante [...] j'emploierai donc ici de préférence, pour le sens le plus inclusif, le terme d'intertextualité,

¹¹⁷ Violaine Houdart-Merot, « Bakhtine, père ou ancêtre de l'intertextualité ? », pp.67-84, in *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, textes réunis et présentés par P.P. Haillet et G. Karmaoui, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005, p.70.

¹¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Op.cit.*, « Le problème du texte ».

¹¹⁹ Violaine Houdart-Merot, *Op.cit.*, p.71.

introduit par Julia Kristeva dans sa présentation de Bakhtine, réservant l'appellation dialogique pour certains cas particuliers de l'intertextualité, tels l'échange de répliques entre deux interlocuteurs, ou la conception élaborée par Bakhtine de la personnalité humaine¹²⁰.

Les deux notions de dialogisme et d'intertextualité ne sont pas synonymes l'une de l'autre, même si l'on y rencontre des similitudes dues au lien de filiation qu'elles entretiennent.

Ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « dialogisme » sera repris par la critique sous deux appellations : d'un côté « l'intertextualité », de l'autre, « la connotation autonymique ». Cette deuxième notion est d'abord introduite dans le champ de la linguistique par Josette Rey-Debove en 1978, dans son ouvrage intitulé *Le Métalangage*¹²¹. Celle-ci définit la connotation autonymique comme tout signe de la langue qui renvoie à son référent extra-langagier et à lui-même en tant que signe. Cette notion est reprise pour être développée par Jacqueline Authier-Revuz. Cette dernière déplace la notion de connotation autonymique vers l'énonciation avec la notion de modalisation autonymique. Jacqueline Authier-Revuz définit la notion de « modalisation autonymique » à travers le dialogisme bakhtinien :

[...] et aussi celui du dialogisme interlocutif, du rapport à l'autre avec lequel, à travers les mots, on ne fait jamais UN, non coïncidence interlocutive, représentée, via des formes comportant le vous, par une variété de figures de la co-énonciation¹²² [...].

Ce que nous appelons aujourd'hui une « connotation autonymique » est introduite par Mikhaïl Bakhtine comme des mots « bi-vocaux », comme une « deuxième voix qui s'installe dans le mot d'autrui [et qui] agresse son premier agresseur¹²³ ». Mais cette deuxième voix est en réalité bien plus abyssale, puisque tout mot a déjà été employé dans un autre contexte par un locuteur antérieur, lui donnant une connotation. Le mot « bi-vocal » est remplacé par Julia Kristeva par le mot « ambivalence ». Du dialogue qu'entraîne un mot, suivant l'emploi antérieur qu'un locuteur a pu faire de ce mot, c'est l'emploi d'un énoncé entier que l'on interroge comme pouvant être repris par un autre, et discuté par un autre, complété, etc. Dans cette dernière acception, le dialogisme est « l'interaction continue et permanente des énoncés individuels d'autrui¹²⁴ ». Apparaît ainsi, voilé sous le mot « dialogisme », ce que Kristeva nommera la première l'« intertextualité ».

Le mot « intertextualité » apparaît pour la première fois dans la revue *Tel Quel*. Deux articles

¹²⁰ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p.85.

¹²¹ Josette Rey-Debove, *Le Métalangage : étude du discours sur le langage*, éditions Armand Colin, [1978], 2007.

¹²² Jacqueline Authier, Marianne Doury, Sandrine Reboul-Toure, *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2003, p.92.

¹²³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, [Moscou, 1963], Paris, 1970, trad. d'Isabelle Kolitcheff, p.267.

¹²⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale, Op.cit.*, p.296.

l'évoquent : « Le mot, le dialogue, le roman » en 1966 et « Le texte clos » en 1967.

Dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*¹²⁵, Julia Kristeva définit l'intertextualité comme un : « [c]roisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes », ou une « transposition [...] d'énoncés antérieurs ou synchroniques¹²⁶ ».

Julia Kristeva, traductrice de Bakhtine, évoque le dialogisme bakhtinien dans une définition encore plus précise de l'intertextualité :

« L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹²⁷ ».

Elle précise en note que son article « Le mot, le dialogue, le roman » est écrit à partir des textes de Mikhaïl Bakhtine, ce que laissait supposer le mot « dialogue ». Mais s'ajoute à Bakhtine la lecture que fait Kristeva de Chomsky, intégrant au dialogisme la notion de « transformation », pour en arriver à ce qu'elle nomme « intertextualité ». Ainsi, Julia Kristeva installe cette nouvelle notion et « à la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double¹²⁸ ».

Roland Barthes reprendra la notion en précisant que « [...] tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables¹²⁹ [...] ». Et s'il fait la lumière sur la présence inévitable de l'intertextualité dans le texte, il n'en reste pas moins que la notion reste floue, comme le montrent le mot « variables » et l'expression « plus ou moins », signes de l'imprécision du sens donné au mot.

Gérard Genette va, quant à lui, classer les différentes formes d'intertextes, tout en différenciant les notions d'intertextualité et d'hypertextualité, toutes deux hyponymes d'une nouvelle notion qu'il nomme « transtextualité ». Gérard Genette définit ainsi la notion d'hypertexte :

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*¹³⁰.

¹²⁵ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, édition du Seuil, [coll. « Tel Quel »], coll. « Points », 1969, p.115.

¹²⁶ Julia Kristeva, *Op.cit.*, p.133.

¹²⁷ Julia Kristeva, *Op.cit.*, p.145.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.

¹³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, *Op.cit.*, p.1.

L'hypertexte n'est donc pas un emprunt, comme l'intertexte (par relation de coprésence : A est présent dans B), mais il modifie le texte A, dans un texte B inspiré de A par dérivation (A est repris et transformé dans B). La dérivation consiste à former un texte nouveau en modifiant un texte ancien préexistant, appelé texte-source. Parodie et pastiche sont donc des hypertextes, l'un étant de transformation : la dérivation porte alors plus spécifiquement sur des éléments de style ; et l'autre d'imitation : la dérivation porte alors sur des éléments de fond et conserve le style. Transformation et imitation sont donc les hyponymes de dérivation quand les textes ayant subi l'une ou l'autre de ces opérations sont appelés des intertextes. Gérard Genette distingue d'abord deux genres dans chacune de ces notions :

Enfin j'adopte le terme général de *transformation* pour subsumer les deux premiers genres [parodie et travestissement], qui diffèrent surtout par le degré de déformation infligée à l'hypotexte, et celui d'*imitation* pour subsumer les deux derniers [charge et pastiche], qui ne diffèrent que par leur fonction et leur degré d'aggravation stylistique¹³¹.

Il ajoutera dans la transformation la notion de « transposition » et dans l'imitation celle de « forgerie ». Nous conserverons, dans notre thèse, la taxinomie de Gérard Genette qui nous semble la plus précise, même si nous reviendrons sur ses définitions du pastiche et de la parodie.

Cependant que le structuralisme genettien conduit à une classification très rigide, Barthes apporte des nuances qui conduisent peut-être à voir quelques failles dans la taxinomie de Genette. En effet, Roland Barthes affirme que :

[...] tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues¹³².

Mais derrière cette définition de la littérature, Roland Barthes ajoute la volonté de l'auteur de se rapprocher ou non d'un texte-source :

[...] l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*¹³³.

Ainsi, la fiabilité de la taxinomie de Genette est remise en cause par cette notion nouvelle de volonté de l'auteur de faire dialoguer son texte avec un texte-source. L'intertextualité étant partout et à tous les niveaux dans un texte, il devient alors très difficile

¹³¹ *Op. cit.*, p.40.

¹³² Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, 1973.

¹³³ *Ibid.*

de classer les textes selon qu'ils appartiennent à un genre d'intertexte ou à un autre, puisque plusieurs genres se mêlent dans un même texte.

En 1996, Nathalie Piégay donne une définition du mot « intertextualité » : « mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte¹³⁴ ». L'intertextualité demeure donc encore en 1996 sujette à de nouvelles définitions.

2. L'intertextualité : toujours polysémique

De son côté, Tiphaine Samoyault qui a recueilli les définitions du terme dans son ouvrage *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, écrit :

Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, défini, chargé de sens différents qu'il est devenu une notion ambiguë du discours littéraire ; souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphoriques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou tout simplement dialogue¹³⁵.

Ces termes dont parle Tiphaine Samoyault ne sont pourtant pas beaucoup plus éclairants que celui d'intertextualité. Tâchons de définir ce que nous entendons à travers cette notion et quelles sont les définitions que nous écartons.

Si " intertextualité", chez Julia Kristeva, regroupe toute forme de texte dont un élément du texte A se retrouve dans un texte B, chez Gérard Genette, l'intertextualité n'est qu'un hyponyme de l'hyperonyme transtextualité, c'est-à-dire une des deux branches possibles de la transtextualité : hypertextualité et intertextualité, comme on peut le voir dans *Palimpsestes*. L'intertextualité, d'après Gérard Genette, est une coprésence du texte A dans le texte B, tandis que l'hypertextualité induit une dérivation du texte A dans le but de produire un texte B. L'intertextualité implique une relation d'emprunt. Les citations, les références, les allusions et les plagats relèvent de l'intertextualité. Quant à l'hypertextualité, elle implique soit une relation d'imitation, soit une relation de transformation du texte A dans le texte B.

Dans cette relation de co-présence d'un texte sur l'autre, Gérard Genette explique comment l'intertexte réactualise la littérature :

Cette littérature « livresque », qui prend appui sur d'autres livres, serait l'instrument, ou le lieu, d'une perte de contact avec la « vraie » réalité, qui n'est pas dans les livres. La réponse est simple : comme nous l'avons déjà éprouvé, l'un n'empêche pas l'autre, et *Andromaque* ou *Docteur Faustus* ne sont pas plus loin du réel qu'*Illusions perdues* ou *Madame Bovary*. Mais l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes¹³⁶.

¹³⁴ Nathalie Piégay, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.

¹³⁵ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature, Op.cit.*, p.5

¹³⁶ Gérard Genette, *Op.cit.*, p.453.

L'intertextualité ne vient pas réduire le réel d'un livre, mais vient compléter le savoir d'un livre par d'autres textes, pour en tisser un réseau littéraire et en donner de nouveaux sens.

Ces relations transtextuelles n'agissent pas, sur le lecteur, dans l'unique sens de la chronologie. Un texte B se trouve enrichi par la lecture intertextuelle que l'on peut en faire, ayant connaissance de son hypotexte. La transtextualité est, le plus souvent, le fait de l'auteur, mais parfois, un lecteur peut trouver un réseau intertextuel à un texte sans que l'auteur n'ait souhaité ou même n'ait vu lui-même cette intertextualité. Toujours est-il que l'intertextualité ouvre un nouvel axe de lecture sur les textes antérieurs, en même temps qu'elle use de sa vocation mémorielle pour réactualiser les textes du passé. C'est-à-dire que l'intertextualité actualise l'hypotexte et, si elle offre un axe de lecture plus complexe et profond au nouveau texte, elle redonne au texte-source une nouvelle perspective de lecture dans une « simultanéité de ce qui n'est pas contemporain¹³⁷ ».

L'intertextualité induit donc une réciprocité de l'échange : l'hypotexte, en même temps qu'il offre une part de ses charmes au texte plus récent, est réactualisé par lui. Ainsi, Tiphaine Samoyault écrit « ne voir dans la littérature qu'un miroir de la littérature, dans lequel elle se réfléchit sans fin. »¹³⁸ ce que Borges dit de la façon suivante : « la bibliothèque est la sphère qui contient la sphère sans laquelle la bibliothèque n'existerait pas¹³⁹ ».

La littérature semble avoir déjà été écrite, et Pierre Bayard va encore plus loin dans son livre *Le Plagiat par anticipation* dans lequel il montre l'intérêt de l'intertextualité :

Ainsi la découverte du plagiat par anticipation de Maupassant conduit-elle à faire surgir une sorte de *troisième texte*¹⁴⁰ dans Maupassant, qui n'est ni de Maupassant ni de Proust, mais ce qu'est devenu le texte de Maupassant après que nous avons lu Proust¹⁴¹.

Et de continuer plus loin :

Alors que celui qui s'inspire d'un écrivain se contente d'en prolonger l'œuvre, celui qui tente d'incarner le survenant a la fonction plus haute de donner sa pleine légitimité à la démarche à la fois hésitante et novatrice d'un de ses prédécesseurs. Il aide à mettre en forme ce que l'écrivain du passé n'avait fait que deviner. Il entre avec lui dans une relation singulière où chacun à la fois invente l'autre et se laisse inventer par lui¹⁴².

Dans cette forme toute particulière de plagiat qu'invente Pierre Bayard, nous observons tout l'intérêt de la réciprocité de l'intertextualité. C'est-à-dire que l'intertexte offre au texte-

¹³⁷ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.72.

¹³⁸ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.53.

¹³⁹ Borges repris par Tiphaine Samoyault in *L'intertextualité*, *op.cit.*, p.77.

¹⁴⁰ L'auteur souligne.

¹⁴¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *op.cit.*, p.48.

¹⁴² Pierre Bayard, *op.cit.*, p.150.

source une relecture nouvelle. Relire Homère après James Joyce est non seulement possible, mais conseillé, car de nouveaux pans des mythes homériques s'éclairent après la lecture du plus moderne *Ulysse*.

Enfin, Tiphaine Samoyault récapitule les différentes fonctions de l'intertexte ; elle en recense quatre :

- *Le détournement culturel* [:] réécrire pour subvertir, dépasser ou oblitérer ;

- *La réactivation du sens* [:] redire ou répéter sans réduire la littérature au vain balbutiement du même implique qu'on donne aux énoncés une charge sémantique différente et qu'en les déplaçant, les auteurs en infléchissent le cours ;

- *Le miroir des sujets* [:] conduit la forme à être toujours à elle-même son propre objet ;

- [...] la *transmission*. Le Relais des formes, des langages et des lieux du savoir que permet l'intertextualité est la manifestation de leur survie possible : la durée de ce qui est transmis est plus longue que celle de celui qui transmet¹⁴³.

Ainsi, l'intertextualité aurait un premier objectif : celui d'utiliser un texte ancien dans un but critique et de montrer les ridicules d'une époque, d'une culture. Puis viendrait un deuxième objectif : celui de dire à nouveau, d'une autre manière, dans le but de donner un sens nouveau au texte ancien. Ensuite, un troisième objectif pourrait être celui qui conduirait le texte ancien à être relu sous le regard nouveau de son intertexte. Enfin, le dernier objectif est de faire perdurer ce qui préexiste. L'intertextualité permet de dire à nouveau, dans un souci de pérennité des sources.

Cependant que le terme d'« intertextualité » s'éclaire, nous remarquons que le terme « réécriture » est très peu employé par la critique. Le prochain point définira cette notion pour la situer dans notre étude.

3. Qu'entend-on par « réécriture » ? Un terme polysémique, souvent utilisé à tort

Pour commencer, notons que les mots « réécriture » et « écriture » se disent tous deux indifféremment¹⁴⁴. La graphie plurielle du mot « réécriture » n'est pas la seule ambivalence puisque son sens est aussi très variable selon le contexte dans lequel il est employé.

Lorsque nous ouvrons le *Dictionnaire de la langue française* de Paul-Émile Littré de

¹⁴³ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.73.

¹⁴⁴ « Propos attribué tantôt au Père Bonhours, tantôt à Vaugelas ». Isabelle Serça, « Écrire, récrire et réécrire chez Proust, in *Pratiques et enjeux de la réécriture, Littératures, n°74*, Moez et Makki Rebai (dirs), Presses universitaires du Midi, 2016, p.43.

1971 à la définition du mot « récrire », nous trouvons les définitions suivantes :

1. Écrire de nouveau ce qui est déjà écrit. Pour moi, s'il fallait, quand je vous ai écrit, récrire une aussi grande lettre, je vous l'ai déjà dit, je m'enfuirais, *Sév.*, 537. 2. Rédiger de nouveau. Ce morceau n'est pas bien écrit ; il faudra le récrire. La pièce est certainement réparée à neuf, et récite d'un bout à l'autre, *Grimm*, *Correspond.* t. I, p.133, dans *Pougens*. 3. Écrire une nouvelle lettre. Vous lui avez écrit ; il faut récrire. Le duc, n'étant pas satisfait, récrivit fortement à ce sujet, *Duclos*, *Œuv.* t. II, p.411. / Faire réponse par lettre. Il m'a écrit, il faut que je lui récrive. Je les ai écrites [les lettres de Racine], la plupart avec la même rapidité que je vous écris celle-ci, et sans savoir souvent où j'allais ; M. Racine me récrivait de même, et il faudrait aussi ravoir les siennes, *Boil.* *Lett.* à Brossette, XXVI. / Fig. Il ne sait à qui en récrire, se dit d'un homme embarrassé dans ses affaires¹⁴⁵.

« Écrire de nouveau ce qui est déjà écrit¹⁴⁶ » est une définition minimale : se pose immédiatement la question de savoir *qui* réécrit. Est-ce un auteur qui remanie son propre texte pour en donner une nouvelle version, ou un auteur qui remanie le texte d'un autre pour en donner sa propre version ? L'exemple semble correspondre à la deuxième option ; pourtant, la deuxième définition correspond à l'hypothèse du travail d'un même texte par un même auteur, soit de la génétique du texte.

Ainsi, Almuth Grésillon, directrice de recherche émérite au CNRS où elle a dirigé de 1986 à 1993 l'Institut des Textes et Manuscrits modernes, écrit un glossaire de génétique des textes dans lequel on voit apparaître le mot « réécriture » : « RÉÉCRITURE : toute opération scripturale qui revient sur du déjà écrit, qu'il s'agisse de mots, de phrases, de paragraphes, de chapitres, ou de textes entiers¹⁴⁷ ».

Cette définition n'envisage que le cas où celui qui a réécrit et celui qui a écrit renvoient à la même personne. La définition d'Almuth Grésillon ne concerne que la génétique textuelle.

Dans l'avant-propos des *Pratiques et enjeux de la réécriture* de Moez Rebai et Makki Rebai¹⁴⁸, ces derniers définissent ainsi le terme « réécriture » :

[...] la notion, d'origine d'abord linguistique (tour à tour appelée « dialogisme » chez Bakhtine et « intertextualité » chez Kristeva), a migré pour ainsi dire dans le domaine de la poétique, grâce en particulier aux travaux de classification et de formalisation de Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982).

Ainsi, le dialogisme, même s'il est à l'origine de ce que Kristeva nomme l'intertextualité, n'est pas synonyme de celle-ci. De plus, comme on l'a vu, l'intertextualité n'a pas la même signification chez Julia Kristeva et chez Gérard Genette. Nommer toutes ces notions sous la même appellation de « réécritures » semble ajouter une confusion

¹⁴⁵ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, éditions du Cap, Monte-Carlo, 1971, t. IV, p.5032.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Almuth Grésillon, « Glossaire », *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, CNRS Éditions, Paris, 2016, p.289.

¹⁴⁸ Moez et Makki Rebai « Avant propos », *Pratiques et enjeux de la réécriture*, *op.cit.*, p.12.

supplémentaire.

Nous avons montré que le terme d'intertextualité, s'il a évolué d'hyperonyme, tel que l'utilisait Kristeva, à un hyponyme de la transtextualité, tel que l'entend Genette, n'est néanmoins pas un synonyme de réécriture. En effet, nous pourrions penser que la réécriture est le terme courant pour parler de l'intertextualité, terme à la dimension plus théorique. Pourtant, suivant le lieu de leur utilisation, ces termes n'ont pas la même signification. En effet, parfois, le terme réécriture est utilisé pour définir la réutilisation thématique d'un texte A dans B, par une relation de coprésence ; dans ce cas, la réécriture est davantage littéraire que stylistique.

Mais là où demeure la définition la plus précise de réécriture, c'est dans ce que Gérard Genette appelle la relation de transposition. La transposition est définie par Gérard Genette comme une transformation sérieuse du texte-source. La réécriture serait donc un hyponyme d'intertextualité mais qui porterait sur le sens plus que sur la forme.

Pourtant, le terme réécriture est aussi utilisé en place de transtextualité (au sens genettien du terme). En effet, en attestent les programmes du secondaire, axés sur la réécriture. La notion de réécriture englobe le pastiche, la parodie, la transposition, le collage, la citation — autant d'intertextes et d'hypertextes. Ainsi, nous dirons que la fable de La Fontaine « La Cigale et la Fourmi » est réécrite par Françoise Sagan. Mais ce texte est-il une parodie (texte subversif) ou une transposition (texte qui reprend les motifs d'un autre) ? Le terme de « réécriture » ne le dit pas.

De même, le terme de « réécriture » prend un troisième sens encore plus large lorsqu'il signifie l'acte de corriger et réécrire son propre texte, sens que prend le terme dans le domaine de la génétique textuelle.

Même s'il est parfois intéressant qu'un terme puisse avoir plusieurs sens et qu'il puisse ainsi substituer une idée à une autre, nous utiliserons un vocabulaire plus spécifique, afin de ne pas créer d'ambiguïté, comme nous avons décidé plus haut de ne pas employer le mot « dialogisme ». Nous utiliserons le terme de « réécriture » seulement dans le contexte de la génétique textuelle où il signifie que l'acte de réécrire provient de l'auteur du texte. La « réécriture » sera alors seulement entendue d'après la définition d'Almuth Grésillon, soit comme une opération scripturale qui revient sur du déjà écrit pour corriger, améliorer le texte.

D'autre part, dans le contexte de l'atelier d'écriture, nous croiserons ce mot, souvent employé par les animateurs d'atelier d'écriture pour simplifier le concept d'intertextualité. Nous tâcherons alors de préciser le sens de « réécriture » dans ce contexte. Lorsqu'un auteur reprend le texte d'un autre pour le dériver, soit qu'il s'agisse d'imitation, soit qu'il s'agisse de transposition, nous emploierons alors la taxinomie de Gérard Genette.

Dans la transtextualité, deux branches sont à définir et à subdiviser : les intertextes et les hypertextes. Nous définirons les intertextes et nous verrons chacune des notions relatives à celle d'intertexte, puis nous définirons les hypertextes pour en arriver au pastiche, sujet de notre thèse.

4. Les intertextes

Tiphaine Samoyault ne définit pas l'intertexte à la manière de Genette : « Citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes, les pratiques de l'intertextualité se répertorient aisément et se laissent décrire¹⁴⁹ ». Ainsi, elle considère le pastiche et la parodie comme des intertextes alors que nous les classerons à la manière genettienne dans les hypertextes. Dans cette sous-partie, nous définirons donc les intertextes : citation, allusion, référence, plagiat et collage, comme le suggère Tiphaine Samoyault, en omettant volontairement ce que Genette appelle « hypertextes », mais en ajoutant quelques intertextes oubliés, tel que le centon, le *cut-up* ou la référence, que Genette omet dans sa classification.

Avant de distinguer ces notions, voyons ce qu'elles ont en commun : « La citation, l'allusion, le plagiat, la référence inscrivent tous la présence d'un texte antérieur dans le texte actuel¹⁵⁰ ».

Annick Bouillaguet, spécialiste de Proust et de l'écriture imitative à qui l'on doit le livre *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, distingue les intertextes : citation, allusion, référence et plagiat. Pour elle, la citation est un « emprunt littéral explicite » ; l'allusion est un « emprunt non littéral non explicite » ; la référence est un « emprunt non littéral explicite » et le plagiat est un « emprunt littéral non explicite¹⁵¹ ». Les emprunts littéraux sont ceux qui reprennent textuellement l'énoncé, tandis que ceux non littéraux n'en reprennent que l'idée. Les emprunts explicites énoncent le texte-source, tandis que les emprunts non explicites n'en donnent pas la source. Cette première définition permet une première différenciation de ces quatre types d'intertextes.

4.1. Citation

Dans son ouvrage sur *l'Intertextualité*, Tiphaine Samoyault définit la citation de la manière suivante : « la citation est la reproduction d'un énoncé (le texte cité), qui se trouve arraché d'un

¹⁴⁹ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.5.

¹⁵⁰ *op.cit.*, p.34.

¹⁵¹ Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Champion, 2000, p.31

texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte 2¹⁵²) ».

Cette définition ressemble à celle plus large de l'intertextualité, voire de la transtextualité genettienne. C'est le terme « reproduction » qui vient nuancer la définition. La « reproduction » est définie comme une imitation, une copie, un fac-similé, une réplique ou une réduplication. Il y a dans ces définitions, des écarts de sens. La copie a un sens de recopier strictement et à la lettre un texte ou un extrait ; la réplique recopie en changeant parfois de matériau ou de support ; tandis que le terme « imitation », que nous avons défini précédemment, signifie d'une part l'imitation du réel, soit la *mimésis*, d'autre part l'imitation d'un auteur, soit l'hypertextualité. En 1979, Antoine Compagnon analyse la citation comme la façon la plus courante d'introduire un intertexte dans un texte. Ainsi, dans son ouvrage *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon redéfinit la citation comme : « un énoncé répété et une énonciation répétante¹⁵³ ».

La citation est la reproduction fidèle par principe d'un écrit ou fragment d'écrit antérieur au sein d'un nouvel énoncé. Le nom de l'auteur cité peut ou non apparaître, et des signes typographiques peuvent ou non être présents, tels les guillemets ou les italiques ou un décrochement du texte cité. L'exergue d'un texte est un endroit très propice à la citation. Cela permet d'ouvrir le texte sur une phrase qui renvoie déjà à une œuvre. Avant même de découvrir le texte, cette mise en bouche permet d'activer la lecture en réseau. Dans *Photo-photo*¹⁵⁴, Marie Nimier cite tour à tour Édouard Levé et Chris Marker :

Tu es comme cet acteur qui, à la fin de la pièce, révèle par un dernier mot qu'il fut un autre personnage que celui dont il tenait le rôle.

ÉDOUARD LEVÉ

Rien ne distingue les souvenirs des autres moments de la vie : ce n'est que bien plus tard qu'ils se font reconnaître, à leur cicatrice.

CHRIS MARKER¹⁵⁵

Dans ces deux citations, mises en exergue du roman *Photo-photo*, Marie Nimier rend d'abord hommage à Édouard Levé, écrivain mais aussi photographe, mort en 2007. Marie Nimier l'avait rencontré et *Photo-photo* évoque en filigrane ce fantôme à plusieurs reprises. La seconde citation évoque Chris Marker, le réalisateur de *La Jetée* dont le sous-titre « Photo-roman » préfigure le travail de recomposition de l'image par le texte qui sera fait dans *Photo-photo*.

¹⁵² Tiphane Samoyault, *op.cit.*, p.24.

¹⁵³ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, éditions du Seuil, 1979, p.56.

¹⁵⁴ Marie Nimier, *Photo-photo*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2010.

¹⁵⁵ Marie Nimier, *op. Cit.*, p.9.

Tiphaine Samoyault différencie la citation du plagiat par « l'absence totale de typographie propre¹⁵⁶ ». Pourtant, nous ne pouvons pas taxer Pierre Michon de plagiaire lorsqu'il cite, sans signe typographique, le poème « Booz endormi » de Victor Hugo. En effet, s'instaure dans les citations de Pierre Michon – et même s'il ne les met pas en évidence par un quelconque signe typographique – un dialogue entre le texte de Hugo et le sien. C'est pourquoi, au-delà de la présence de signes typographiques pouvant de manière sûre différencier le plagiat de la citation, le signe de la coprésence peut être clair sans pour autant être typographique. Ainsi, Sophie Rabau, auteure de l'ouvrage *L'Intertextualité*, définit la citation de la manière suivante : « signe clair de la présence du texte étranger, indication de son origine, mention littérale du texte cité et non simple évocation¹⁵⁷ ». Cette définition ne laissant place à aucune hésitation dans l'interprétation, c'est celle-ci que nous retiendrons.

La citation peut servir comme argument d'autorité, comme procédé rhétorique, mais elle peut aussi permettre, comme le dit Christine Montalbetti, la retranscription d'une réflexion d'un auteur telle qu'elle a été formulée par celui-ci, sans la dénaturer. Christine Montalbetti en explique un des enjeux dans son ouvrage *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque* : « La citation déroule un programme du profit. Si elle travaille dans la duplication visible de la bibliothèque, elle m'évite aussi de re-dire, de faire le travail de la formulation, quand je n'ai qu'à récrire mot à mot¹⁵⁸ ». La citation est un moyen de rendre hommage au texte-source sans pour autant y toucher. Lorsque le texte-source parle de lui-même, que la formulation convient autant que le sens et que rien ne sert d'y ajouter ni d'y enlever quoi que ce soit, la reformulation n'est pas nécessaire. Au contraire, la reformulation d'une citation, qui entraîne la référence à un auteur, peut apporter de la confusion car il suffit qu'un mot apporte une nuance et le propos est changé.

Certains ouvrages rassemblent des citations. Le centon est, comme nous le rappelle Tiphaine Samoyault, un « ouvrage entièrement composé de citations¹⁵⁹ [...] ».

Les centons sont des compilations de citations « montées » pour constituer un texte continu. Variété d'anthologies thématiques, ils sont très en usage au XVI^e siècle, comme le montrent les deux exemples connus de centons : un ouvrage plutôt satirique contre les moines, fait d'extraits de Virgile (1543), et l'autre constituant une sorte de fonds de sentences antiques

¹⁵⁶ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.34.

¹⁵⁷ Sophie Rabau, *L'intertextualité, op.cit.*, Vade-mecum, « Coprésence », p.231.

¹⁵⁸ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p.59.

¹⁵⁹ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.35

sur la politique (1589). Lipse en avait envoyé un exemplaire à Montaigne¹⁶⁰. *Les Essais* de Montaigne sont, par ailleurs très proches de l'exercice du centon. Montaigne y accumule de nombreuses citations, agrémentant sa pensée d'un collage de citations venant appuyer son propos ou bien venant servir de support à une réflexion.

Le centon peut avoir une visée analytique, c'est-à-dire qu'il condense une pensée en extrayant du texte une essence sous la forme de florilège de citations. Ainsi, les membres de l'Oulipo ont utilisé à de nombreuses reprises le centon, y trouvant un moyen d'actualiser des textes en les orientant vers une analyse spécifique, comme le dit ici François Le Lionnais :

La tendance analytique travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. C'est, par exemple, le cas du centon qui pourrait, me semble-t-il, être revigoré par quelques considérations tirées de la théorie des chaînes de Markov¹⁶¹.

Le centon serait alors un moyen d'analyser un aspect théorique d'un texte, en extrayant de celui-ci certains passages. Le projecteur mis sur ces passages viendrait éclairer le sens, d'une manière aussi efficace qu'une analyse théorique. Le centon se passe du commentaire, puisque son organisation même suffit à donner un sens analytique.

Si Sophie Rabau définit le centon comme un « poème [...] composé uniquement de vers empruntés à un autre poème et réorganisés en une autre logique », prenant la définition au plus près de sa racine historique, elle ajoute toutefois à la notion de centon l'idée d'une dialectique de continuité et discontinuité qui explique bien le fait que l'organisation de ces citations peut donner un autre sens au texte :

En outre, on peut se demander si toute pratique de la relation intertextuelle ne suppose pas une dialectique entre la continuité et la discontinuité : car convoquer un texte étranger c'est l'interrompre, le fragmenter, le briser [...]. Mais au moment où s'établit cette discontinuité, une continuité se reconstruit entre le texte qui cite et le texte qui est cité. Le cas du centon est caractéristique de ce double mouvement. [...] C'est que la relation de coprésence suppose une négociation subtile avec l'autorité du texte convoqué qui est respecté au point d'être utilisé et traité avec assez de désinvolture pour être brisé¹⁶².

Ici nous voyons clairement le lien qu'entretient l'intertextualité avec le dialogisme, puisque l'auteur du texte citant vient dialoguer avec l'auteur du texte cité en choisissant son découpage et en utilisant les citations qui lui conviennent le mieux pour montrer ce qu'il retient de la pensée du texte cité.

¹⁶⁰ Marie-Madeleine Fragonard in *Essais* de Michel de Montaigne, note de bas de page, t.I, chap.26, édition Pocket, 1998, p.66.

¹⁶¹ *Anthologie de L'Oulipo, La Littérature potentielle. Créations Re-crétions, Récrétions*, éditions Gallimard, coll. « folio/Essais », 1973, p.17.

¹⁶² Sophie Rabau, *L'intertextualité, op.cit.*, p.232.

4.2. L'allusion

L'allusion est parfois confondue avec la citation ou avec la référence. Tiphaine Samoyault définit l'allusion en regard de la citation :

L'allusion peut elle aussi renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation. Elle est parfois exclusivement sémantique, sans être à proprement parler intertextuelle [...]. D'autres fois, elle renvoie à une constellation de textes plus qu'à un texte précis. [...] Pas pleinement visible, elle peut permettre une connivence entre l'auteur et le lecteur qui parvient à l'identifier. L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas¹⁶³.

En effet, l'allusion est elliptique. Elle suggère plus qu'elle n'affirme un renvoi à un autre texte. Elle laisse le lecteur deviner implicitement le renvoi qui est fait au texte. Par exemple, la quatrième de couverture de *Photo-photo* de Marie Nimier évoque un chat, animal que l'on retrouvera dans le texte. Ce chat peut faire allusion au chat de Chris Marker, réalisateur dont on retrouve la citation en exergue du texte, auquel Chris Marker était très attaché, préférant son chat à tout autre figure. Il réalise d'ailleurs en 2004 le film *Chats perchés*, dans lequel son regard se tourne vers le street-artist Mr Chat. Mais, puisque l'allusion n'est pas explicitée par l'auteur, elle laisse libre interprétation au lecteur qui pourra y voir également une évocation de Choupette, la chatte sacrée de Birmanie de Karl Lagarfeld, aux grands yeux bleus atteints de strabisme.

Autre référence populaire, dans *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard. Celle-ci fait une allusion à Barbara :

Ça raconte Sarah, sa beauté mystérieuse, son nez cassant de doux rapace,
ses yeux comme des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur
insolite, ses yeux de serpent aux paupières tombantes¹⁶⁴.

Nous reconnâtons, dans cette citation de Pauline Delabroy-Allard, le rapt amoureux entre l'Assassin David et Lily-Passion.

Ça s'passe dans une fête foraine
Où il y a un bandonéon aux yeux verts
Non, pas les yeux verts
Alors, alors c'était quoi, les paroles
Pas la peine que tu t'en souviennes
C'est plus beau que la vraie chanson
Cette histoire d'un assassin blond
Qui rencontre Lily-Passion¹⁶⁵.

Dans les deux textes, l'épanorthose porte sur les « yeux verts ». L'on peut voir chez Pauline Delabroy-Allard, – bercée par le monde musical populaire auquel elle fait référence¹⁶⁶

¹⁶³ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.36

¹⁶⁴ Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah*, éditions de Minuit, 2018, p.31.

¹⁶⁵ Barbara, « Tango Indigo », album Lily-Passion, interprétée par Barbara et Gérard Depardieu, 1986.

¹⁶⁶ Cette notion sera définie dans le prochain paragraphe.

dans la *Maison-Tanière*¹⁶⁷, en écrivant un poème sur le temps de l'écoute d'un vinyle, – une allusion faite au texte de Barbara et au coup de foudre amoureux perçu dans un seul regard, dont la trace laissée par les yeux n'en est pas la couleur mais bien l'intensité de l'échange des regards.

Il y a une certaine liberté dans l'allusion qui l'empêche de pouvoir se définir d'une manière unique. Elle peut être « exclusivement sémantique » et donc ne pas relever de l'intertextualité, d'après Tiphaine Samoyault ; elle renverra donc plutôt à un référent populaire qu'à un texte-source dans ce cas précis. Elle peut également être plurielle, lorsqu'elle renvoie à plusieurs textes-sources au lieu d'un. Mais surtout, d'après cette définition, l'allusion peut être facilement manquée, lorsque le lecteur n'identifie pas le clin d'œil de l'auteur, de même que le lecteur peut voir une allusion là où l'auteur n'a pas nécessairement choisi d'en faire une. L'allusion est donc subjective pour le lecteur. Elle n'est pas facile à déceler. L'œil inattentif la laissera de côté alors qu'un lecteur inventif pourra en créer, c'est pourquoi Sophie Rabau parle même, à propos de l'allusion, d'indices à déceler, comme pour une enquête dans laquelle le lecteur serait à la recherche du texte-source :

L'allusion, plus difficile à cerner, ne se rapporte pas à un passage précis du texte convoqué qui n'est pas présent littéralement mais apparaît à travers un réseau d'indices plus ou moins clairs¹⁶⁸.

Bernard Magné, dans *Perecollages*, définit l'allusion sous le regard de la citation en les rapprochant : « La citation est toujours constituée par un fragment emprunté à un texte source, fragment précis, localisable, mais d'ampleur très variable [...]. L'allusion peut être elle aussi un fragment d'énoncé, c'est alors le plus souvent un nom propre ou l'emprunt d'un élément narratif¹⁶⁹ ». Mais dans la définition de Bernard Magné, la nuance est tellement mince entre les deux notions que l'on pourrait les confondre.

La citation est bel et bien un fragment emprunté à un texte source, tandis que l'allusion est plus brève et moins explicite. Il n'y a pas trace de marqueurs typographiques pour signifier la présence d'une allusion, comme c'est le cas pour une citation. De plus, la définition de Bernard Magné pourrait faire confondre allusion et référence, que nous allons définir.

4.3. La référence

¹⁶⁷ Pauline Delabroy-Allard, *Maison-Tanière*, éditions de l'Iconoclaste, coll. « L'Iconopop », Paris, 2021.

¹⁶⁸ Sophie Rabau, *op.cit.*, p.231.

¹⁶⁹ Bernard Magné, « Emprunts à Queneau (bis) », in *Perecollages*, Presses de l'Université du Mirail-Toulouse, 1989, p.134.

La référence est très proche de l'allusion par la brièveté de son apparition dans l'intertexte. Elle est également proche de la citation par l'exactitude de son rapport au texte-source. Elle ne donne pas à voir le texte-source, mais y renvoie en donnant son titre, le nom de son auteur ou celui d'un personnage. Elle peut, d'après Tiphaine Samoyault, faire également « l'exposé d'une situation spécifique¹⁷⁰ ». Mais la référence est entièrement explicite. Le lecteur est guidé dans sa compréhension de la référence et peut aller rechercher le texte-source pour relire l'intertexte sous l'angle du texte de référence. D'après Sophie Rabau, dans le cas de la référence « le texte évoqué n'est pas cité mot à mot, mais l'auteur ne se cache pas, au contraire, de renvoyer à un passage précis d'un texte¹⁷¹ ».

La référence est la mention explicite d'un texte dans un autre texte, lors d'une citation, ou simplement mention du titre ou de l'auteur, pour en appeler au lien éventuel fait entre l'œuvre mentionnée et le texte qui le mentionne. Annick Bouillaguet¹⁷² la définit comme : « emprunt non littéral explicite ». Le texte mentionne donc la source de l'emprunt, mais ne reproduit pas la source. La référence est donc très éloignée de la notion de plagiat.

On retrouve de nombreuses références chez Pauline Delabroy-Allard, comme nous l'avons mentionné plus haut. En effet, il s'agit parfois d'un titre :

Le chant des oiseaux triestins, le bruit des coups contre la tôle, les cris des enfants qui prennent le ciel tout entier. Comme partout ailleurs, et pourtant, ce n'est vraiment pas comme partout ailleurs. Comment on fait, au juste ? La vie mode d'emploi. L'écriture ou la vie¹⁷³.

La référence à Perec nous rappelle la multiplicité des quotidiens, entre banalité et originalité. L'idée est reprise dans l'ambivalence causée par l'épanorthose : « Comme partout ailleurs, et pourtant, ce n'est vraiment pas comme partout ailleurs ». Chez Perec, chaque appartement est à la fois comme celui de son voisin, porté par le quotidien d'un temps que les personnages partagent – celui de l'heure du souper – et différent car les histoires portées par chacun des personnages emplissent l'appartement d'une lumière nouvelle à chaque étage.

Ainsi, la référence évoque, chez le lecteur, un extrait, une œuvre, qui viennent s'ajouter au texte pour lui donner une dimension plus profonde. Le séjour de la narratrice de *Ça raconte Sarah* à Trieste s'emplit alors de toutes les voix des personnages de *La Vie mode d'emploi* ajoutant à l'errance du personnage de Pauline Delabroy-Allard le vagabondage de porte en porte que nous offre Perec. La référence est un tissage des textes qui permet au lecteur d'ouvrir

¹⁷⁰ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.35

¹⁷¹ Sophie Rabau, *op.cit.*, p.231.

¹⁷² Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, *op.cit.*, p.31.

¹⁷³ Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah*, *op.cit.*, p.170.

l'œil d'un texte dans un autre texte et d'y percevoir une profondeur supplémentaire.

4.4. Le plagiat

Le plagiat est, là encore, un terme très proche de celui de citation. Dans la partie que nous consacrerons aux hypertextes, nous montrerons l'étroitesse du lien entre pastiche, parodie et plagiat, que certains auteurs ou critiques confondent.

Avant cela, tentons de distinguer cette notion de celle de « citation » que nous avons définie plus haut.

La citation est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés. Si l'une de ces marques suffit à signaler la citation, l'absence totale de typographie propre transforme la citation en plagiat, dont la définition minimale pourrait être la citation sans guillemets, la citation non marquée. Avec la citation, en revanche, l'hétérogénéité est nettement visible entre texte cité et texte citant : la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion. En elle sont réunies les deux activités de la lecture et de l'écriture et elle laisse apparaître tout un arrière-plan du texte, le travail préparatoire, les fiches, le savoir qu'il a fallu engranger pour aboutir à ce texte-ci¹⁷⁴.

Le plagiat est donc, d'après Tiphaine Samoyault, une citation sans signe typographique pour marquer le début et la fin d'une citation. C'est un emprunt à un texte-source sans l'aveu de l'emprunt. Le plagiat adopte une relation de transposition, mais le discours citant se réapproprie le discours cité sans en mentionner l'origine. L'auteur s'approprie le texte-source, ce qui explique le mécontentement de l'auteur de la source, et les conséquences juridiques qui en résultent. Pierre Bayard explique que ce rejet du plagiat n'a pas toujours été en vigueur :

Pour cette raison, après avoir été longtemps toléré par les institutions littéraires, le plagiat est aujourd'hui l'objet d'un rejet unanime, qui se traduit même parfois par des plaintes en justice, visant à protéger le droit à la création personnelle et à défendre la propriété littéraire, plus menacée que jamais par le progrès technique¹⁷⁵.

Le statut de l'auteur a changé : de la tradition orale du texte en passant par le copiste commentant ou modifiant le texte jusqu'à l'auteur unique, imposant son nom sur la première de couverture comme un label de qualité. Aujourd'hui, il n'est plus permis d'utiliser un texte sans en citer la source. La création littéraire devient une propriété intellectuelle et du même ordre que le vol d'un bien matériel, le plagiat est passible d'une peine. L'auteur, s'il est une figure d'autorité du texte, est aussi celui qui en autorise la reproduction, la diffusion.

¹⁷⁴ Tiphaine Samoyault, *Intertextualité*, op.cit., p.34.

¹⁷⁵ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op.cit., p.13.

Dans un texte de création, J.L. Borges refuse l'idée du plagiat. Réfutant l'existence même de l'auteur, il attribue l'œuvre à une collectivité sans nom, un ensemble d'auteurs anonymes ne formant qu'un seul être : l'écrivain. L'écrit est à tous. Il est le résultat d'un ensemble de textes formant une œuvre unique. « la conception de plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme¹⁷⁶ ».

À cette notion de collectivité comme unité auctoriale, mais d'un point de vue moins fictionnel que celui de Borges, Roland Barthes affirme que l'identité de l'auteur subsiste à travers le fantasme de son lecteur :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller¹⁷⁷ »).

De fait, nous voyons que la notion de plagiat est bel et bien liée à la position auctoriale. Si le rapport entre auteur et lecteur est important dans la conception même de l'idée de plagiat, la manière de s'approprier le texte de l'autre est aussi à mesurer pour définir le type de plagiat que nous rencontrons. Alasdair Gray, auteur de fictions comme Borges, réfléchit à la notion de plagiat dans son *Lanark*, et en distingue plusieurs formes :

Il y a trois sortes de subtilisations littéraires dans ce livre : le PLAGIAT EN BLOC, où l'œuvre de quelqu'un d'autre est imprimée sous forme d'unité typographique, le PLAGIAT ENCHÂSSÉ, où les mots volés sont dissimulés à l'intérieur du corps du récit, et le PLAGIAT DIFFUS, où des paysages, des personnages, des actions ou des idées de romans ont été volés sans recourir aux mots qui les décrivaient à l'origine¹⁷⁸.

D'après Alasdair Gray, le degré de plagiat est quantifiable. Il distingue un plagiat où le texte serait repris tel quel d'un plagiat où l'on retrouverait, au sein du texte, des mots empruntés ou d'un troisième type de plagiat où un élément de la diégèse d'un autre ouvrage serait emprunté : d'un type de personnage à une simple idée. Dans le cas du plagiat qu'Alasdair Gray nomme « diffus », il faut se méfier de ce que les idées ont de collectif dans l'imaginaire d'une époque, par exemple. On pense à nouveau à la formule de La Bruyère « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent¹⁷⁹ » en lisant Alasdair Gray. Car enfin, il faut nuancer la limite entre le plagiat et le hasard d'avoir eu la même

¹⁷⁶ Jorge Luis Borges, « Tlön Uqbar Orbis Tertius », *Fictions*, [Ficciones, 1944], traduit de l'espagnol (Argentine) par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, édition révisée par Jean-Pierre Bernès, éditions Gallimard, coll. « folio », 2018, p.24.

¹⁷⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, Œuvres complètes*, t. II, éditions du Seuil, 1994, p.1508.

¹⁷⁸ Alasdair Gray, *Lanark, une vie en quatre livres*, trad. de l'anglais (Écosse) par Céline Schwaller, Métailié, 2000, p.560.

¹⁷⁹ Jean de La Bruyère, « Ouverture », *Les Caractères*, *op.cit.*

idée – ce que Pierre Bayard pointe du doigt en nous faisant réfléchir à la notion de « plagiat par anticipation » ; avoir la même idée qu'un autre auteur est parfaitement envisageable et il faut se méfier des accusations intempestives de plagiat. La frontière entre inspiration et imitation est aussi poreuse que celle qui unit un vol délibéré d'une réminiscence inconsciente d'une lecture passée ou encore d'une idée semblable, accueillie de la même manière par deux auteurs. La notion de « plagiat par anticipation¹⁸⁰ » de Pierre Bayard est empruntée à un texte oulipien de François Le Lionnais :

Et cela m'amène à la question du plagiat. Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de « plagiats par anticipation ». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites¹⁸¹.

Pierre Bayard ironise sur ce type de plagiat en le condamnant comme s'il s'agissait d'un cas de malversation inversé dans la chronologie entendue habituellement. Le plagiat n'est plus un emprunt littéral d'un texte du passé, mais un emprunt mal maîtrisé : « [...] l'une des caractéristiques du plagiaire par anticipation est qu'il maîtrise mal les éléments empruntés, puisqu'il n'en est pas l'inventeur principal¹⁸² ». Cet emprunt défie le temps pour le retourner :

La dissimulation, comme la ressemblance, est commune aux deux formes de plagiat. Mais celles-ci vont immédiatement diverger avec le troisième critère, qui concerne *l'ordre temporel*¹⁸³. Alors que le plagiat classique conduit l'écrivain à s'inspirer de l'un de ses prédécesseurs, le plagiat par anticipation le conduit à s'inspirer de l'un de ses successeurs.

Là se situe la première des deux grandes différences séparant le plagiat classique du plagiat par anticipation¹⁸⁴.

Pierre Bayard définit ainsi la notion de plagiat classique à travers celle qu'il invente de plagiat par anticipation :

Mais un second critère, commun aux deux formes de plagiat, se fait jour immédiatement. Pour qu'il y ait plagiat, il ne suffit pas qu'il y ait ressemblance, et donc emprunt, il faut que cet emprunt soit *dissimulé*¹⁸⁵. Il n'y a guère de sens à dire que Racine plagie Homère ou les tragiques grecs, ou que La Fontaine plagie Ésope, puisque ces emprunts sont non seulement ostensibles, mais revendiqués avec fierté par les auteurs¹⁸⁶.

De même, s'il prend le parti d'inverser les plagiaires en décidant de ne pas prendre en compte la chronologie dans l'histoire littéraire, il fait de l'auteur du texte « majeur » celui qui

¹⁸⁰ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *op.cit.*

¹⁸¹ François Le Lionnais, in *La Littérature potentielle*, *op.cit.*, 1973, p.23.

¹⁸² Pierre Bayard, *op.cit.*, p.29.

¹⁸³ L'auteur souligne.

¹⁸⁴ *Op.cit.*, p.37.

¹⁸⁵ L'auteur souligne.

¹⁸⁶ *Op.cit.*, p.36.

est l'inventeur, et de l'auteur du texte « mineur » celui qui est le plagiaire.

Nous distinguerons le pastiche du plagiat dans les prochains points en définissant le mot « pastiche ». Quelquefois, il a été difficile aux étudiants du Master Création Littéraire de marquer cette distinction. Lors de l'écriture de pastiche, certains textes s'apparentaient à du plagiat. En effet, reproduisant le style d'un auteur, certains s'approchaient tant du fond qu'on ne savait plus s'il s'agissait d'une copie du texte original. Pour exemple, Caroline Yon, étudiante, tente un pastiche de *Corniche Kennedy* de Maylis de Kerangal¹⁸⁷ d'après l'extrait suivant :

La plate-forme – ils disent la Plate – est une portion de territoire longue de trente mètres environ, large de huit, un amalgame de grosses pierres concassées au bulldozer, assemblées en plan et cimentées d'une pâte crayeuse, grossière, friable. [...] [f]outent rien ces gosses, toute la journée se prélassent, ne pensent qu'à sauter dans la mer et à se rouler des joints, à faire joujou sur les portables, changent de jingle toutes les deux minutes et prennent des photos n'importe comment, que des conneries, voilà, aucun sens de l'effort, des merdeux, des branleurs, auraient bien besoin qu'on leur foute des coups de pied au cul, qu'on leur apprenne un peu la vie – mais, princes du sensible, ils sont beaux à voir, assurément.

Soudain les voilà qui se lèvent et changent de régime, quelque chose les accroche, un événement les excite, ils désertent l'aléatoire pour réagir au quart de tour, hop, debout, éméchés, bruyants, le sang activé dans les artères fémorales, les poings serrés, ils montrent les dents et parfois même on les voit se poursuivre, s'insulter, se battre, singerie borderline violente, prête à mal tourner, quoi, qu'est-ce t'as dit, hein, qu'est-ce t'as dit, tu m'reparles comme ça j't'éclate la gueule¹⁸⁸.

Au début de son pastiche, Caroline Yon écrit :

C'est toujours les mêmes qui s'élancent en criant, malgré les remarques des autres, on va se faire engueuler, peut-être mais ils prennent le risque, c'est trop bon de sauter du ponton en hurlant à plein poumon. Les plus calmes restent sur la berge près des canoës, ils allument les cigarettes et les joints, lancent la musique et commencent à s'échauffer avec quelques bières qui passent de main en main¹⁸⁹.

Dans cet extrait, nous retrouvons le style de Maylis de Kerangal, mais nous retrouvons également le fond, largement repris par l'étudiante. On y retrouve un groupe de jeunes gens ; certains sautent d'une berge tandis que d'autres lambinent au soleil, fumée de cigarettes, bières et joints. La description est très proche de celle de Maylis de Kerangal. Plus loin dans le texte, Caroline parviendra à s'échapper du carcan du texte-source pour donner une tournure plus personnelle au texte. Pourtant, ce début de texte s'apparente plus au plagiat qu'au pastiche. La nuance est faible mais trop d'éléments sont repris du texte-source et ce début de texte manque d'originalité.

¹⁸⁷ Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy*, éditions Gallimard, 2008.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p.15-18.

¹⁸⁹ Caroline Yon, pastiche de Maylis de Kerangal, 2020.

4.5. Le collage

Nous venons de proposer l'exemple d'un texte qui se sert d'un autre comme démarreur ; nous allons maintenant analyser le collage, dont les différents extraits servent à la création d'un texte nouveau.

Le collage est un cas un peu particulier ; il consiste à faire cohabiter deux ou plusieurs supports empruntés. Tiphaine Samoyault s'interroge sur le fait de faire entrer le collage dans les intertextes :

Doit-on encore parler d'intertextualité ici ? Oui, dans la mesure où ses caractères constitutifs sont maintenus : emprunt à un autre texte (au sens très général) et interaction entre deux ou plusieurs textes ; mais cette interaction est nécessairement limitée puisque l'hétérogénéité et la coupure privent la possibilité d'un vrai entrelacement¹⁹⁰.

Le collage mentionne ou non l'origine du texte-source (ou du document-source). Il est une imbrication de documents, textuels ou non, qui coexistent et qui dialoguent entre eux.

Gilles Dumoulin a soutenu une thèse sur le collage dans laquelle il en retrace l'histoire, en la différenciant du *cut-up* :

Le collage et le *cut-up* sont deux « procédés » apparus, comme pratique et comme concept, dans le courant du XXe siècle : dans la première décennie pour ce qui est du collage et, pour le *cut-up*, à la fin des années cinquante. Le terme de collage est issu des arts plastiques, et des pratiques qui ont succédé aux expérimentations des « papiers collés » de Georges Braque et Pablo Picasso à partir de 1912, tandis que celui de *cut-up* est emprunté à l'écrivain américain Brion Gysin expérimentant cette technique, avec William Burroughs, en 1959. [...] si l'on examine l'histoire de la pratique dans la littérature, notamment à travers les expérimentations des premiers courants d'avant-garde, puisque se mettent en place, dès 1912-1913, des procédures de *transmédiation* qui font progressivement glisser l'esthétique du collage des arts plastiques à la poésie¹⁹¹.

Dans cette introduction, les deux notions de collage et de *cut-up* sont dissociées sans toutefois être définies. On en retient toutefois que les termes proviennent des arts plastiques. Jacques Prévert se sert d'ailleurs de cet art du collage dans des créations plastiques :

¹⁹⁰ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.81.

¹⁹¹ Gilles Dumoulin, *Du collage au cut-up (1912-1959). Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde*, (dir.) Jean-Pierre Bobillot, thèse soutenue à Grenoble, 2006, p.4.



192

En témoigne cette carte postale, collage de Jacques Prévert datée du 29 mai 1958. On y retrouve l'esthétique de Jacques Prévert : les chérubins, l'alternance entre couleurs vives et nuances de gris, les fleurs. Cette illustration est à rapprocher du travail des auteurs, découpant des phrases aux esthétiques variées afin de créer un mélange savoureux et détonnant.

Henri Béhar, spécialiste de la littérature d'avant-garde propose une définition de « collage » :

COLLAGE : n.m. *Litt.* (XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois

¹⁹² Jacques Prévert, Collage original signé, dessin, fleur, La Hague, 1958.

le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur¹⁹³.

Cette relation est intertextuelle dès lors qu'elle fait dialoguer deux textes : « [...] le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini¹⁹⁴ ». Mais il convient de se méfier du mot « collage » qui est plus générique que le mot « *cut-up* » :

Le terme de collage est réservé presque exclusivement aux arts plastiques, tandis que celui de *cut-up* signifie l'adaptation de cette technique dans la poésie¹⁹⁵ [...].

Et d'autre part, le terme *cut-up* se différencie aussi par une nuance esthétique :

[...] là où la notion de collage signifie une procédure d'intégration de fragments exogènes dans une composition (plastique ou verbale), celle de *cut-up* accentue davantage l'action de découpage, le geste de découpe du matériau, la procédure de dislocation du signifiant¹⁹⁶ [...].

Ces termes de « collage » et de « *cut-up* » viennent toucher aux limites des intertextes. Maintenant que ces limites sont atteintes et que nous avons défini tous les intertextes, nous allons définir les hypertextes.

5. Les hypertextes

Le pastiche et la parodie sont souvent mal distingués par la critique, et même par les parodistes ou les pasticheurs. Tiphaine Samoyault confirme cette confusion que nous avons remarquée dans le titre de certains ouvrages, classés comme « pastiches » alors qu'ils sont purement parodiques.

À l'époque classique, par exemple, parodie et pastiche sont confondus. Dans l'usage, il est fréquent qu'une parodie intègre des citations non marquées pour faciliter la reconnaissance de l'hypotexte, ce qui l'apparente au plagiat¹⁹⁷.

Ce qui a lieu à l'époque classique demeure encore de nos jours. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le pastiche demeure souvent très mal considéré par la critique universitaire. Ce « jeu » littéraire a pourtant un intérêt inépuisable qu'une redéfinition va nous permettre de mettre au jour.

Après les relations intertextuelles, nous définirons les différents types de relations

¹⁹³ Henri Béhar, « Le collage et la pagure de la modernité », [in *Cahiers du 20^e siècle*, n°5, 1975], repris in *Littéruptures*, éditions L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », Paris, 1988, p.184.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Gilles Dumoulin, *op.cit.*, p.29.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.41

hypertextuelles, d'après la taxinomie genettienne. Gérard Genette résume cette taxinomie dans un tableau qui organise d'une manière très claire les six différents types d'hypertextes. La parodie et le pastiche sont les deux plus connus. Mais avant tout, nous reproduisons ici ce tableau qui permet, au moyen d'un découpage par registre et par manière de traiter le texte-source de donner une vue d'ensemble simplifiée, notamment grâce aux exemples connus qui sont ici mentionnés¹⁹⁸ :

| Régime | Ludique | Satirique | Sérieux |
|-----------------------|--|--|--|
| Relation | | | |
| Transformation | PARODIE <i>(Chapelain décoiffé)</i> | TRAVESTISSEMENT <i>(Virgile travesti)</i> | TRANSPOSITION <i>(Le Docteur Faustus)</i> |
| Imitation | PASTICHE <i>(L'Affaire Lemoine)</i> | CHARGE <i>(À la manière de...)</i> | FORGERIE <i>(La Suite d'Homère)</i> |

Ainsi, nous remarquons que certains de ces noms nous semblent moins familiers, et pour cause, la tendance est d'appeler parodie les textes qui agissent par transformation, et pastiche ceux qui usent de l'imitation. Il convient pourtant de faire la distinction entre ces textes d'imitation et de transformation au moyen du régime utilisé pour ces différents exercices d'écriture. Nous allons donc étudier ces six termes d'après la définition de Gérard Genette, après quoi nous définirons ce que nous entendons par « pastiche ».

5.1 La transformation

Tout d'abord, nous pouvons définir la transformation par la relation d'opposition qu'elle entretient avec l'imitation. La transformation s'appuie sur le texte source du point de vue du fond, mais elle n'en garde pas la forme. Nous notons que la transformation renferme trois notions qui n'ont pas grand-chose à voir les unes avec autres. Tout d'abord, la frontière est mince entre le registre satirique et le registre ludique. Les deux amènent un effet semblable : le rire. Pourtant, dans la satire, le rire semble être aux dépens de l'auteur du texte-source. Qu'en est-il alors de la parodie ? De même, les textes de transposition sont définis comme appartenant au registre sérieux, pourtant, certaines transpositions sont amusantes. Où placer le curseur entre transposition, parodie et travestissement burlesque quand l'effet sur le lecteur peut être le même ? À quel moment franchit-on la limite entre ces trois notions ?

¹⁹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op.cit., p.37.

5.1.1 La parodie

La parodie est difficile à définir à cause de la confusion qui règne au moins entre pastiche et parodie. De plus, elle est très mal considérée : souvent associée au registre comique, elle renvoie au « style bas », c'est-à-dire à une littérature antithétique de celle, noble, dont le style serait élevé. Même si c'est la forme d'intertexte la plus pratiquée, la parodie n'est pas un genre comme peuvent l'être le roman ou la poésie. C'est un sous-genre, comme l'était initialement le roman. Au XXe siècle, la parodie gagne en liberté : elle est présente au cinéma, dans les publicités, dans les chansons, sur Internet, dans les tableaux, et elle détourne tous les sujets : les politiques, les célébrités, la littérature, etc. Elle devient, outre son caractère littéraire, transdisciplinaire.

La parodie est très proche du pastiche et est parfois considérée comme un cas particulier de pastiche. D'après le tableau de Gérard Genette que nous suivons, c'est un exercice de transformation ludique. Michel Perrin, dans le livre *Haute Fidélité, 33 pastiches*, parodie *Les Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre. La confusion entre pastiche et parodie est telle que les auteurs et les éditeurs utilisent quasi indifféremment l'un pour l'autre. Nous allons toutefois démontrer qu'il s'agit d'une parodie et non d'un pastiche. Tout d'abord, le texte s'intitule « Les Séquestrés de Chambourcy ». On y retrouve le titre dans sa quasi entièreté, légèrement détourné. De plus, des scènes sont très similaires. Par exemple, dans les deux pièces, le père est atteint d'un cancer de la gorge.

| | |
|--|---------|
| | FRANTZ |
| Le cœur ? | |
| | JOHANNA |
| La gorge. | |
| | FRANTZ |
| Un cancer ? (<i>Signe de Johanna.</i>) Trente cigares par jour ! l'imbécile ! (<i>Un silence.</i>) Un cancer ? Alors, il se tuera ¹⁹⁹ . | |

Le thème du cancer est donc repris dans la parodie de Michel Perrin.

| | |
|---|-----------|
| | JEANNE |
| Votre père... | |
| | GUILLAUME |
| Un cancer de la gorge. | |
| | JEANNE |
| Cela doit être atrocement douloureux ²⁰⁰ . | |

Les motifs se répètent d'une pièce à l'autre, bien que les personnages ne soient pas exactement les mêmes. Dans la pièce de Sartre, la folie de Frantz est représentée par un dialogue

¹⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1960, p.170.

²⁰⁰ Michel Perrin, *Haute Fidélité, 33 pastiches*, « Les Séquestrés de Chambourcy », éditions Calmann-Lévy, Paris, 1963, p.122.

qu'il mène avec des crabes qu'il voit dans son plafond.

FRANTZ

[...] Les Crabes me rendront leur confiance et je leur parlerai

JOHANNA, *ironique*.

Me parlerez-vous quelquefois ?

FRANTZ, *montrant le plafond*.

Nous leur parlerons ensemble²⁰¹.

Les crabes avec lesquels le personnage parle se retrouvent dans le texte de Michel Perrin.

LINA

Au contraire : j'entre dans son cauchemar. Je dénombre avec lui les crabes incrustés dans le plafond et qui l'observent, jour et nuit.

JEANNE

Les crabes ?

LE PERE

À chacun sa conscience. La sienne a pris forme de crabes, qui jugent la pourriture du monde²⁰².

Les deux textes sont très proches thématiquement. Sans que Jean-Paul Sartre ne soit mentionné, nous aurions pu reconnaître la pièce parodiée à cause des nombreuses allusions qui émaillent le texte. Pour autant, ce qui nous fait qualifier ce texte de parodie est plutôt présent à la fin, puisque le texte de Michel Perrin s'interrompt sur une chute finale, procédé que l'on retrouve souvent dans la parodie :

LE PERE, *secouant la tête*.

Je ne peux pas.

JEANNE

Pourquoi ?

(*Silence.*)

JEANNE, *hurlant*.

Pourquoi ? Je veux savoir pourquoi ?

LE PERE, *accablé*.

Parce qu'il n'y aurait plus de pièce²⁰³...

Si, tout au long de la pièce, les motifs utilisés par Jean-Paul Sartre semblent être repris et explicités par Michel Perrin – par exemple les crabes de Frantz sont décrits comme la conscience de ce dernier – le but final n'est pas celui de Sartre. En effet, Michel Perrin tend surtout à montrer que tout cela n'est que du théâtre et que les motifs ne servent qu'à l'écriture d'une pièce. Ainsi, le personnage lui-même, comme chez les situationnistes, est conscient de sa situation de personnage et du mensonge littéraire. Ce ressort comique permet d'ironiser sur le texte-source de Jean-Paul Sartre. Cet aspect subversif oriente notre lecture vers la parodie. Mais nous affinerons, au fur et à mesure des pages, notre définition de la parodie.

Une autre forme de parodie, plus stylistique, porte sur l'exagération des traits

²⁰¹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p.270.

²⁰² Michel Perrin, *op. cit.*, p.126.

²⁰³ *Op. cit.*, p.128.

stylistiques d'un texte. La parodie serait soit un exercice de reproduction du rythme d'un texte avec une exagération stylistique, soit une reproduction des motifs identifiables d'un texte avec un biais subversif.

Nous retrouvons donc souvent des textes portant l'appellation de parodie et qui imitent le style d'un extrait, d'un auteur, d'une œuvre ou plus largement encore d'un courant littéraire, mais dans un but humoristique. Parfois, le style est simplement détourné, c'est-à-dire qu'on use d'un style très proche de celui de l'auteur parodié, mais qu'on détourne le sujet pour rendre celui-ci ridicule : Rambaud et Burnier publient un livre intitulé *Parodies*, dans lequel on trouve le texte « Miro-Chinois mon amour²⁰⁴ » parodiant Marguerite Duras et son scénario *Hiroshima mon amour*. L'intrigue porte sur un Chinois myope, et est reprise la répétition du verbe « voir » lors de la scène initiale d'*Hiroshima mon amour* où les deux personnages se répondent en écho. Mais dans la parodie, la répétition du verbe « voir » est exagérée et renvoie ironiquement à la myopie du personnage. L'auteur se moque de Marguerite Duras en la faisant écrivain, scénariste et réalisatrice de ce texte. Tout juste si ce n'est pas elle qui maquille les acteurs. Ce cas particulier de parodie est appelé « charge ». Nous définirons cette notion après avoir cerné les exercices de parodie et de pastiche ; la charge sera alors considérée comme un cas particulier de parodie.

La parodie thématique est subversive et est en connivence avec le lecteur. Voilà pourquoi il est important que les textes parodiés soient des textes faisant partie de corpus scolaires ou qu'ils soient des textes canoniques, en tout cas identifiables par le lecteur.

Le pastiche imite le style d'un auteur, alors que la parodie stylistique transforme le style en l'exagérant.

Ce qui est souvent retenu pour identifier pastiche et parodie est que le pastiche n'a pas d'intention critique alors que la parodie est subversive. Cependant, la parodie ne dégrade pas forcément le texte source. Il ne faut pas nécessairement réprover le style d'un auteur pour en faire la parodie.

De plus, la parodie ne concerne pas nécessairement un texte dans son intégralité. Elle peut aller de l'allusion parodique au roman parodique. Et celle-ci n'a pas toujours le même degré de transgression. Dominique Sangsue écrit que la parodie est : « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier²⁰⁵ ».

²⁰⁴ Patrick Rambaud et Michel Antoine Burnier, *Parodies*, Éditions Balland, 1977.

²⁰⁵ Dominique Sangsue, *La Parodie*, Hachette, Paris, 1994.

Dans cette perspective satirique, Sophie Rabau reprend Bathkine et explique que

dans la lignée de Bakhtine, [la parodie] peut avoir un sens plus axiologique : dans ce cas, il y a parodie dès que les valeurs (littéraires et/ou morales) d'un hypotexte sont remises en cause par l'ironie, l'inversion, le pastiche, le travestissement, etc. En somme, Bakhtine et ses épigones se soucient moins des distinctions formelles que de la carnavalisation du texte²⁰⁶ [...].

Pour Bakhtine, la parodie existe dès lors qu'il y a ironie dans un intertexte à propos de son hypotexte. Cette théorisation du genre nous semble beaucoup trop englobante et ne permet pas d'en comprendre les nuances.

Revenons donc à Gérard Genette pour qui la parodie dérive de l'hypotexte. Pour Gérard Genette, la transformation de l'hypotexte relève de la parodie tandis que l'imitation de l'hypotexte relève du pastiche : celui-ci imite l'hypotexte en créant un nouveau texte. C'est cette définition que nous admettrons dans cette thèse.

A contrario des définitions des dictionnaires non spécialistes, Gérard Genette propose la définition suivante de la parodie, d'après la *Poétique* d'Aristote :

Ôdè, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie²⁰⁷ .

La parodie est assimilable à un contrechant ou contrepoint qui se fait entendre le long de la mélodie que serait le texte-source. Il le change, le transforme, mais il en garde assez le rythme pour pouvoir lui correspondre.

La multiplication des définitions rend l'objet même de notre travail difficile à cerner ; nous verrons que la mise en pratique nous permettra de proposer une définition plus complète de la parodie.

5.1.2 Le Travestissement burlesque

Le travestissement burlesque est propre à la période baroque puisque, à notre connaissance, il apparaît pour la première fois en Italie avec l'*Eneide travestita*, en 1633, puis en France avec le *Virgile travesti* de Scarron, publié entre 1648 et 1653. Bien qu'il ait existé des textes annonciateurs du genre, ainsi que des textes dont la filiation au genre est certaine, le travestissement burlesque, par sa forme canonique, est tombé en désuétude. Il s'agit d'une réécriture en octosyllabes et en style vulgaire d'un texte épique. Il est d'ailleurs de bon aloi

²⁰⁶ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, op.cit., Vade-mecum « parodie », p.242.

²⁰⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit., 1982, p.20.

qu'il s'agisse d'une réécriture de l'un des chants de l'*Énéide*, si l'on doit aller dans la précision, bien que quelques textes se défient de cette règle.

Gérard Genette définit ainsi le travestissement burlesque :

Le travestissement burlesque réécrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques son *invention* et sa *disposition*), mais en lui imposant une tout autre *élocution*, c'est-à-dire un autre « style », au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le *Degré zéro* une « écriture », puisqu'il s'agit d'un style de genre²⁰⁸.

L'auteur passe des hexamètres latins, qui sont des vers nobles comme le sont les alexandrins en français, à l'octosyllabe, vers plus commun. De même, du style noble (*gravis*), dérive un style familier, voire vulgaire. D'autre part, bien que la diégèse soit conservée, quelques détails sont changés, tels des anachronismes, ajoutés pour déclencher le rire du lecteur, des éléments paillards, voire pornographiques, des décalages.

Ce genre est tombé en désuétude. Nous trouvons cependant des exemples approchants. Les parodies de tragédies classiques aux intonations graveleuses en sont des exemples. Paul Reboux et Charles Muller écrivent le travestissement de la pièce *Rodogune*. On peut y lire les vers suivants :

Mais son zèle sur moy s'exerce vainement.
Sa flame n'éteint pas mon noir ressentiment.
Ouy, dans tout ce calcul la perfyde se trompe.
Attentive à régner elle aspire à ma pompe,
Veut monter sur le throsne et, captivant mes soins,
Satisfaire avecq moy ses superbes besoins²⁰⁹ !

Ici, nul besoin d'expliquer les allusions triviales de ce texte qui reprend les codes de la tragédie classique, la langue ancienne du XVIIe siècle, les rimes suivies, les hauts faits, sauf que le double sens rend les faits plus bas que la ceinture.

S'il s'agit d'une mode plutôt que d'un genre à part entière, peut-être en connaissons-nous la recrudescence. Il est toutefois important de dissocier le travestissement burlesque de la parodie, que nous avons déjà définie, et de la transposition, que nous allons définir. Nous pouvons, en tous cas, éloigner le travestissement burlesque de nos recherches car celui-ci se définit assez bien pour ne pas être confondu avec le pastiche que nous pratiquerons dans la deuxième partie de cette thèse.

5.1.3 La Transposition

²⁰⁸ Gérard Genette, *op.cit.*, pp.80-81.

²⁰⁹ Paul Reboux et Charles Muller, *À la manière de...*, « Cleopastre » Troisième série, Bernard Grasset éditeur, 1913, p.15.

La transposition est le seul cas de transformation sérieuse, d'après Gérard Genette. La transposition est, dans sa définition la plus simple, la réécriture thématique d'un texte-source à sa manière. Par exemple, l'*Électre* de Sophocle est transposée par Giraudoux dans son *Électre*, enquête policière qui évoque la condition de la femme dans la période contemporaine de l'auteur, ou transposée d'une manière encore plus marquée par Jean-Paul Sartre dans *Les Mouches*. On y retrouve les personnages d'Oreste et d'Électre et l'intrigue principale : l'assassinat d'Agamemnon.

Gérard Genette distingue tout d'abord deux types de transpositions : les transpositions formelles et les transpositions thématiques²¹⁰.

La traduction est l'une des plus importantes formes de transposition, à côté des procédés de *versification* ou de *prosification* d'une œuvre, toujours d'après Gérard Genette. C'est-à-dire que les procédés de réécriture qui rendent compte de la même histoire, sur le même ton, mais qui ne changent que la forme, par des moyens divers et innombrables, sont considérés comme des transformations formelles. C'est aussi ce que Gérard Genette appelle la « *transtylistion*²¹¹ ». Un cas très riche de *transtylistion* peut s'observer dans les *Exercices de style* de Raymond Queneau. La diégèse reste inchangée dans ces différents textes ; seul le style varie, donnant plusieurs versions d'un même texte.

Un autre type de transposition formelle réside dans la transformation *quantitative*. En effet, qu'il s'agisse d'une réduction ou d'une amplification, si l'auteur de la transformation respecte la diégèse du texte, cette variation purement formelle ne concerne que le style.

Enfin, le dernier type de transposition formelle est la *transmodalisation* :

[...] la *transmodalisation*, soit toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. Changement de *mode*, donc, ou changement *dans le mode*, mais non changement de *genre*²¹² [...].

Après cette introduction à la transformation de mode, Gérard Genette précise :

Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : *intermodales* (passage d'un mode à l'autre) ou *intramodales* (changement affectant le fonctionnement interne au mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales ; passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation*, et deux intramodales : les variations du mode narratif et celles du mode dramatique²¹³.

Cette action formelle demande diverses transformations internes qui sont très bien

²¹⁰ *Op.cit.*, p.293.

²¹¹ *Op.cit.* p.315.

²¹² *Op.cit.*, p.395.

²¹³ *Op.cit.*, p.396.

développées dans l'ouvrage de Gérard Genette dont nous ne faisons ici que retracer les grandes lignes alors qu'il y consacre plusieurs chapitres, en procédant nous-mêmes à une transformation formelle, c'est-à-dire à une réduction.

Les transformations peuvent également être thématiques ; par ailleurs, toute transformation formelle entraîne inévitablement une modification sémantique, ce qui tend à dire que toute transformation formelle entraîne des transformations thématiques ; ainsi, la distinction entre imitation et transformation vue précédemment connaît elle aussi ses limites. Le type de transformation thématique, lorsqu'il découle d'une transformation formelle, sera appelé « transformation sémantique ». Gérard Genette distingue la transformation diégétique de la transformation pragmatique, l'une portant sur la diégèse, et l'autre sur l'action en elle-même. Dans le premier cas, le texte change de visée, tandis que dans le second cas, des éléments textuels sont changés, mais l'histoire peut retrouver son essence – à moins qu'elle ne subisse aussi une transformation diégétique, car une transformation en entraîne souvent une autre.

De plus, la *démotivation* est une transformation thématique consistant à ôter les motivations de l'action. L'action a lieu telle qu'elle a été écrite par l'auteur de l'hypotexte, mais le subliminal de cette action est démotivé, perdu à la réécriture. Lorsqu'a lieu une *démotivation*, elle cache souvent une *transmotivation*, puisqu'il est quasi impossible de ne pas trouver de motivation à un texte ; celle de se vouloir dénué de motivation n'est-elle pas déjà une sorte de motivation ?

Enfin, la *transvalorisation*, autant positive que négative, c'est-à-dire autant valorisation que dévalorisation, est un renversement axiologique du système de valeurs. Dans ce type de transposition, un personnage peut devenir antipathique, ou au contraire sympathique, alors qu'il était tout l'inverse dans l'hypotexte.

Tous ces types de transformations, nous l'avons dit, se combinent et se confondent. La taxinomie genettienne a pour avantage de mettre un mot sur toutes les actions de transformation, de même que sur les relations hypertextuelles en général.

Après avoir défini les relations hypertextuelles de transformation, étudions les relations hypertextuelles d'imitation.

5.2 L'Imitation

L'imitation est une relation hypertextuelle à l'hypotexte qui reproduit le style. Pierre Fontanier définit ce type de relation comme :

[...] consist[ant] à imiter le tour, la construction propre d'une autre langue, ou un tour, une construction qui n'est plus d'usage. Dans le premier cas, on l'appelle *hellénisme*, *latinisme*, *hébraïsme*, *anglicisme*, etc., suivant qu'elle vient du grec, du latin, de l'hébreu, de l'anglais, etc. Dans un second cas, on peut

l'appeler du nom de l'auteur qui en a fourni le modèle : et c'est ainsi que nous appelons *marotisme* toute imitation affectée du style de Marot²¹⁴.

Selon Gérard Genette, l'imitation ne s'arrête pas au « tour ». Il s'agit davantage de ce qu'il appelle un « idiotisme²¹⁵ », c'est-à-dire l'imitation de l'idiolecte d'un auteur, soit l'imitation de son style individuel.

Le pastiche, la charge et la forgerie sont des procédés d'imitation, comme nous l'avons vu dans le tableau de Gérard Genette. Paul Aron, dans sa définition du pastiche, mêle plusieurs procédés d'imitation que nous allons citer avant de les différencier ensuite :

On peut [...] considérer [le pastiche] dans sa relation aux registres du comique, du satirique, ou du polémique, et en regard de genres comme le travestissement, le burlesque, le grotesque, la parodie, la caricature ou la charge. Sa fonction est alors critique ou divertissante, et elle concerne des milieux très divers. Mais le pastiche doit aussi être mis en rapport avec les questions juridiques, car il touche au plagiat, à la falsification, aux supercheries et à la supposition d'auteur²¹⁶.

Ayant déjà défini le plagiat, nous ne reviendrons pas sur les raisons qui nous poussent à écarter le plagiat du pastiche. Mais la citation de Paul Aron nous interpelle, car les nuances entre charge et pastiche, en revanche, méritent un éclaircissement supplémentaire. De même, nous définirons la forgerie comme le troisième type d'hypertexte ayant une relation d'imitation avec le texte-source.

5.2.1. Le Pastiche

Tout d'abord, il est important de spécifier que, d'après T. Samoyault²¹⁷, pastiche est un synonyme de contrefaçon. Pour Paul Aron, la définition du pastiche est très large :

On définira le pastiche comme l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi considéré, 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. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. Par ailleurs, les motivations des pasticheurs sont variables : ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux²¹⁸.

Dans cette définition, comme précédemment, Paul Aron englobe toutes les écritures imitatives et les intertextes sous l'appellation de pastiche. Il ne semble pas distinguer le plagiat, la parodie et le pastiche, et même l'allusion paraît être assimilable au pastiche d'après lui. Or, comme nous les avons définies précédemment, ces notions sont bien à écarter de celle qui nous

²¹⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours (1821-1827)*, éditions Flammarion, 1968, p.288.

²¹⁵ Gérard Genette, *op.cit.*, p.105.

²¹⁶ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, *op.cit.*, pp. 5-6.

²¹⁷ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.40.

²¹⁸ Paul Aron, *op.cit.*, p.6.

intéresse ici.

En revanche, sa définition n'est pas sans intérêt puisqu'elle distingue les pastiches d'un texte de ceux d'un auteur ou encore de ceux qui, plus généraux encore, imitent un courant littéraire. Il y a donc plusieurs niveaux de pastiches.

Le plus précis pourrait être celui qui pastiche un texte, qu'il s'agisse d'un extrait court ou d'un livre dans son entièreté. Mais paradoxalement, le pastiche le plus pointu est celui d'un auteur, dans l'ensemble de son œuvre. Pastiche un auteur demande à connaître son œuvre complète – ou du moins un ensemble de textes – afin de distinguer ce qui fait réellement partie du style de l'auteur de ce qui est propre à un texte. En effet, certains sujets amènent à avoir une écriture particulière, trahissant pour tout ou partie le style de l'auteur. Dans la seconde partie, nous étudierons davantage ce phénomène et nous questionnerons la notion même de style.

Enfin, le pastiche d'un courant littéraire est moins précis que celui d'un auteur. Il prend en considération les grands traits représentatifs du genre pour les réemployer dans un texte. Des variantes ne changent pas la qualité de l'imitation, puisqu'il existe une pluralité de styles au sein d'un même courant littéraire. Michèle Bernstein, membre fondatrice de l'International situationniste avec son mari Guy Debord, dans son livre *Tous les chevaux du roi*, publié en 1960, pastiche le style de Françoise Sagan ; tandis que dans *La Nuit*, publié en 1961, elle pastiche le style du Nouveau Roman, réécrivant la même histoire dans ses deux romans – d'ailleurs ses deux seuls livres – tous deux transpositions des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Nous reviendrons sur ces deux œuvres dans une partie ultérieure, mais nous pouvons d'ores et déjà constater la différence majeure entre ces deux textes : l'un pastiche un courant littéraire, l'autre pastiche, d'une manière plus précise, un auteur.

Gérard Genette affine la définition de pastiche en admettant que :

Le pasticheur dispose le plus souvent d'un simple scénario, autrement dit d'un « sujet », inventé ou fourni, qu'il rédige directement dans le style de son modèle, [...] comme chez les bons latinistes d'autrefois qui, vite passé le stade du thème, écrivaient directement des poèmes latins²¹⁹.

Mais bien souvent, comme le dit Proust²²⁰, repris par Genette, le style amène le texte, de sorte que le pastiche insuffle de lui-même un sujet à traiter :

Le pasticheur se saisit d'un style – et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir –, et ce style lui dicte son texte. [...] Sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel) ; le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un

²¹⁹ Gérard Genette, *op.cit.*, p.106.

²²⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éditions Gallimard, coll. « folio/Essais », 1954, p.307.

moyen d'actualisation²²¹ [...].

Le pastiche, comme la parodie, reste difficile à définir sans aborder la pratique de ces exercices. À ce stade de notre étude, nous considérons que le pastiche imite le style quand la parodie procède à un décalage (stylistique ou encore thématique) du texte-source dans l'imitation.

Lors des ateliers d'écriture sur le pastiche que je donnais à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès, dans le Master Création Littéraire, j'ai eu l'occasion de tomber sur de bons et de mauvais exemples de pastiches. Nous y reviendrons dans un chapitre ultérieur. Mais afin de définir le terme de pastiche, nous pouvons d'ores et déjà observer de plus près un extrait du travail de Noémie Goy, étudiante en 2020, qui a livré un pastiche remarquable de l'*Article 353 du code pénal* de Tanguy Viel.

Ça faisait dix ans qu'on était ensemble, j'ai soufflé. Dix ans qu'on partageait tout, les meubles, la maison, le chat, le lit, du moins au début. Et au bout de 6 ans, c'était déjà fini, on partageait tout, mais plus de la même façon. Tous nos biens, c'était moi qui les avais payés, enfin, je ne dis pas que ça me dérangeait, en tout cas, pas au début. Quand on avait signé, je savais bien qu'elle ne me donnerait rien. Et ça m'allait parce qu'on s'aimait, je crois. J'en étais sûr à l'époque, mais peut-être aurais-je dû ouvrir les yeux²²².

Comparons ce pastiche à un extrait du texte-source :

Il faudrait m'enlever ces menottes, j'ai dit. Moi, je ne peux pas parler sans les mains libres.

Le juge a soupiré un peu fort, du genre de soupir qui dit « je ne devrais pas mais je vais le faire quand même », et puis il a fait un signe au gendarme derrière moi, comme quoi c'était bon, on pouvait m'enlever les menottes. Pour un juge, il n'avait pas cette condescendance ou dureté ni tout l'attirail que je m'étais représenté le concernant, je veux dire, ni la barbe grise ni l'embonpoint d'un quadragénaire, non, ce juge-là, il avait trente ans à tout casser et on aurait dit qu'il avait envie de m'écouter²²³.

Nous voyons bien que, bien que les histoires diffèrent, le ton, ou style, est sensiblement identique entre les deux textes. Nous reconnaissons une forme d'oralité qui donne un aspect quasi enfantin à la langue du narrateur. La postposition des verbes de parole indiquant que ce qui précède est de l'ordre du discours direct est un effet très marqué chez Tanguy Viel que l'on retrouve en de nombreuses occurrences dans le livre. Tanguy Viel nous donne l'impression d'être dans la tête d'un personnage complètement dépassé par les événements. Cette impression, due au style d'écriture, est magnifiquement bien reprise par l'étudiante.

Ainsi, nous pouvons déjà affiner notre définition du pastiche : celui-ci reprend la forme stylistique d'un texte tout en changeant le fond du texte. L'histoire racontée n'est pas la même

²²¹ Gérard Genette, *op.cit.*, p.107.

²²² Noémie Goy, pastiche de l'*Article 353 du code pénal* de Tanguy Viel, 2020.

²²³ Tanguy Viel, *Article 353 du code pénal* de Tanguy Viel, éditions de Minuit, 2017.

mais on y reconnaît le style de l'auteur du texte-source.

5.2.2. La Charge

La charge est le seul procédé d'imitation qui soit considérée comme satirique. Pourtant, Gérard Genette, ayant défini le pastiche comme ludique, dissocie très peu distinctement la notion de charge de celle de pastiche :

Je n'ai pas encore distingué l'un de l'autre ces deux états, que j'ai seulement opposés ensemble à celui de la forgerie. Cette distinction n'est peut-être pas possible : il se pourrait que le même mimotexte produisît, selon les situations et les contextes pragmatiques, tantôt un effet purement comique de pastiche, tantôt un effet satirique de charge. Mais peut-être aussi la charge se caractérisait-elle (parfois : dans les cas les plus nets) par un degré de plus dans l'exagération, qui serait une sorte de passage à l'absurde²²⁴.

N'ayant pas la même définition de pastiche que Gérard Genette, nous distinguons la charge du pastiche, mais nous rapprochons la « charge » de la parodie de sorte que la charge nous apparaît comme un cas particulier de parodie. En effet, le pastiche est une écriture imitative qui, semblable à la forgerie que nous allons définir par la suite, s'approche de son modèle tant et si bien qu'il pourrait être confondu – *exit* de cette définition les mauvais pastiches, qui accentuent les traits de manière parodique.

La charge, par rapport au pastiche, a une intention de subversion. L'auteur d'une charge veut, si ce n'est dénoncer le texte-source, du moins s'en moquer. Il s'éloigne de la parodie pour se rapprocher de la caricature. Un texte à charge parodie non pas seulement un texte mais son auteur. Tandis que le pasticheur a plutôt tendance à idolâtrer son modèle, ou du moins à en reconnaître les qualités. Burnier et Rambaud écrivent ainsi une charge de Simone de Beauvoir :

J'avais beaucoup travaillé cette année : le huitième tome de mes mémoires, où je racontais ma vie des trois derniers mois, m'avait donné tant de tracas ! Ce serait mon meilleur livre, disait Sartre, mais je devais encore beaucoup travailler. L'écriture en était désordonnée et les personnages manquaient de chair : j'avais décidé de tout reprendre sur ces conseils. [...] Quelle joie de communiquer à des milliers de lecteurs ce sentiment d'épuisement qui me prenait à la fin de chacune de mes promenades ! « Ça ne brille pas par la qualité, mais au moins il y a la quantité », disait Sartre : ce mot me toucha beaucoup et j'en fus heureuse²²⁵.

Dans ce que Burnier et Rambaud nomment « parodie », nous trouvons un texte à charge, visant la verve de Simone de Beauvoir, l'œil misogyne de Jean-Paul Sartre à l'égard de sa femme, le style de Simone de Beauvoir et l'aspect autocentré des textes. Rien n'est laissé vierge de toute critique par ces deux auteurs. Cette charge est très marquée par l'humour noir qui vise à déconstruire la vision idéale que le lecteur peut se faire d'un auteur.

²²⁴ *Op.cit.*, p.116.

²²⁵ Burnier et Rambaud, *Parodies*, « Simone de Beauvoir : La Farce des choses », éditions Balland, 1977, p.12.

La charge est donc une parodie caricaturale, c'est-à-dire qu'elle se moque de l'auteur en même temps qu'elle appréhende le texte de manière subversive, soit par la forme en accentuant les traits stylistiques de l'auteur, soit par le fond en opérant à un décalage thématique, soit en touchant aux deux. D'après notre propre définition, nous considérons la charge comme une sous-catégorie de la parodie.

5.2.3. La Forgerie

La forgerie est très proche du pastiche. D'après Gérard Genette, la différence entre les deux exercices est de l'ordre de la justesse de l'imitation stylistique. Le dosage est semblable au texte-source pour une forgerie, tandis qu'il est accentué dans un pastiche. Ainsi, à propos du texte *La Chasse spirituelle*, tantôt attribué directement à Arthur Rimbaud, tantôt considéré comme un faux, Gérard Genette écrit :

[...] ce pastiche a d'abord été présenté comme un texte authentique, ce qui a suffi à déplacer tout son horizon de lecture et à fausser les critères de son appréciation. Sauf génie mimétique exceptionnel – dont je ne vois guère trace que chez Proust –, un bon pastiche est fort loin de répondre aux exigences de lecture que l'on applique à un texte authentique, ou à un texte présenté comme tel, c'est-à-dire un apocryphe²²⁶.

Le texte rimbaldien n'est plus lu sans l'a priori du factice. Grâce à cet exemple, Gérard Genette distingue le pastiche de la forgerie :

[...] l'essence même du pastiche implique une saturation stylistique considérée non seulement comme acceptable, mais comme souhaitable, puisqu'elle fait l'essentiel de son agrément, en régime ludique, ou de sa vertu critique, en régime satirique²²⁷.

Ce texte, *La Chasse spirituelle*, est considéré par les critiques comme étant trop Rimbaud pour qu'il puisse s'agir d'un vrai. D'après certains, les traits sont accentués, les emprunts littéraires aux autres textes de Rimbaud ne cessent d'abonder le texte, alors que l'autocitation n'est utilisée dans aucun autre texte de l'auteur. Mais ces commentaires n'arrivent que parce que les critiques ont une lecture biaisée du texte, ayant eu vent de la supercherie. Cette *Chasse spirituelle* est un bon exemple pour définir la forgerie, ce que Gérard Genette ne manque pas de faire, en regard au pastiche littéraire :

La mésaventure de *la Chasse spirituelle* illustre donc la différence, et mesure la *distance*²²⁸ entre le pastiche, si réussi soit-il, et la véritable forgerie, c'est-à-dire l'imitation parfaite, que rien par définition, comme le notait déjà Platon, ne laisse distinguer de son modèle. Le véritable pasticheur veut être

²²⁶ *Op.cit.*, p.221.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ L'auteur souligne.

reconnu – et apprécié – comme tel. L’auteur d’apocryphe ne le veut pas²²⁹.

La différence entre la forgerie et le pastiche est l’intention de l’auteur. Le pasticheur signe de son nom – ou du moins, ne signe pas du nom de l’auteur du texte-source ; tandis que l’auteur de forgerie crée un texte apocryphe, c’est-à-dire qu’il rédige un texte dont l’authenticité n’est pas établie. Le texte peut être pris pour un texte de l’auteur imité. Les prêtes-plumes se soumettent à cet exercice afin que leur style se confonde avec celui de l’écrivain qu’ils imitent. Indissociable du style de l’auteur d’origine, les critiques ont du mal à établir l’identité de l’auteur. Souvent non décelée, la forgerie peut même être commercialisée sous un nom d’emprunt. L’auteur ayant écrit le texte apocryphe ne souhaite pas être identifié, alors que l’auteur de pastiche fait preuve d’« autorité » sur son texte ; son texte lui appartient en tant que tel, bien que l’écriture soit imitative. Plutôt que la notion d’exagération des traits stylistiques du pastiche, c’est cette dernière distinction que nous considérerons comme valable.

Enfin, la forgerie est similaire à ce qui était appelé, au Moyen Age, « continuation ». Alors qu’une suite est autographe, une continuation est allographe, ce qui signifie, en génétique, qu’elle est écrite par une autre main que celle de l’auteur du manuscrit. Les continuations arrivent parfois lorsque l’auteur meurt avant d’avoir écrit la fin de son texte. Mais cela se produit également lorsqu’un énième tome est écrit par un autre auteur, dans le but de poursuivre l’œuvre d’un auteur. Gérard Genette définit ainsi la continuation :

[...] la continuation n’est pas une imitation comme les autres, puisqu’elle doit se soumettre à un certain nombre de contraintes supplémentaires : d’abord, bien sûr, toute charge satirique étant en principe proscrite, l’imitation doit être ici d’une fidélité et d’un sérieux absolus, ce qui arrive rarement dans le pastiche courant. Mais surtout, l’hypertexte doit rester constamment dans le prolongement de son hypotexte, qu’il doit seulement mener jusqu’à une conclusion prescrite ou congruente, en veillant à la continuité de certaines données comme la disposition des lieux, l’enchaînement chronologique, la cohérence des caractères, etc.²³⁰

Ainsi, la continuation est une sorte de forgerie un peu spécifique car elle n’est pas une œuvre originale d’un faussaire, mais plutôt la prothèse d’un texte dans lequel il manquerait un morceau. Elle est aussi un exercice employé par les professeurs de secondaire pour servir de commentaire mis en pratique d’un texte. Le lycéen, s’il a bien analysé le texte, doit pouvoir être en mesure d’en écrire une suite. Le professeur s’attache alors à repérer les éléments de fond et les éléments de forme réemployés par le lycéen afin de valider sa compréhension de l’œuvre.

Nous retrouvons des textes de continuation dans la littérature. Jacques Jouet, célèbre Oulipien, écrit un roman feuilleton. Chaque jour il en écrit un épisode. Ainsi, le premier volume

²²⁹ *Op.cit.* p.222.

²³⁰ *Ibid.*

s'intitule *La République de Mek Ouyes*²³¹, le deuxième volume : *Mek Ouyes amoureux*²³² et le troisième : *Agatha de Mey Ouyes*²³³. La contrainte oulipienne de ce texte est qu'il ne s'arrête jamais. Ainsi, il en a confié la suite à Ian Monk qui en a déjà publié un volume, *La Jeunesse de Mek Ouyes*²³⁴, publié en 2011. Ian Monk reprend des contraintes similaires à celles de Jacques Jouet dans un exercice de l'ordre du pastiche où le personnage central, René Pascale-Sylvestre, plus connu sous le pseudonyme Mek Ouyes, continue les pérégrinations que lui avait fait vivre Jacques Jouet. Cette forme d'imitation est une forgerie dans laquelle Ian Monk calque son texte sur celui de son prédécesseur.

Ces définitions nous permettent de distinguer des textes de transformation ou d'imitation très proches, mais la définition de pastiche reste encore à éclairer. Une dernière référence, et non des moindres, nous aidera à circonscrire le pastiche au terme de ce second chapitre : Marcel Proust.

6. Proust et le pastiche

D'après ces définitions de l'intertextualité, nous remarquons que l'influence paraît être partout, même dans les textes à venir si l'on en croit Pierre Bayard ! Marcel Proust, bien conscient de l'importance de l'influence, écrit :

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot.

Je savais bien que si, n'ayant jamais pu travailler, je ne savais écrire, j'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d'autres, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez les écrivains, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite²³⁵.

Cet « air de la chanson » est en fait une définition, donnée par Marcel Proust, du style. Comme un musicien à l'oreille absolue, Marcel Proust « entend » le style, faculté qui lui permet de reproduire avec adresse différents styles. Mais cette ouïe accrue est à double tranchant, puisqu'il se sent investi du style de l'auteur qu'il vient de lire, au point d'être empêché de retrouver sa propre chanson, noyé dans l'air des autres. Proust craint de reproduire le style d'un auteur qu'il vient de lire.

²³¹ Jacques Jouet, *La République de Mek Ouyes*, Roman-feuilleton, éditions P.O.L., Paris, 2001.

²³² Jacques Jouet, *Mek Ouyes amoureux*, Roman-feuilleton, éditions P.O.L., Paris, 2006.

²³³ Jacques Jouet, *Agatha de Mek Ouyes*, Roman-feuilleton, éditions P.O.L., Paris, 2011.

²³⁴ Ian Monk, *La Jeunesse de Mek Ouyes*, éditions Cambourakis, 2011.

²³⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op.cit.*, p.295.

Pour Proust, il ne s'agit pas de pasticher involontairement si l'on veut accéder à son propre style. La voie ne doit pas être tracée par les anciens – en tout cas pas par leurs traits stylistiques – mais elle doit être plus intuitive, plus ancrée dans une sincérité avec soi-même. L'imposture littéraire, c'est aussi de croire que notre propre style nous appartient entièrement.

Il semble pourtant que le style, pour Proust, soit déjà présent en chacun, et non induit par l'imitation que l'auteur fait des textes anciens.

Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif, dire s'il y a des pauses, des suites de notes rapides. Ceux qui sont hantés de ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui sont doués. [...] Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter. Il arrive un âge où le talent faiblit comme la mémoire, où le muscle mental qui approche les souvenirs intérieurs comme les extérieurs n'a plus de force. Quelquefois cet âge dure toute la vie, par manque d'exercice, par trop rapide satisfaction de soi-même. Et personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux²³⁶.

Cet « air » que poursuit Proust, c'est la quête de son propre style, autrement dit de sa propre identité littéraire. Son identité ne peut se formater sur celle d'autres auteurs qu'il prendrait pour modèles. Il y a une urgence à se connaître soi-même, marquée par le mot « jamais », qui serait la sentence d'un auteur qui n'aurait pas eu le temps ou la rigueur de s'exercer suffisamment à l'écriture pour l'atteindre.

S'exercer, voici le maître mot de cette thèse, et c'est bien à Proust que nous empruntons cette idée que nous voulons mettre en pratique dans la suite de notre travail. Car enfin, pour saisir cette chanson qui hante nos nuits d'apprentis écrivains sans tomber dans la reproduction du style des anciens, il faut quitter les influences, il faut limiter les interférences intertextuelles qui seraient involontaires ou inconscientes afin de les maîtriser, de les utiliser à bon escient ; alors seulement, comme le dit Proust, nous pourrions faire entendre notre propre voix, au-delà de la voix de tous les auteurs des lectures que nous avons faites et qui tentent de ressurgir à travers nos textes.

Aussi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Madame de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire. Le pastiche volontaire c'est de façon

²³⁶ *Op.cit.*, p.307.

toute spontanée qu'on le fait ; on pense bien que quand j'ai écrit jadis un pastiche, détestable d'ailleurs, de Flaubert, je ne m'étais pas demandé si le chant que j'entendais en moi tenait à la répétition des imparfaits ou des participes présents. Sans cela, je n'aurais jamais pu le transcrire²³⁷.

Proust, à sa lecture de Flaubert, se sent intoxiqué par la langue de Flaubert, tant qu'il l'imite de manière tout involontaire. Dans cet extrait, l'auteur nous explique que l'intoxication peut durer si l'on n'y met pas un terme d'une manière radicale. Le moyen que Proust trouve pour limiter la porosité entre son propre style et le style des auteurs qu'il lit est de les imiter volontairement. Le pastiche lui permet de prendre conscience de la langue de l'autre, de passer par sa musique pour en entendre les moindres nuances. Écrire, après avoir pastiché un auteur, n'est en rien semblable à écrire après l'avoir lu. Le péché d'idolâtrie dont Proust parle et que nous avons déjà cité plus haut est alors éloigné, l'auteur devient exorcisé de sa lecture qui était alors trop présente à ses oreilles.

Ainsi, lorsque plusieurs musiques s'entremêlent, il est impossible de chanter sa propre chanson sans se calquer sur le rythme de l'une, sur l'intensité de l'autre, sur la tonalité d'une troisième, etc. Isoler chacune des musiques permet de les extraire une à une de sa pensée afin de pouvoir chanter sa propre partition.

Marcel Proust préconise de pasticher pour ne plus être envahi par le pastiche involontaire et pour ne plus considérer l'autre comme un unique modèle :

Le tout était pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt [...], d'en faire ouvertement sous forme de pastiche, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans²³⁸.

N'être plus que Marcel Proust lorsqu'il écrit est tout le sujet de notre thèse : comment n'être que soi lorsque l'on écrit alors que l'écriture semble être tissage intertextuel ? Marcel Proust nous préconise de pasticher volontairement pour s'extraire des influences qui parasitent notre style propre.

De nos jours, des livres comme *L'Art d'écrire* d'Antoine Albalat sont réédités, véhiculant cette même idée que le pastiche sert d'exutoire :

La lecture bien faite comprend non seulement des fiches, des notes, des analyses, mais une foule d'autres exercices profitables comme les *comparaisons*, le *pastiche*, la *transposition*. [...] On fait ainsi du bon Rousseau, du bon Bossuet, du bon La Bruyère, du bon Montesquieu. Savoir imiter, c'est apprendre à ne plus imiter, parce que c'est s'habituer à reconnaître l'imitation, et à s'en passer quand

²³⁷ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1971, p.594.

²³⁸ Marcel Proust, « Lettre à Ramón Fernandez », 1919, citée par Yves Sandre dans sa notice pour *Pastiches et mélanges*, *op.cit.*, p.691.

on y sera rompu. Le danseur de corde use du balancier pour le quitter²³⁹.

Même si Albalat est critiquable à bien d'autres égards, sa notion de l'imitation est celle que nous retenons. C'est pourquoi nous souhaitons inscrire notre thèse dans cette perspective proustienne du pastiche comme art de se désolidariser de l'influence de certains auteurs trop présents pour que notre propre voix puisse être entendue derrière la leur.

Dans un premier temps, nous remarquons qu'il est intéressant de savoir reproduire le style des auteurs afin de progresser dans sa propre écriture et d'acquérir de nouveaux traits stylistiques. Ainsi, Paul Aron, dans son historique du pastiche, écrit que :

[...] le pastiche ne peut être dissocié de l'histoire de l'enseignement puisqu'il se fonde sur l'imitation de modèles canoniques²⁴⁰.

Marcel Proust et Paul Aron s'accordent à dire que le pastiche est un moyen de reproduire, une phase de l'apprentissage incontournable. Ainsi, dans cette thèse de pratique et théorie de la création littéraire où une partie est consacrée à l'enseignement du pastiche, nous retenons que cet exercice permet de trouver sa voix, d'acquérir un style personnel. Pastiche et style sont des notions imbriquées, puisque le pastiche est un texte d'imitation stylistique, et que le style se forge au moyen du pastiche volontaire et en s'extrayant du pastiche involontaire auquel il est soumis par la lecture.

7. Pastiche et style

Le style, ce peut être, comme le dit Proust, un « air de la chanson²⁴¹ » qui ne ressemble pas à une autre chanson. C'est aussi, toujours d'après Proust, un second Moi, plus personnel, qui viendrait s'opposer au Moi superficiel que nous possédons tous. Ainsi, certains auteurs confrontés à un exercice d'écriture qu'ils jugent sans intérêt n'ont « [...] pas le temps de forer [leur] moi banal pour en faire sortir l'autre qui viendrait se superposer²⁴² [...] », et sont en peine de faire surgir leur style de certains textes qui n'en appellent pas à un véritable écrit d'invention.

Le second Moi, celui qui possède son propre style, se différencie du Moi banal – donc général – par ses particularités. Ainsi pour Proust, le style réside dans cette particularité unique :

Il est si personnel, si unique, le principe qui agit en nous quand nous écrivons et crée au fur et à mesure notre œuvre, que dans la même génération les esprits de même sorte, de même famille, de même culture, de même inspiration, de même milieu, de même condition, prennent la plume pour écrire presque de la même manière la même chose décrite et ajoutent chacun la broderie particulière

²³⁹ Antoine Albalat, *L'art d'écrire*, [1899], Armand Colin, Paris, 1992, pp.41-42.

²⁴⁰ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, *op.cit.*, p.6.

²⁴¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1954, p.295.

²⁴² *Op.cit.*, p.298.

qui n'est qu'à lui, et qui fait de la même chose une chose toute nouvelle, où toutes les proportions des qualités des autres sont déplacées. Et ainsi, le genre des écrivains originaux se poursuit, chacun faisant entendre une note essentielle qui cependant, par un intervalle imperceptible, est irréductiblement différente de celle qui la précède et de celle qui la suit²⁴³.

Le style serait donc, d'après Proust, l'essence d'un Moi délesté de sa banalité, du général, de ce dont chacun est capable, pour arriver à ses propres capacités individuelles. Ce Moi individuel constitue l'essence du livre :

La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière cimentées que sont faits le style et la fable du livre²⁴⁴.

Du reste, Proust ne théorise pas à lui seul la notion de style, mais un des auteurs chers à Proust, puisqu'il l'a lui-même pastiché, en donne son avis dans sa correspondance :

Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai 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 sa forme²⁴⁵.

La définition de Flaubert, antérieure à celle de Proust, ne considère pas la notion de Moi qui émane de la psychanalyse chère à Proust. Pour Flaubert, le style est un accord entre la forme et le sens, c'est-à-dire qu'une idée en appelle à une façon d'énoncer l'idée. Le style est donc l'accord qui fait coexister le fond et la forme. L'interdépendance entre forme et fond implique qu'on ne peut dissocier l'un de l'autre. C'est pourquoi la notion de pastiche – imitation du style d'un auteur – ne peut s'abstenir d'imiter, toute mesure gardée, afin de ne pas plagier, le fond d'une œuvre.

Roland Barthes, en 1984, reprend l'idée de Flaubert analysant le style comme une combinaison du fond et de la forme :

[...] comment voyons²⁴⁶-nous le style ? [...] En simplifiant beaucoup (c'est le droit de la vision), il me semble que le style (en laissant au mot son sens courant) a toujours été pris dans un système binaire, ou, si l'on préfère, dans un paradigme mythologique à deux termes ; ces termes ont, bien entendu, changé de nom et même de contenu, selon les époques et les écoles. [...] c'est celle de *Fond* et de *Forme* ; elle provient, on le sait, de l'un des premiers classements de la Rhétorique classique, qui opposait *Res* et *Verba* : de *Res* [...] dépendait l'*Inventio*, [...] de *Verba* dépendait l'*Elocutio* [...] laquelle *Elocutio* était en gros notre

²⁴³ *Op.cit.*, p.298-299.

²⁴⁴ *Op.cit.*, p.303.

²⁴⁵ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Louis Conard, 13 vol., Paris, 1910, dans *Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, 1963, p.40.

²⁴⁶ L'auteur souligne.

style²⁴⁷.

Roland Barthes appuie ici le propos de Gustave Flaubert en posant le style comme une corrélation entre fond et forme. Le fond étant aussi, dans la rhétorique d'Aristote, considéré comme l'*Inventio*, c'est-à-dire ce qui est de l'ordre de l'imagination de l'orateur ou de l'auteur, tandis que la forme est l'*Elocutio*, c'est-à-dire la manière de dire, la structure du discours.

Roland Barthes ne s'arrête pas à cette seule définition et tente d'aller au-delà en identifiant la *Norme* et l'*Écart* :

Le style est alors vu comme exception (cependant codée) d'une règle ; il est l'aberration (individuelle et pourtant institutionnelle) d'un usage courant, qui est tantôt visé comme verbal (si l'on définit la norme par le langage parlé), tantôt comme prosaïque (si l'on oppose la Poésie à « autre chose²⁴⁸ »).

Mais pour Roland Barthes, ces définitions ne sont pas suffisantes, puisque seulement doubles. Le style ne comporterait pas deux seuls aspects, mais une infinité d'aspects, différents niveaux, différents systèmes, qui en s'assemblant, constituent le style :

Pour en revenir à cette vision du style dont je parlais au début, je dirai qu'à mon avis elle doit consister aujourd'hui à *voir* le style dans le pluriel du texte : pluriel des niveaux sémantiques (des codes), dont la tresse forme le texte, et pluriel des citations qui se déposent dans l'un de ces codes que nous appelons « style » et que j'aimerais mieux appeler, du moins comme premier objet d'étude, *langage littéraire*. Le problème du style ne peut être traité que par rapport à ce que j'appellerai encore le *feuilleté* du discours ; et, pour continuer les métaphores alimentaires, je résumerai ces quelques propos en disant que, si jusqu'à présent on a vu le texte sous les espèces d'un fruit à noyau (un abricot, par exemple), la pulpe étant la forme et l'amande étant le fond, il convient de le voir plutôt maintenant sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes – qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces²⁴⁹.

Pour Roland Barthes, le style n'est pas, comme il le reprenait des théories antérieures, constitué de deux paradigmes – qu'il s'agisse du paradigme Fond/Forme, suivant l'approche phénoménologique, ou du paradigme Norme/Écart, répondant à une approche plus sociologique de la langue. Il est plutôt comme une multitude de systèmes, non nécessairement binaires, qui constituent un tout, sans renfermer le moindre secret. Ce sont ces différents systèmes que nous analyserons dans les auteurs de notre corpus, tout en gardant à l'esprit qu'un élément de forme ne peut être entièrement dissocié de son fond pour fonctionner comme une unité stylistique. Nous reviendrons sur ces éléments dans la pratique du pastiche.

²⁴⁷ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1984, pp.149-150.

²⁴⁸ *Op.cit.*, p.150.

²⁴⁹ *Op.cit.*, pp.158-159.

Et puisque, selon Marcel Proust, « [l]a perfection du style existe²⁵⁰ », nous allons essayer de mettre au point une méthode efficace pour atteindre non pas cette perfection, puisque nos ambitions sont réalistes, mais au moins une amélioration de notre propre style et de celui de nos étudiants, car cette méthode est applicable à l'université, milieu qui accueille aujourd'hui des formations en écriture. Ainsi, nous étudierons l'enseignement du pastiche à l'université afin de montrer que le pastiche est un exercice qui permet de trouver sa propre voix et par la même, de redéfinir la notion de style.

Nous définissons le pastiche comme un exercice d'écriture imitant le style – de sorte que le texte imitant pourrait être associé à l'auteur du texte-source – et inventant son thème. Toutefois, nous verrons dans la pratique que le thème étant en accord avec la forme, celui-ci ne doit pas s'éloigner significativement de celui du texte-source. Nous devons pouvoir établir des liens thématiques entre les deux textes afin que l'illusion soit donnée que l'auteur du pastiche pourrait être celui du texte-source si celui-ci n'était pas signé d'une autre main.

Le prochain chapitre abordera le pastiche comme exercice d'écriture en atelier. Dans cette perspective, nous commencerons par faire un état des lieux de l'atelier d'écriture à l'université pour en venir à l'exercice du pastiche dans le contexte de l'atelier d'écriture littéraire.

²⁵⁰ Marcel Proust, « lettre à madame Straus, 6 novembre 1908 », *Correspondances*, t. VIII, éd. Ph. Kolb, Plon, 1981, pp. 276-277.

CHAPITRE 3 : ENSEIGNER L'ÉCRITURE A L'UNIVERSITE : L'ATELIER D'ÉCRITURE LITTÉRAIRE

S'il est encore difficile aujourd'hui de dire que l'écriture s'apprend, nous pouvons toutefois affirmer qu'elle s'accompagne. En 2012 ouvre le premier Master de Création Littéraire à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès. Aujourd'hui, de nombreuses universités proposent cette formation. Des thèses sont soutenues avec la mention « recherche-crédation en littérature », domaine progressivement reconnu, mais encore de façon inégale.

Les ateliers d'écriture naissent en France dans les années 60, d'après le modèle américain. Entre le XIXe siècle et le XXIe siècle, les exercices d'imitation ont été maintes fois supprimés puis ajoutés aux programmes du secondaire. Aujourd'hui, ils sont à nouveau supprimés du baccalauréat à l'heure où les universités voient émerger de nouveaux parcours dédiés à l'écriture de création. Nous nous interrogeons quant à ces choix, d'autant que nous souhaitons montrer les vertus de l'enseignement de l'écriture, tant sur le plan pratique que sur le plan théorique. L'apprentissage de l'écriture créative ouvre aux questions théoriques. Le prisme de la pratique permet une confrontation directe aux problèmes liés à l'écriture. Ainsi, la résolution pratique est une méthode empirique qui permet de questionner la théorie. La recherche-crédation est un va-et-vient constant entre pratique et théorie. Ce va-et-vient permet, une fois la théorie questionnée par la pratique, de mettre au point un ensemble d'autres pratiques répondant aux questions théoriques soulevées, et ainsi de suite. La recherche-crédation est ainsi un moyen de créer l'eau qui alimente notre moulin.

La recherche-crédation existe depuis longtemps dans les écoles d'art, où l'étudiant présente à la fois une création et une réflexion sur cette création, qui peut prendre des formes diverses (journal de bord, essai critique, carnet, etc.). Ce champ constitue donc à la fois un champ d'enseignement, de création et de recherche fondé sur l'articulation entre théorie et pratique dans le domaine de l'écriture : c'est dans ce cadre que s'inscrivent les thèses à venir, pour lesquelles il faut inventer un canon académique.

La création littéraire nous vient du modèle anglo-saxon de *creative writing*, mais nous nous accordons à dire qu'il existe une spécificité française. En France, la création littéraire s'appuie sur l'émergence de la génétique textuelle, issue du laboratoire de l'ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes) : les manuscrits permettent en effet d'observer de près le mouvement de l'écriture et depuis le post-structuralisme – le manuscrit permettant de toucher du doigt l'auteur si l'on peut dire –, c'est un des biais pour observer l'écriture comme processus temporel, à travers de nombreuses étapes d'écriture. Des unités d'enseignement sont centrées sur les

brouillons, sur l'écriture, sur le style, ce qui nous montre la place laissée au processus créatif dans les études de lettres – place très récente, puisque les études génétiques ne datent que des années 70. L'étude des processus créatifs correspond à ce que nous demandons en Master Création Littéraire avec un journal de bord accompagnant le texte. C'est aussi une partie du travail autoréflexif demandé en thèse, et qui correspond à l'analyse du roman *L'[H]ermite* présenté dans le chapitre 8.

Il existe beaucoup d'ateliers d'écriture, différents les uns des autres. Les ateliers qui nous intéressent sont des ateliers strictement littéraires – nous n'évoquerons pas les ateliers purement ludiques exercés, par exemple, dans les associations, ni les ateliers à visée thérapeutique, professionnelle ou encore journalistique. François Bon a mené, par exemple, des ateliers d'écriture dans des prisons, ou encore pour des acteurs, des enseignants, des lycéens de banlieues difficiles. Il restitue cette expérience dans son livre *Tous les mots sont adultes*²⁵¹. Les ateliers d'écriture littéraire visent à améliorer l'écriture, à trouver sa voix, à trouver son style par une relecture attentive, collective, orientée, encadrée. Ils ne servent pas à débloquent l'écriture, comme c'est le cas dans les ateliers ludiques où les participants sont en général des néo-écrivains. Ces ateliers littéraires se tiennent dans le cadre d'un programme universitaire. Dès lors, apparaissent des ouvrages critiques portant sur l'atelier d'écriture littéraire, faisant entrer ce champ dans le cadre de la recherche. L'Université reconnaît alors sa légitimité à la discipline.

1. Historique de l'atelier d'écriture jusqu'à son admission à l'université

En France, il a donc longtemps été admis que l'écriture ne s'enseignait pas. L'origine des ateliers d'écriture de littérature française est difficile à établir, puisqu'elle provient d'influences et qu'elle est marquée par les ateliers d'écriture des États-Unis, émergeant bien avant ceux que nous connaissons désormais en France. Bien que les ateliers d'écriture français diffèrent désormais grandement des ateliers américains, nous devons aux États-Unis l'origine de cette idée nouvelle : l'écriture n'est pas d'origine divine, elle s'apprend. Cependant, l'atelier d'écriture naît justement du rejet de l'école, berceau des apprentissages. Les intervenants en ateliers vont alors faire des essais visant à faire sortir les écrivains de l'écriture scolaire. L'atelier d'écriture, au moins par sa forme, s'oppose au monde scolaire : la disposition du

²⁵¹ François Bon, *Tous les mots sont adultes*, éd. Fayard, 2005.

mobilier de la classe, la posture de l'animateur et celle des écrivains n'a rien des attentes académiques du milieu scolaire. Bien qu'assiduité et sérieux soient de mise, certains animateurs laissent les écrivains libres de quitter leur place voire de quitter la salle, les tables peuvent être installées en cercle pour rompre le schéma classique qui oppose celui qui sait, l'enseignant, et ceux qui apprennent, les étudiants, ici appelés écrivains car non encore écrivains, mais dans une posture tournée vers l'écriture créative. Dès lors, nous pouvons nous demander comment, depuis ses débuts aux États-Unis jusqu'à aujourd'hui, l'atelier d'écriture s'est inséré dans le milieu universitaire.

1.1 Une origine américaine

Au XIXe siècle, les ateliers d'écriture émergent dans l'Iowa, aux États-Unis. Alors que les nombreux clubs de lecture connaissent un vif succès, – on y fait des lectures publiques et on y partage des retours de lectures – certains cercles de lecture partagent aussi des textes qui ont été écrits par les participants du club, soucieux d'avoir l'avis d'un public connu et amical. Peu à peu, les ateliers d'écriture aux États-Unis sont devenus des disciplines universitaires appelées « courses » et préparant à l'obtention d'un diplôme. En 1936, apparaît un MFA (Master of Fine Arts) à l'Université d'Iowa dans lequel les étudiants apprennent, entre autres arts, à écrire.

Aux États-Unis, la tradition orale est très présente. Les ateliers d'écriture sont des lieux de lecture où les participants viennent lire leurs manuscrits sous l'œil d'un animateur qui donne certains conseils pour améliorer le travail. Ensuite, le texte est retravaillé en dehors de l'atelier. Ce n'est pas le modèle français de l'atelier d'écriture. Pourtant, l'inspiration des ateliers d'écriture français provient bien de ces ateliers américains. En France, ce modèle a tendance à être plutôt rejeté. Les animateurs d'ateliers aux États-Unis sont des professeurs ou des écrivains qui s'assurent ainsi de pouvoir poursuivre leur œuvre avec une rémunération plus appropriée à leur travail. Ceux-ci se comparent souvent à des managers. Ils accentuent les compétences des participants en les conseillant. Le diplôme préparé dans ces ateliers universitaires facilite l'accès aux maisons d'éditions et aux revues publiant des nouvelles. La nouvelle est d'ailleurs un genre beaucoup plus pratiqué aux États-Unis qu'en France où elle est encore minimisée et reléguée au rang d'ersatz de roman. D'après Isabelle Rossignol²⁵², au moins 20% des étudiants ayant participé à ces ateliers d'écriture universitaires sont publiés.

Ces ateliers s'éloignent donc du modèle français, bien qu'ils en soient la source

²⁵² Isabelle Rossignol, *L'Invention des ateliers d'écriture en France, Analyse comparative de sept courants clés*, préface de Jean Hébrard, éditions L'Harmattan, 1996, p.23.

d'inspiration. Certains spécialistes comme Anne Roche (à Aix) et Jean Ricardou s'en inspirent largement. Anne Roche est la première à fonder des ateliers d'écriture à l'université, en France, en 1968, à la suite d'un séjour aux États-Unis.

L'intuition des ateliers d'écriture, que j'ai été la première à créer dans une Université française après un séjour aux États-Unis, n'a cessé de guider mon travail : on peut apprendre à écrire, on peut enseigner à écrire (sinon à devenir un écrivain), l'écriture, comme la parole, peuvent être un bien partagé. D'où mes travaux sur l'apprentissage de l'écriture (*L'Atelier d'écriture*) sur l'oral (*Celles qui n'ont pas écrit*), sur des auteurs où domine la pensée du collectif et de l'impersonnel (au premier rang desquels Walter Benjamin), d'où aussi la diversité des genres littéraires où je me suis aventurée, toutes pistes dont je défends néanmoins l'unité²⁵³.

Anne Roche a mené de nombreux ateliers universitaires et a théorisé cette nouvelle pratique didactique. Quant à Jean Ricardou, il a développé une discipline intitulée « Textique » qui sert à unifier les structures de l'écrit et les opérations de l'écrit. Il affirme que « son premier travail en atelier consiste à détruire toutes les attentes que le sujet pourrait avancer, car, pour parvenir au texte, il faut avoir banni toute espèce de narcissisme²⁵⁴ ». Il travaille longuement sur les ateliers d'écriture et en 1978, il crée une nouvelle théorie dans laquelle il distingue l'« écrit » du « texte ». Alors que l'« écrit » posséderait une simple fonction d'information, le « texte » résulterait d'une activité de création, en réponse à des contraintes énoncées dès le départ par l'animateur d'atelier d'écriture. La plupart des ateliers d'écriture qui apparaissent après cette théorie se rattachent à cette conception. Ainsi, ce duo d'universitaires, Anne Roche et Jean Ricardou, importe le concept de l'atelier d'écriture des États-Unis pour fonder leur propre modèle, à la française.

Ces ateliers, depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, ont continué d'évoluer vers d'autres méthodes. Mais, si Anne Roche et Jean Ricardou sont les pivots de l'importation de l'atelier d'écriture dans l'Université française, d'autres avaient déjà esquissé l'apport de l'écriture créative dans un cadre scolaire.

1.2 Célestin Freinet : prémices de l'atelier à l'école

Avant d'en arriver à l'époque d'Anne Roche et de Jean Ricardou, Célestin Freinet, instituteur de campagne, remanie l'enseignement classique au sortir de la première Guerre Mondiale. Célestin Freinet pense que l'enseignant manipule l'élève dans sa visée pédagogique. Il veut rompre avec les traditions scolaires qu'il juge impropres à un apprentissage serein. Dans cette perspective pédagogique, Célestin Freinet place l'enfant comme partie prenante de son

²⁵³ Anne Roche, biographie, site de la Maison des Écrivains et de la Littérature, Mél, <http://www.m-e-l.fr/anne-roche.ec.219>

²⁵⁴ Isabelle Rossignol, *op.cit.*, p.130.

éducation. Pour Freinet, les enfants ont leur propre vision du monde et le but de l'enseignant est de les aider à l'exprimer. Les cours de Freinet deviennent alors de véritables lieux de découverte. Les enfants y apportent leurs trouvailles et y rédigent des textes libres – libres car tout peut y être dit. En effets, les enseignants de la méthode Freinet encouragent les élèves à écrire des textes « susceptibles de témoigner en faveur d'une personnalité²⁵⁵ ». Les élèves apportent des objets, des anecdotes et à partir de cela, ils rédigent un texte qui fait apparaître leur personnalité. Ces textes libres, lus en classe, sont les prémices des ateliers d'écriture universitaires. Freinet explique comment les élèves n'écrivent pas n'importe quoi, malgré l'apparente liberté de cet exercice, mais plutôt comment les élèves s'adaptent à un public, enrichissant ainsi leur style :

Désormais, l'enfant n'écrit plus seulement ce qui l'intéresse lui : il écrit ce qui, dans ses pensées, dans ses observations, ses sentiments et ses actes est susceptible d'accrocher ses camarades d'abord, ses correspondants ensuite²⁵⁶.

En offrant un public à ses élèves, Freinet s'assure de les mener vers le chemin de la communication. L'enseignant n'a plus vocation à corriger, mais à aider l'élève à s'exprimer de manière claire pour être compris de tous. Chaque jour, un seul des textes est sélectionné, retravaillé collectivement et imprimé. Tous les atouts de l'atelier d'écriture sont présents dans les classes Freinet : écriture, lecture, travail de groupe, réécriture.

Cette expérience menée par Célestin Freinet a laissé des traces dans les ateliers d'écriture tels que nous les pratiquons aujourd'hui. En effet, aujourd'hui encore, la position de l'animateur d'atelier d'écriture reste celle qui a été imaginée par Freinet. L'animateur ne corrige pas les textes ; il aide à leur modification, dans le respect de la parole de l'écrivain. Freinet encourage également le travail de groupe, très pratiqué dans les ateliers d'écriture. Le texte-libre est un exercice que l'on retrouve fréquemment en atelier.

L'examen du corpus semble montrer que, dans l'esprit de Freinet, le texte libre a pour horizon l'écriture littéraire et, plus spécifiquement, poétique, [...]. Mais en même temps, la réalisation de texte « littérairement réussis » passe par l'apprentissage des techniques, par la recherche de la « bonne » forme et la corrections (sic) des « premiers jets ». Entre spontanéité et technique, entre expression de l'intime et recherche d'une expression plus « littéraire », on peut repérer, sinon une contradiction, du moins une tension [...] dans l'idée d'un processus de construction des compétences de l'écrivain, d'une genèse de l'écriture dans et par l'écriture²⁵⁷. De façon plus large, les contradictions chez Freinet trouvent leur résolution dans des systèmes de médiation : ici, la « pédagogie du travail » doit permettre d'éviter le double écueil consistant d'une part à fétichiser des textes spontanés, « vrais », mais dénués d'intérêt, et d'autre part à écraser l'originalité des textes par un travail de

²⁵⁵ Célestin Freinet, *Le Journal scolaire* Cannes, éditions de l'Ecole Moderne Française, 1967, p.17.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ L'auteur souligne.

réécriture par trop normatif²⁵⁸.

La problématique rencontrée par la pédagogie Freinet est strictement la même que celle des ateliers d'écriture. La spontanéité d'un texte écrit dans un temps limité se mêle à la volonté de recherche de l'expression littéraire de cette idée. Un atelier est à la fois aussi près de l'intime et du spontané que de la fiction et de la recherche stylistique. Dans un atelier littéraire, à l'inverse d'un atelier thérapeutique, l'intime n'est pas traité. La spontanéité, si elle aide souvent à faire parler l'intime, est aussi un atout pour la découverte du style – nous y reviendrons à propos de pastiche et de style personnel – enfin, la recherche stylistique est fondamentale pour un atelier littéraire. L'enjeu n'étant pas de produire un texte qui sera conservé, voire publié, l'écrivain d'atelier peut oser davantage et donc aller à la recherche d'effets stylistiques. De plus, les productions écrites sont courtes, donc l'écrivain ne considère pas l'exercice de style comme une perte de temps, mais au contraire, comme un lieu où tout est possible et où il peut s'essayer à tout. La vision de l'atelier d'écriture comme lieu des possibles est renforcée par deux mouvements littéraires : le Nouveau Roman et le Structuralisme.

1.3 Nouveau Roman et structuralisme : la recherche autour de l'écriture

La critique considère souvent que l'écrivain est traversé par l'inspiration. Claude Simon écrit d'ailleurs qu'« au cours du XIXe siècle, parallèlement au développement du machinisme et d'une féroce industrialisation, on assiste à la dévaluation de cette notion de travail : l'écrivain est alors dépossédé de ses efforts au profit de ce que certains appellent l'"inspiration"²⁵⁹ ». Le Nouveau Roman réinvente quant à lui une forme en changeant la position du narrateur, notamment. Le travail de l'écrivain est alors mis au jour, puisque l'on sait désormais que pour changer de forme, il faut passer outre l'inspiration première. L'image de l'auteur inspiré s'amenuise pendant que celle de l'écrivain sérieux, penché sur sa table de travail, gagne en visibilité. Ainsi, l'écriture va se décomplexer et se déconstruire. Le narrateur, tel qu'on le connaît, va disparaître pour laisser place à un narrateur moins divin, moins surplombant. Les Nouveaux Romanciers n'ont plus vocation à délivrer un message. Ils libèrent l'écriture en se libérant de l'idéologie romantique de l'inspiration divine et ainsi, s'autorisent à réinventer la forme. Ce mouvement va influencer les ateliers d'écriture en encourageant les écrivains à réinterroger la forme de leur écriture. L'écrivain, comme l'écrivain d'atelier d'écriture,

²⁵⁸ Alain Vergnioux, « Le texte libre dans la pédagogie Freinet », in *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, n°23, Les *pratiques extrascolaires de lecture et d'écriture des élèves*, Yves Reuter et Marie-Claude Penloup, 2001, p.166.

²⁵⁹ Claude Simon, *Le discours de Stockholm*, Les éditions de Minuit, Paris, 1986, p.13.

participe à la construction du monde à travers le regard qu'il porte sur le monde. Ainsi, l'écrivain et l'écrivain sont acteurs du monde. Ce que le Nouveau Roman induit est entièrement appuyé et confirmé par le structuralisme ; les ateliers d'écriture sont donc bouleversés par le structuralisme. Le philosophe et éditeur François Wahl, qui fonde avec Paul Ricœur la collection « Ordre philosophique » en 1966, dans laquelle il publie Lacan et Barthes, écrit :

Plutôt que de partir d'une définition *a priori* de la méthode à dire structurale, pour venir à son début d'application ici ou là, chacun est parti de sa discipline d'étude pour chercher si et en quoi elle avait changé – et en quoi ce changement mettait au jour quelque chose qu'on devrait appeler structuralisme²⁶⁰.

Pour l'atelier d'écriture, discipline alors encore assez peu répandue, le structuralisme apporte son lot de modifications. Les ateliers d'écriture sont considérés, à partir de ce mouvement, comme des lieux de travail manuel. En effet, l'écrivain utilise des outils pour manier le langage : il peut s'agir d'outils concrets, tels que les dictionnaires et les ouvrages critiques, ou d'outils plus conceptuels comme les figures de rhétorique ou la construction phrastique. Ces outils renvoient à la conception structuraliste de la littérature. L'animateur d'atelier d'écriture doit être en mesure de prêter ses outils aux écrivains ou de leur en enseigner l'usage, c'est pourquoi le structuralisme a imprégné l'atelier d'écriture tel que nous le connaissons aujourd'hui. Si les courants du Nouveau Roman et du structuralisme sont à l'origine de nos ateliers d'écriture, n'oublions pas de citer un groupe essentiel à leur création : l'OuLiPO.

1.4 L'OuLiPo : tout le monde peut écrire

L'approche structuraliste se préoccupe de la syntaxe quand l'OuLiPo aborde davantage le domaine de la sémantique. Jacques Roubaud et Marcel Bénabou, deux auteurs Oulipiens, écrivent un poème qui définit l'OuLiPo, intitulé « Qu'est-ce que l'OuLiPo ? ».

OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ?
Qu'est-ce que OU ? Qu'est-ce que LI ? Qu'est-ce que PO ?
OU, c'est OUVROIR, un atelier.
Pour fabriquer quoi ? De la LI. LI, c'est littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature.

Quelle sorte de LI ? La LIPO. PO signifie potentielle. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.

QUI ? Autrement dit, qui est responsable de cette entreprise insensée ? Raymond Queneau, dit RQ, un des pères fondateurs, et François Le Lionnais, dit FLL, co-père et compère fondateur, et premier président du groupe, son Fraisident-Pondateur.

Que font les OULIPIENS, les membres de L'OULIPO (mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens et mathématiciens-littérateurs) ?

²⁶⁰ François Wahl, « Préface », in *Le structuralisme en psychanalyse*, Moustafa Safouan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, éditions du Seuil, coll. « Points », Paris, 1968, p.8.

Ils travaillent.
Certes, mais à QUOI ?
À faire avancer la LIPO.
Certes, mais COMMENT ?
En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes,
difficiles et moins difficiles et trop diifficiiiiles. La littérature Oulipienne est une
LITTERATURE SOUS CONTRAINTES.
Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ?
C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de
sortir ».
Un labyrinthe de quoi ?
De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres,
de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça, et tout ça, et tout ça²⁶¹ ...

Ce texte retranscrit l'idée majeure de l'OuLiPo : créer, sous une contrainte volontaire, un casse-tête littéraire, et le résoudre. C'est une littérature dotée d'une logique proche des mathématiques. Il s'agit davantage de résoudre une équation que d'écrire au fil de la plume. Le sens du texte, s'il en est, vient après. C'est une écriture qui pousse à travailler la forme pour la forme. Le mot, la sonorité, le langage viennent avant le sens. On peut trouver dans l'OuLiPo, non seulement, comme le disent Roubaud et Bénabou, une origine mathématique, mais c'est dans le courant nihiliste que la littérature Oulipienne plonge ses racines. En effet, le courant nihiliste a amené une négation de l'art tel qu'il existait auparavant. Chez les nihilistes, l'art est impossible, car il peut partir dans toutes les directions. Le lecteur, le spectateur ou l'amateur d'art auront chacun leur compréhension propre de l'œuvre qu'ils sont amenés à découvrir, de sorte que leur sens devient multi-directionnel. Roland Barthes parle du caractère virtuel de la littérature à travers l'opposition du lisible et du scriptible. Le texte devient l'objet d'un jeu interminable, aux infinies versions. C'est à cause de ces lectures multiples d'une œuvre que les nihilistes considèrent la lecture comme sans fond. De cette idée naît le déconstructionnisme. Le discours se défait à mesure qu'il se fait, comme la toile de Pénélope. Le texte propose une structure narrative et défait aussitôt cette structure narrative. Le sens devient introuvable car le texte littéraire dit la déconstruction du sens. Pour Roland Barthes, seule l'expérience pure demeure. De là, le ludique devient l'objet de convoitise des déconstructionnistes, que l'on retrouvera dans la littérature oulipienne.

Les oulipiens, au départ, reprennent l'idée que l'œuvre est désormais sans fond, qu'elle n'a pas de sens puisque, justement, tous les sens de lecture sont possibles pour une même œuvre. Ils créent alors une nouvelle littérature où le sens n'est pas ce qui prime, de sorte que, peu importe le sens qu'on lui donne, l'œuvre est un terrain de jeux infinis et d'infinies versions

²⁶¹ Marcel Bénabou et Jacques Roubaud, « Qu'est-ce que l'OuLiPo ? » extrait du recueil *Oulipo, Pièces détachées*, aux éditions Mille et une nuits, 2007, p.7

d'écriture possibles. De la même façon que les déconstructionnistes, le ludique devient la toile de fond de la littérature oulipienne. Les contraintes sont alors les règles du jeu, à appliquer sans modération, et à varier sans fin pour donner une infinité de textes possibles, donc de versions et de niveaux de compréhensions possibles ; une infinité de jeux, avec des règles chaque fois établies à l'avance, sans rapport fondamental avec le sujet choisi.

Le lien entre l'OuLiPo et l'atelier d'écriture est évident : on ne part pas nécessairement du texte, de son sujet, de son sens, mais on part de sa forme, de sa construction, d'une contrainte. La contrainte, tour à tour, ajoute, empêche, accentue, enferme, fait découvrir. Elle est matière à création et à récréation. En tout cas, elle mime le jeu de l'écriture, puisque, lorsqu'on écrit, on est confronté à faire des choix de forme qui se répercutent sur l'ensemble de l'œuvre. Un fois ces choix faits, il faut les suivre jusqu'au bout de la création. Écrire est donc suivre un ensemble de contraintes formelles volontairement choisies pour répondre au fond du texte. La différence avec l'OuLiPO demeure dans l'aléatoire de la contrainte. En atelier d'écriture, le fait que l'animateur choisisse la contrainte d'écriture pour l'écrivain revient à de l'aléatoire ou en tout cas à de l'involontaire. La contrainte n'est pas connue au préalable par l'écrivain, qui doit, non seulement se familiariser avec la contrainte, mais en plus, écrire dans un temps imparti par l'animateur. Pour ces raisons, elle est contraignante au sens qu'elle peut poser problème à l'écrivain. C'est pourquoi l'écrivain va devoir user de diverses stratégies d'écriture pour répondre à la contrainte, la contourner, la faire sienne. Ainsi, l'écrivain aura appris de la contrainte par lui-même. L'OuLiPO est vaste atelier d'écriture dans lequel les auteurs sont à la fois écrivains et animateurs de leurs propres textes créatifs.

Les ateliers d'écriture s'enrichissent ainsi des méthodes oulipiennes.

1.5 Les ateliers d'écriture à l'Université

Au début des années 1970, l'Université ouvre ses portes à l'atelier d'écriture. En revanche, les travaux universitaires sur le sujet ne se développent que peu à peu et surtout, ils ne traitent pas des mêmes sujets car l'atelier d'écriture ouvre un vaste champ d'études. Se côtoient des études didactiques portant sur l'animation d'ateliers, des études stylistiques et littéraires portant sur la production des textes d'ateliers, des études sociologiques portant sur le public d'ateliers et même des études psychologiques portant sur ses vertus cathartiques. L'ampleur des champs disciplinaires étend la visibilité des ateliers d'écriture. Cependant qu'aux États-Unis, l'atelier d'écriture est une discipline très installée dans le milieu universitaire, l'atelier d'écriture en tant que discipline universitaire a des difficultés à s'institutionnaliser en France.

Il est courant de lire que l'atelier d'écriture émerge, en France, dans les écoles et les formations spécifiques, comme nous l'avons vu dans l'historique de sa création. Néanmoins, Anne Roche expérimente l'atelier d'écriture à l'Université d'Aix, suivie de près par ce qui deviendra le « groupe d'Aix ». En 1994, les rencontres d'Aix donnent naissance à l'ouverture d'un Diplôme Universitaire (DU). Il sera le premier DU d'atelier d'écriture d'une série dont celui de l'Université Paul-Valéry de Montpellier « animateurs d'ateliers d'écriture », celui de l'Université de Poitiers, en partenariat avec Aleph « Écritures de création », celui de l'Université de Cergy-Pontoise « Écritures de création », celui de Paris-Est Marne-la-Vallée « Lettres modernes appliquées : création, édition et culture numérique » et celui de Toulon « Écrivain public/auteur conseil ». Ces DU sont les prémices des cursus universitaires proprement dédiés à l'écriture. En effet, les DU sont spécifiques à la formation d'animateurs d'ateliers, tandis que les parcours universitaires qui voient le jour par la suite sont des formations complètes qui allient des connaissances dans les métiers de l'écriture à des savoirs plus académiques. Émergent alors des cursus universitaires permettant l'obtention d'un diplôme de Master. L'Université de Toulouse-Jean Jaurès ouvre en 2012 un Master alors intitulé Master des Métiers de l'écriture et de la création littéraire – dont je faisais partie en tant qu'étudiante à son ouverture –, sous la direction de Sylvie Vignes et de Christine Rodriguez et d'après une idée originale de Jacques Dürrenmatt, aujourd'hui professeur de stylistique et de poétique à la Sorbonne. Sylvie Vignes en garde la direction alors qu'il devient le Master Création Littéraire, mettant l'accent sur les deux aspects qui nous tiennent à cœur : la théorie et la pratique de l'écriture. Entre 2012 et 2015 ouvrent plusieurs cursus de Master : celui de l'École Supérieure d'Arts et de Design du Havre avec notamment la thèse de Laure Limongi qui en a pris la direction avant de la céder à Frédéric Forte, celui de Paris 8, sous la direction de Lionel Ruffel et d'Olivia Rosenthal, qui laisse sa place à Christine Montalbetti et celui de Cergy-Pontoise sous la direction de Violaine Houdart-Merot puis d'Anne-Marie Petitjean. Des rencontres ont été organisées entre ces chercheurs comme celles qui ont eu lieu à Toulouse., dans le but de créer un cadre institutionnel commun.

1.6. Et après ? Les thèses de recherche-crédation à l'université

Les ateliers d'écriture universitaires prennent diverses formes que nous préciserons par la suite, mais tous entrent dans un cadre institutionnel. Ce cadre institutionnel est délimité par un ensemble d'enseignants-chercheurs : ainsi les rencontres de Toulouse ont permis l'élaboration d'une charte des thèses en recherche-crédation littéraire, qui recueille les points

essentiels²⁶². Le regard du directeur de thèse accompagne le travail universitaire de la thèse, tandis qu'un écrivain ou un éditeur, suivant les cas, peut apporter un regard sur l'œuvre de création. Violaine Houdart-Merot, dans son article « Le maître ignorant, le poéticien et les possibles du texte ou comment accompagner les travaux de recherche-crédation²⁶³ » nous éclaire à ce propos en distinguant les différentes postures que devrait adopter l'encadrant de la thèse : celle du maître ignorant, c'est-à-dire celui qui écoute, qui oriente mais qui ne dispense pas le savoir car l'étudiant est alors encore dans la recherche de son sujet, souvent mené par une écriture à processus, errant sans but dans les pages de ses brouillons. Toutefois, à la manière des maîtres chinois, l'encadrant doit intervenir s'il trouve que l'errance de l'étudiant le conduit sur une piste qu'il ne sera pas possible de développer en thèse. Cette première posture laisse place à celle du poéticien : celui-ci aide l'étudiant à se questionner sur le fonctionnement du texte en train de s'écrire, surtout si celui-ci a été écrit de manière intuitive, sans programme d'écriture. L'encadrant guide alors l'étudiant vers une démarche de réflexion sur son propre texte et sur son processus d'écriture. C'est le moment pour inclure à la thèse un corpus d'auteur. Toujours d'après Violaine Houdart-Merot, la troisième posture de l'encadrant est celle de l'herméneute. L'encadrant aide le texte à prendre une direction, tournée vers le travail de recherche. De même, cette fonction d'herméneute sert à ouvrir des voies lorsque le travail de création est bloqué. Violaine Houdart-Merot note toutefois qu'« [i]l y a bien entendu un risque dans ces conseils, celui de se tromper et il importe de rappeler que l'étudiant a toujours la possibilité de ne pas suivre ces conseils ou de choisir entre plusieurs conseils lorsqu'il y a co-encadrement²⁶⁴ ». Cette position difficile de « maître ignorant » est aussi une posture dont parle Alain André dans son livre *Babel heureuse, L'atelier d'écriture au service de la création littéraire*²⁶⁵. Dans son livre adressé aux animateurs d'ateliers d'écriture, il positionne les animateurs comme des maîtres ne devant pas dispenser un cours mais bel et bien aider l'écrivain à atteindre son objectif d'écriture. Être trop professoral limiterait l'écrivain et son écriture s'en verrait modifiée, voire empêchée. Nous pouvons risquer ce parallèle entre animateur d'atelier d'écriture et encadrant de thèses car tous deux sont les catalyseurs qui aident l'écrivain ou le doctorant à trouver la bonne direction.

²⁶² Annexe : Charte des thèses.

²⁶³ Violaine Houdart-Merot, « Le maître ignorant, le poéticien et les possibles du texte ou comment accompagner les travaux de recherche-crédation », in *La Recherche-crédation littéraire*, Violaine Houdart-Merot (dir.) et Anne-Marie Petitjean (dir.), éditions Peter Lang, Bruxelles, 2021, pp.83-90.

²⁶⁴ Violaine Houdart-Merot, *op. cit.*, p.88.

²⁶⁵ Alain André, *Babel heureuse, L'atelier d'écriture au service de la création littéraire*, éd. Syros Alternatives, 1989.

La charte évoque également la question de la temporalité de l'écriture de la thèse. Tous les écrivains n'ont pas le même rapport temporel à l'écrit. La différence entre écriture à programme et écriture à processus est à prendre en compte. Certains écrivains ont besoin d'un temps de pause du travail académique pour pouvoir se consacrer pleinement à leur travail d'écriture littéraire. La question du corpus est elle aussi un point central dans la mesure où la thèse doit ouvrir son analyse à d'autres auteurs. Enfin la charte distingue deux types de thèses : celles des doctorants au sortir d'un master de création et celles des auteurs reconnus et publiés qui souhaitent s'engager dans une thèse. À propos des étudiants déjà auteurs, Anne-Marie Petitjean et Violaine Houdart-Merot écrivent :

On peut repérer là, dans l'histoire des idées, le moment d'une prévalence de la *praxis* sur le discours conceptuel spéculatif qui gagne toutes les sphères disciplinaires. Mais le domaine particulier désigné par « recherche-crédation » relève en premier lieu, avant même toute considération épistémologique ou méthodologique, d'une considération académique : celle de l'accès des artistes à des programmes d'études de niveau supérieur²⁶⁶.

Ainsi, Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean mettent en avant cette possibilité, pour les écrivains, de devenir des chercheurs en partant du constat que la pratique de l'écriture est déjà une recherche. « Le travail d'écriture lui-même est un travail exploratoire, écrivent-elles, une activité de recherche, [...] chaque écrivain a une pensée de la littérature qui mérite d'être explicitée et partagée²⁶⁷ ». La thèse intégrera donc un travail d'écriture créative, qui ne doit pas nécessairement présenter sa forme finale. Ces thèses reposent sur un triptyque : le travail d'écriture, le travail d'analyse théorique dans le champ contemporain et le journal de création.

De plus, certains ajoutent une dimension « didactique » à leur thèse, c'est-à-dire une partie abordant l'activité d'enseignement théorico-pratique en lien étroit avec notre sujet de thèse. Nous nous accordons à dire que le mot est mal choisi. Pourtant, nous ne sommes pas encore en mesure d'en proposer un meilleur.

L'Université ouvre ainsi peu à peu ses portes aux ateliers d'écriture et, de manière plus générale, à la recherche dans ce champ émergent qu'est la pratique et théorie de la création littéraire, et ce dans tout le cursus LMD. Ainsi, l'atelier d'écriture est au cœur des problématiques de recherche, et avant d'aller plus loin dans les ateliers qui portent sur le pastiche littéraire, nous allons interroger le fonctionnement des ateliers d'écriture littéraire en

²⁶⁶ Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean, *La Recherche-crédation littéraire*, « Introduction : la recherche par la pratique littéraire : quels enjeux ? », éditions Peter Lang, Bruxelles, 2021, p.13.

²⁶⁷ *Op. cit.*, p.18.

France.

2. Fonctionnement d'un atelier d'écriture littéraire

Bien qu'il y ait autant de formules d'ateliers d'écriture que d'intervenants, l'atelier d'écriture respecte toujours un certain nombre de critères. Les ateliers d'écriture sont animés par un intervenant aussi appelé animateur d'atelier d'écriture. Cet intervenant établit à l'avance une séquence d'atelier. Dans leur livre *Animer un atelier d'écriture : Faire de l'écriture un bien partagé*²⁶⁸ Michel et Odette Neumayer font part de leur expérience d'animat.eur.ice d'atelier d'écriture. Ils expliquent le rôle de l'intervenant : l'animateur doit considérer les variantes afin de constituer sa séquence, et mettre au point des techniques qui permettront aux écrivains de répondre aux consignes. Ces consignes sont orientées selon un ou plusieurs objectifs que nous définirons tout au long des paragraphes qui suivent.

2.1 Le rôle de l'intervenant : donner la consigne, poser une contrainte, proposer un exercice ?

Le rôle de l'intervenant en atelier d'écriture est encore à définir en France. Aux États-Unis, où les ateliers d'écriture sont davantage établis à cause du fait qu'ils existent depuis plus longtemps, les intervenants ou animateurs d'ateliers d'écriture à l'université sont en général des écrivains-professeurs, dont le double statut leur confère une légitimité non questionnable, puisque l'aspect pédagogique et l'aspect créatif semblent se combiner dans ce double statut. En revanche, en France, le statut des intervenants en atelier d'écriture est actuellement en débat.

L'atelier d'écriture, qu'il soit littéraire ou non, a pour but de puiser dans l'inconscient de l'écrivain, à l'aide d'exercices qui s'apparentent à des jeux d'écriture, des ressources qui le mèneront à la découverte ou à l'affermissement de son propre style. Pour expliquer le déblocage de l'inconscient par l'atelier d'écriture, Régine Detambel, kinésithérapeute de formation et bibliothérapeute, s'intéresse aux contraintes d'écriture en atelier. Dans le paragraphe intitulé « un sens émerge »²⁶⁹, elle explique l'intérêt de la contrainte :

Les consignes et les contraintes sont des règles, du jeu dit-on souvent, et, sur l'innocence du jeu, on se trompe. [...] Si j'ai acquis une langue et un ton, c'est en cultivant la contrainte. Il y a des centaines de contraintes : des contraintes graphiques, des contraintes portant sur la lettre (comme le lipogramme), des contraintes syntaxiques, sémantiques, phonétiques, etc. Bref, il y a des milliers de procédés, d'exercices de style, de constructions préétablies (le sonnet, la terrible règle des 3 unités dans la tragédie...), qui sont repris ou détournés, ou (ré)inventés, notamment

²⁶⁸ Michel et Odette Neumayer, *Animer un atelier d'écriture : Faire de l'écriture un bien partagé*, éditions ESF, Paris, 2003.

²⁶⁹ Régine Detambel, « Un sens émerge » : <http://www.aleph-ecriture.fr/Chronique-2-ECRIRE-SOUS-LES>

par l'Oulipo²⁷⁰.

La contrainte apparaît donc comme un moyen ludique d'acquérir ou d'améliorer son style. Il existe un grand nombre de contraintes. Celles-ci n'ont pas toutes le même niveau de difficulté et s'adressent à un public plus ou moins expérimenté en écriture. Ainsi, le rôle de l'intervenant en atelier d'écriture est d'adapter le niveau de difficulté de la contrainte afin d'orienter l'écrivain vers un exercice d'écriture qui lui apportera du matériau créatif et littéraire. Nous pouvons cependant nous demander ce qu'est une contrainte d'écriture et comment inventer ou adapter une contrainte d'écriture à un objectif d'écriture. Régine Detambel définit la contrainte d'écriture comme suit :

[...] [L]a contrainte est définie comme une "obligation librement choisie." Il ne s'agit donc pas d'une gêne, pas d'une restriction non consentie, pas d'un empêchement. Et en effet, ce qu'il faut souligner, c'est que la contrainte libère l'imagination. Paul Valéry confiait que, devant trop souvent écrire des choses dont il n'avait nulle envie, et l'esprit inerte devant elles, il s'imposait les lettres initiales des phrases successives à faire comme pour un acrostiche²⁷¹.

La contrainte d'écriture, si elle porte un nom qui semble faire barrage, est en réalité d'une aide précieuse lorsque l'écriture se bloque. En atelier d'écriture, la contrainte est aussi un moyen de donner plusieurs réponses à une même idée de départ. Les oulipiens, grands adeptes de l'écriture sous contrainte, comme nous l'avons vu précédemment, sont très prolifiques. La contrainte est génératrice de texte, même si le texte généré n'est pas nécessairement à garder. Il faut d'abord écrire avant de *bien* écrire. Pour cela, débloquer est la première étape, et apprendre à se débloquer est fondamental car tous les écrivains se retrouvent confrontés au manque d'inspiration. Ce moment où l'on bloque est celui où il est souvent nécessaire de faire appel à la contrainte, qu'elle soit une contrainte consciente ou inconsciente. La contrainte inconsciente est le biais par lequel je vais trouver une solution stylistique à un problème d'écriture pour avancer mon texte. La contrainte consciente est un autre moyen de parvenir à avancer le texte, en s'imposant une nouvelle forme pour débloquer le texte. Carole Bisenus-Penin, maître de conférence en littérature française dont les travaux portent sur l'Oulipo, écrit :

Dans ce dispositif, l'enseignant cherche à favoriser une pensée divergente qui peut se définir comme la capacité à trouver un grand nombre d'idées à partir d'un *stimulus*²⁷² unique, une multiplicité de réponses. [...] En somme, à travers cette démarche praxéologique, l'atelier cherche surtout à placer l'étudiant-créateur dans des situations-problèmes d'écriture par le biais de la contrainte littéraire. Les contraintes textuelles données restituent les apprenants dans une posture d'auteur, confronté à la même difficulté, qui se doit de résoudre le problème²⁷³.

La contrainte d'écriture favorise donc la créativité en laissant l'étudiant apporter lui-

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² L'auteure souligne.

²⁷³ Carole Bisenus-Penin, « Écriture à contraintes et processus de création à l'université », in *Ateliers d'écriture littéraire*, Claudette Oriol-Boyer (dir.) et Daniel Bilous (dir.), Hermann, Cerisy, 2013, p.400.

même une réponse, sans qu'elle soit attendue comme *la* réponse de l'intervenant ou de l'enseignant. La multiplicité de réponses est à la fois un moyen de laisser l'individualité de l'étudiant ou de l'écrivain s'exprimer, mais aussi un moyen de lui montrer que d'autres réponses étaient possibles et qu'en écriture, chaque réponse possible doit être évaluée en fonction du projet d'écriture et de la pertinence de la réponse dans ce projet. C'est d'ailleurs dans la multiplicité des réponses que l'on comprend la différence entre les termes « contrainte » et « consigne ». L'écriture sous contrainte est un procédé d'écriture utilisé dans les ateliers d'écriture. On retrouve ce procédé chez les auteurs oulipiens notamment. Il s'agit de donner une règle, ou consigne, à appliquer dans un texte. Le dictionnaire *Le Petit Larousse* définit la contrainte comme « obligation créée par les règles en usage dans un milieu, par une nécessité »²⁷⁴. Cette définition est trop rigide pour définir l'écriture sous contrainte, car les mots « obligation », « règles » et « nécessité » semblent inflexibles. Or, il ne s'agit pas, dans la plupart des ateliers d'écriture, de règles strictes, mais plutôt d'appuis, de soutiens pour débloquent l'écriture. Et l'on pourra aisément contourner une consigne d'écriture lors d'un atelier, si l'une des contraintes fait barrage à l'écriture. La contrainte demeure assez ouverte, et peut être contournée, à condition qu'elle débloquent l'écriture. Cependant, dans les ateliers littéraires, qui ne sont pas seulement destinés à débloquent l'écriture, mais qui sont aussi des exercices destinés à perfectionner l'écriture, la contrainte devra être suivie. Il s'agira dans ces ateliers d'une consigne, au sens où la contrainte est stricte et ne peut généralement pas être contournée. En effet, il existe quelques nuances entre les différents types d'ateliers et les ateliers littéraires se distinguent par leur rigueur, destinée à faire évoluer l'écriture de l'écrivain.

Bien que le terme d'« exercice » soit assez controversé par les animateurs d'ateliers d'écriture, j'ai pris le parti, tout comme Anne Roche, Andrée Guiguet et Nicole Voltz dans leur livre *L'Atelier d'écriture : Éléments pour la rédaction du texte littéraire*²⁷⁵, de l'utiliser, considérant que dans les ateliers littéraires le but n'est pas seulement de débloquent l'écriture chez des écrivains habitués à écrire, mais plutôt de les entraîner aux différents genres, grâce à des consignes plus ou moins souples. Le terme « exercice » n'a pour moi aucune connotation péjorative ; l'exercice sert à l'apprentissage. On parlera donc de contrainte d'écriture dans les ateliers en général, mais on utilisera également le terme de consigne dans les ateliers littéraires,

²⁷⁴ *Le Petit Larousse illustré*, Larousse, 2014, p.294

²⁷⁵ Anne Roche, Andrée Guiguet et Nicole Voltz, *L'Atelier d'écriture : Éléments pour la rédaction du texte littéraire*, Dunod, Paris, 1998.

sachant que l'une peut être contournée et l'autre doit être suivie à la lettre. De même que ce que les animateurs d'ateliers nomment communément « propositions d'écriture », peuvent être appelées exercices d'écriture.

La contrainte peut être définie comme une prescription textuelle précise avec une gradation de difficulté, les oulipiens parlent de contraintes molles ou dures, portant en général sur des éléments formels, comme le palindrome ou le lipogramme par exemple. Il s'agit d'un programme procédural permettant d'explorer les virtualités textuelles et donc d'un principe créatif particulièrement productif en terme de déclencheur de l'écriture [...]. La consigne peut être plus ample, plus large, plus ouverte et peut aussi porter sur un aspect sémantique, mais pas forcément. Ainsi pour la linguiste Claudine Garcia-Deblanc, la consigne se définit étymologiquement comme²⁷⁶ « une contrainte à observer très scrupuleusement²⁷⁷ ».

Tandis qu'une consigne provient d'un tiers et peut être entendue différemment, une contrainte peut venir d'un tiers ou de soi-même. La contrainte peut être appliquée sur tout ou partie d'un texte ; elle est généralement formelle, tandis que la consigne s'applique sur l'ensemble de l'exercice et qu'elle peut être formelle et/ou sémantique. La méthode des ateliers d'écriture reproduit celle des écrivains car elle impose une contrainte d'écriture qui permet, en simulant le travail de l'écrivain, de bousculer le texte à l'œuvre et donc de l'amener vers sa fin :

[...] D'habitude, on part d'une idée pour aller au mot. Avec l'écriture sous contrainte, c'est l'inverse. Ce sont les mots qui vous sont fournis (par exemple les mots sans E), qui sont filtrés et limités dès le départ. Et c'est à vous de les combiner de telle sorte qu'un sens émerge quand même. Voilà ce qui permet d'explorer de nouveaux modes d'expression, voilà comment on se découvre parfois des ressources insoupçonnées. On peut d'ores et déjà en conclure que la contrainte n'est qu'un handicap "apparent" et que l'une des forces d'un texte contraint, c'est de braquer l'œil du lecteur sur l'écrit lui-même, non pas sur l'histoire²⁷⁸ [...].

La contrainte est un exercice d'écriture qui permet d'entraîner l'écrivain à franchir les obstacles de l'écriture au moyen de techniques d'écriture. L'œil du lecteur doit être braqué, mais l'œil de l'écrivain aussi. C'est-à-dire que l'écrivain se concentre sur le style, sur les mots, sur le langage, plus qu'il ne réfléchit à la cohérence littéraire du texte. En principe, les écrivains d'ateliers littéraires savent déjà conduire un texte de telle sorte qu'il soit porteur d'un message ou qu'il raconte une histoire dont la cohérence et l'intérêt n'est souvent pas mise en défaut. La contrainte permet de créer un texte, dans le cadre de l'exercice, mais elle permet surtout d'acquérir une technicité en matière d'écriture et de forger son propre style.

Une chose est claire avec la contrainte : si elle est libératrice et créatrice, c'est qu'elle permet de sortir de sa routine personnelle. En se forçant à appliquer un certain nombre de règles, on peut écrire quelque chose qu'on n'aurait jamais eu l'idée d'écrire, jamais pu écrire sans cela. Bon ou mauvais, on ne l'aurait pas écrit. En gros, la contrainte permet de sortir de soi, s'obliger à trouver des idées, changer le mode d'exploitation de ses idées. On a toujours le choix de dire oui ou non à ce qu'on a trouvé sous contrainte. Ce n'est pas un carcan, ce n'est pas préjudiciable à la liberté de

²⁷⁶ *Op.cit.*, p.406

²⁷⁷ Claudine Garcia-Deblanc, « Consignes d'écriture et création », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°89, CRESEF, Metz, mars 1996, p.71.

²⁷⁸ Régine Detambel, *Ibid.*

création²⁷⁹.

Régine Detambel explique à la fois la liberté de l'écrivain, ainsi que l'aide qu'apporte la contrainte à trouver de nouvelles façons d'écrire. Pour Régine Detambel, la contrainte « libère » l'inconscient, va au-delà des habitudes d'écriture et creuse le style. Elle sort l'écrivain d'une routine d'écriture pour lui apporter un vaste champ de possibilités. Cependant, comme elle l'explique dans le dernier paragraphe, tous les textes issus de l'écriture sous contrainte ne sont pas bons à garder. C'est cette dernière information qui est précieuse, car si les textes écrits en ateliers débloquent l'inconscient, il faut quand même opérer un tri. Il existe plusieurs types d'ateliers d'écriture et l'objectif premier d'un atelier à contraintes n'est pas de produire un texte, mais de s'exercer à l'écriture. Cependant, certains ateliers, du type de ceux qui existent aux États-Unis, ont pour objectif la production de textes « publiables ». Voilà pourquoi il est important de comprendre le fonctionnement d'un atelier d'écriture littéraire et d'identifier le public de l'atelier avant d'en déterminer l'objectif. Selon l'objectif de l'intervenant, son rôle pourra être modifié. Nous reviendrons sur ces modifications dans la partie qui traite des objectifs de l'atelier d'écriture littéraire.

2.2. Les variantes : temps de l'atelier, nombre d'écrivains, public visé

En atelier d'écriture, qu'il soit littéraire ou non, l'animateur est confronté à des variantes qui modifient le cours de son atelier. Parmi ces variantes, nous retrouvons le temps de l'atelier, le nombre d'écrivains et l'âge de ces derniers. Dans le cadre d'un atelier littéraire, les variantes sont légèrement différentes, mais avant d'aller plus avant vers les variantes plus spécifiques de l'atelier littéraire, nous expliquerons en quoi les trois variantes que nous venons de citer viennent modifier le cours de l'atelier.

Pour commencer, le temps de l'atelier est une donnée primordiale à connaître avant de se lancer dans la préparation d'un atelier d'écriture. En effet, le nombre d'exercices d'écriture, le temps d'écriture par exercice et le temps réservé aux lectures doivent être prévus à l'avance. De manière générale, l'atelier d'écriture est réfléchi en fonction d'un objectif précis – ce que nous définirons dans le détail dans un paragraphe ultérieur – et cet objectif ne peut, généralement, pas être atteint avec un seul exercice d'écriture. Ainsi, l'animateur prévoit une séance d'atelier avec une succession d'exercices qui lui permettent d'atteindre son objectif. Si

²⁷⁹ *Ibid.*

le temps n'est pas mesuré à l'avance, il risque de ne pas arriver jusqu'au moment où l'objectif est atteint par les écrivains, ou *a contrario*, il risque de devoir improviser un exercice, ce qui pourrait déséquilibrer sa séquence. La question du temps est donc déterminante dans la réussite d'un atelier d'écriture.

Une autre question est corollaire de celle du temps : il s'agit de celle du nombre de participants. En effet, un atelier d'écriture est avant tout un atelier de lecture, que les participants écrivent avant l'atelier ou qu'ils écrivent pendant l'atelier, un temps est toujours réservé aux lectures des productions écrites. Ce temps de lecture est doublé si l'on passe d'une dizaine à une vingtaine de participants. Il faut donc anticiper le nombre d'écrivains afin de prévoir un temps de lecture adapté pour que chacun dispose d'un temps de parole et de retours.

Enfin, le troisième des critères essentiels à la préparation d'un atelier d'écriture est l'âge du groupe. L'objectif sera modifié en fonction de ce public. Par exemple, un public très jeune doit d'abord débloquer son écriture. Pour le jeune public, il s'agira en général de développer l'imagination et les compétences linguistiques, d'apprendre, par le jeu, la langue et ses possibles. Il s'agira également éventuellement de mettre en mot le réel et d'apprendre à décrire (une image, des émotions, une situation). Lorsque le public est adolescent, l'objectif est de débloquer la parole (et notamment les tabous), de déconstruire certains automatismes scolaires pour permettre à l'adolescent de s'amuser avec les mots, et de le sortir progressivement de l'écriture de soi, qui est souvent le genre de prédilection de cette tranche d'âge. Quant au public plus âgé, il s'agira de sortir les participants de leur zone de confort. Un public très âgé, souvent tourné vers le passé sera plus souvent bousculé avec des exercices d'écriture qui lui permettront d'exprimer une nouvelle voie. Les exemples cités ne sont là qu'à titre d'exemple et il est important, si l'atelier se poursuit sur plusieurs séances, de connaître son groupe pour créer des exercices adaptés aux besoins collectifs mais aussi aux besoins individuels des participants. Dans nos ateliers, notre public est un public étudiant, qui connaît la littérature et qui cherche à se perfectionner en écriture alors qu'il est déjà écrivain. Les exercices seront donc adaptés et ne viseront qu'à l'amélioration de compétences déjà exprimées par les étudiants. Pour ce faire, il existe des techniques propres à l'atelier d'écriture.

2.2. Les différentes techniques de l'atelier d'écriture : quelques exemples d'exercices d'écriture en atelier

Selon le public visé, l'animateur choisira des contraintes d'écriture plus ou moins souples. Lorsque les ateliers s'adressent à un public littéraire, l'exercice d'écriture pourra être plus rigide,

comme c'est le cas pour l'écriture d'un pastiche. Pastiche l'écriture d'un auteur demande un travail préliminaire d'analyse littéraire ; c'est pourquoi cette consigne ne peut s'adresser qu'à un public littéraire. Pour autant, les consignes pourront être également souples, mais on préférera bouleverser davantage l'écriture habituelle d'un écrivain qui écrit déjà en lui donnant des consignes strictes.

L'exercice de l'écriture automatique permet, quant à lui, de débloquent l'inconscient et de dépasser certaines limites de l'écriture. Dans cet exercice, la consigne est d'écrire pendant un temps défini à l'avance, sans s'arrêter. Si une hésitation vient stopper l'écriture, l'écrivain doit, par exemple, écrire la conjonction de subordination « parce que » pour débloquent l'écriture, mais le but est de ne s'arrêter qu'à la fin du temps, sans avoir relu, sans conclure. Cette contrainte, très appréciée des surréalistes, permet d'aller puiser au cœur de l'inconscient, et donc, d'être au plus près de son identité. C'est un exercice qui permet de faire affleurer le style des écrivains. L'écriture automatique ne travaille pas la forme au contraire de certaines contraintes d'écriture qui sont directement liées à la forme. L'animateur peut donner une contrainte strictement formelle telle que : « écrivez un sonnet », une contrainte de genre : « écrivez une pièce de théâtre » ou encore une contrainte de registre : « écrivez un drame ». Il peut, en outre, ajouter une contrainte à la contrainte, en mélangeant contraintes de formes et contraintes thématiques. Il sera possible, suivant la contrainte choisie par l'animateur, de faire ou non usage d'un texte littéraire, soit pour illustrer la contrainte, soit pour s'inspirer du texte lu en amont de l'écriture.

Pastiche, écriture automatique, contrainte formelle, contrainte thématique, contrainte de genre sont des exemples parmi d'autres de types de contrainte. Ceux-ci s'apparentent à des exercices n'ayant pas les mêmes objectifs, ni les mêmes motifs. Le pastiche sert à adapter son écriture au style d'un autre, en s'en imprégnant, tandis que l'écriture automatique débloquent l'inconscient, sans imitation aucune. Quant à la contrainte de forme, elle sert à travailler la forme choisie, mais aussi à obliger l'écrivain de sortir de ses habitudes d'écriture.

Il existe, bien entendu, autant d'exercices d'écriture qu'il y a d'intervenants, d'animateurs d'atelier ou de professeurs. Cependant, ces trois types d'exercices forment ensemble un fondement solide à l'écriture. En effet, en écriture, il s'agit non seulement d'imiter, mais encore de faire parler son inconscient, tout en choisissant une forme préexistante ou en inventant la forme dans laquelle le texte vient s'inscrire.

2.3. Les objectifs de l'atelier d'écriture

L'atelier d'écriture littéraire a plusieurs objectifs et, selon la contrainte ou la consigne d'écriture, ses objectifs varient, comme nous l'avons vu. Mais nous verrons que les contraintes d'écriture s'adaptent en premier lieu à un objectif plus vaste qui navigue entre entraînement ou désir de publication.

L'atelier peut donc avoir plusieurs objectifs et il est tout d'abord utile de déterminer s'il vise la production de textes comme objet artistique ou s'il est un moyen d'acquérir une autonomie vers l'écriture. Ces deux objectifs s'opposent au point qu'il est très utile de déterminer à l'avance le type d'atelier choisi et d'en faire part aux écrivains. Certains écrivains cherchent à travailler un texte en cours d'écriture lorsque d'autres préfèrent s'exercer à l'écriture avant de se lancer dans un projet long.

Enfin, l'atelier d'écriture permet un véritable échange entre l'animateur et les écrivains, mais également entre écrivains. Après le temps d'écriture vient le temps de la lecture. La lecture permet à l'écrivain d'adopter un autre regard sur son texte, ce qui lui permet d'être capable de corriger son texte et d'en proposer une autre version. Claudette Oriol-Boyer, spécialiste de l'atelier d'écriture, écrit :

[J]e comprenais également que *dans le cas du texte littéraire, l'encodeur lui-même (le scripteur) utilisait des codes dont il n'était pas conscient*²⁸⁰ et qu'il devait faire le travail du *cryptanalyste* sur son propre texte. Ce fut une révélation pour moi. Je compris le rôle créatif de la relecture : *découvrir le (ou les) code(s) qu'on avait appliqué(s) sans le savoir*. C'était cela qui était à la base des décisions de réécriture²⁸¹.

Le texte d'atelier d'écriture se passe souvent de programme ; il est écrit au fil de la plume. L'écriture à processus n'est pas, pour autant, une écriture sans code et sans littérarité. Certains marqueurs littéraires ou « codes », comme les appelle Claudette Oriol-Boyer, sont présents dès le premier jet d'écriture. Le travail de l'écrivain est de prendre conscience de ces « codes » qui surviennent de son inconscient et de les révéler pour qu'ils s'accordent avec le texte et que fond et forme soient signifiants. Cependant, cet exercice de repérage des « codes » n'est pas toujours inné et doit être travaillé pour être plus précis, plus efficace. Claudette Oriol-Boyer ajoute ainsi :

Mais le scripteur était le plus mal placé pour faire cette enquête : aveuglé par *la reconnaissance* de ses intentions, il était empêché de parvenir à *la connaissance* de ce qu'il avait réellement écrit. Il fallait qu'il apprenne à se relire avec les yeux d'un étranger afin de repérer des réseaux de ressemblances figurant à son insu et que ses lecteurs allaient percevoir mieux que lui²⁸².

²⁸⁰ L'auteure souligne dans cette citation.

²⁸¹ Claudette Oriol-Boyer, « Ateliers d'écriture, quarante ans d'élaboration », in *Ateliers d'écriture littéraire*, Claudette Oriol-Boyer (dir.) et Daniel Bilous (dir.), Hermann, Cerisy, 2013, p.49.

²⁸² *Ibid.*

Ainsi, l'écrivain éprouve des difficultés à examiner les « codes » de son texte qui lui sont parvenus de manière inconsciente, tant il est happé par le conscient de ses intentions d'écriture. Il est alors utile de faire lire le texte. L'atelier d'écriture se divise en deux temps, comme nous l'avons dit précédemment : un temps de production et un temps de lecture où les retours des participants et de l'intervenant ou animateur d'atelier d'écriture permettent d'évoquer l'effet du texte et la présence de marqueurs stylistiques et littéraires – souvent inconscients pour l'écrivain, alors encore peut-être hasardeux – qu'il faudrait travailler et dont il faudrait se servir pour améliorer la portée littéraire et/ou stylistique de son texte.

L'un des objectifs de l'atelier d'écriture est donc de favoriser l'échange entre les écrivains et de leur faire adopter toutes les postures de l'écrivain : celle de scripteur, mais celle aussi de relecteur et enfin de correcteur, car le texte ne peut s'écrire avec une seule de ces postures. C'est la combinaison des trois qui fait le travail de l'écrivain.

Ces objectifs de l'atelier d'écriture nous permettent de redéfinir la notion de réécriture.

3. Redéfinition de termes clés : réécriture, pastiche et style

Les notions de réécriture, de pastiche et de style ont été définies dans la première partie de cette thèse d'après les ouvrages sur la question. À travers le prisme de l'atelier d'écriture, ces termes peuvent être entendus de façon sensiblement différente, comme on va le voir avec Claudette Oriol-Boyer, spécialiste des ateliers d'écriture en France.

3.1. Claudette Oriol-Boyer : un parcours autour de l'atelier d'écriture

Claudette-Oriol Boyer commence l'expérience de l'atelier d'écriture dans le collège où elle enseigne en 1964. Elle fait écrire un roman à une classe de 5^e à partir d'une seule consigne d'écriture : les élèves doivent se mettre à la place d'un chien et raconter la journée de leur petite maîtresse qui a emmené son chien en cachette à l'école. En 1970, elle est nommée à l'université de Grenoble comme assistante. Elle y rédige une thèse, sous la direction de Claude Duchet, sur le Nouveau Roman. Elle lit alors Jean Ricardou, qui a notamment écrit des ouvrages sur le Nouveau Roman.

En dehors des cours qu'elle dispense, elle anime des ateliers de lecture à participation libre. Les étudiants qui avaient quelques velléités d'écriture venaient y lire leurs textes. Dans cet atelier, les étudiants n'écrivaient pas. Mais ce moment d'échange animait chez eux un désir de relecture ou de réécriture. Entre 1970 et 1971, Claudette Oriol-Boyer étudie la sociologie et entame une psychanalyse, ce qui la tournera plus profondément encore vers l'écriture.

En 1973, Claudette Oriol-Boyer découvre Cerisy et Jean Ricardou dans le colloque *Robbe-Grillet*. Son intérêt pour le Nouveau Roman l'amène à découvrir le structuralisme et les auteurs de *Tel Quel*, Barthes, Genette, Kristeva, Eco... Elle réinterroge les liens entre les disciplines : littérature et linguistique, littérature et politique, langue et texte, théorie et pratique, mais aussi lecture et écriture. Le parcours de Claudette Oriol-Boyer semble suivre celui des ateliers d'écriture, du Nouveau Roman vers le structuralisme et de la théorie vers la pratique, de la lecture vers l'écriture. Le rapport entre structuralisme et écriture est repris par Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*.

Le prolongement logique du structuralisme ne peut être que de rejoindre la littérature non plus comme « objet » d'analyse, mais comme activité d'écriture [...] Il reste donc au structuraliste à se transformer en « écrivain²⁸³ ».

Il ajoute un peu plus loin : « La théorie de Texte ne peut coïncider qu'avec une pratique de l'écriture²⁸⁴ ». Roland Barthes est catégorique quant aux études littéraires :

C'est là un problème de civilisation : mais, pour moi, ma conviction profonde et constante est qu'il ne sera jamais possible de libérer la lecture si, d'un même mouvement, nous ne libérons pas l'écriture²⁸⁵.

Pour Roland Barthes, il n'y a de meilleur lecteur que l'écrivain. Devenir bon lecteur revient à passer par l'écriture. En somme, pour comprendre la littérature, il est important de s'être essayé à l'écriture, et pour aller plus loin, la théorie semble accessible à celui qui pratique. Jean Ricardou appuiera les propos de Roland Barthes en écrivant :

En effet, à l'université, l'enseignement de la littérature ne consiste jamais à enseigner la littérature. Dans les niveaux supérieurs, enseigner les mathématiques consiste à faire des mathématiques, enseigner la biologie consiste à faire de la biologie, enseigner le dessin consiste à faire du dessin. Mais enseigner la littérature consiste non pas à faire de la littérature, mais bien à faire un discours sur la littérature, qu'on appelle commentaire, dissertation ou ainsi qu'il plaira²⁸⁶.

Cependant, quelques mouvements commencent à émerger qui placent l'écriture au centre de leurs recherches : en 1968, Anne Roche s'inspire des ateliers Américains à Aix ; en 1969, Elisabeth Bing mêle écriture et psychanalyse dans son livre *...Et je nageais jusqu'à la page*²⁸⁷ dans lequel elle raconte ses expériences d'ateliers d'écriture avec des enfants en difficulté ; tandis qu'en 1970, de nombreux ateliers émergent sous le modèle Freinet ; puis viennent les ateliers Oulipiens.

En 1976, donc, Claudette Oriol-Boyer commence à faire entrer l'écriture créative à

²⁸³ Roland Barthes, *Times Literary Supplement* (1967), repris in *Le Bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, éditions du Seuil, Paris, 1984, p.17.

²⁸⁴ *Op.cit.*, p.77., p.77.

²⁸⁵ *Op.cit.*, p.45.

²⁸⁶ Jean Ricardou, « Travailler autrement », in *L'Enseignement de la littérature (crise et perspectives)*, Nathan, Paris, 1977, p.19.

²⁸⁷ Elisabeth Bing, *...Et je nageais jusqu'à la page*, éd. Des Femmes, coll. « Essai », 1993.

l'université. Dans un cours de *Méthodologie de la critique*, elle fait réécrire un chapitre de *L'écume des jours* de Boris Vian ou y fait ajouter un nouveau chapitre, « un chapitre que Boris Vian aurait pu écrire²⁸⁸ ». Ainsi, Claudette Oriol-Boyer fait-elle pasticher Boris Vian par ses étudiants. Elle leur fait rédiger un commentaire composé de leur travail, mélangeant écriture créative et apports théoriques, aspect ludique et aspects didactiques, pratique et théorie. Claudette Oriol-Boyer pratique ainsi la *mimécriture*²⁸⁹, concept théorisé par Daniel Bilous.

*Imiter, c'est tout un art. Un art difficile, pour lequel je n'ai pas hésité à forger, naguère, le terme de mimécriture, à seule fin de hisser le travail du mimétisme verbal au niveau de l'écriture-modèle, en spécifiant seulement le degré où l'on se place*²⁹⁰.

La *mimécriture* de Daniel Bilous est un travail de pastiche au sens proustien du terme, c'est-à-dire que Daniel Bilous pratique un atelier d'écriture qui imite le style des auteurs. *Mimécriture* est intéressant car il implique de spécifier le degré d'imitation. Lorsque le degré est tout à fait à son maximum, nous pouvons parler de pastiche, mais lorsqu'il s'agit d'imiter seulement quelques traits caractéristiques, ou lorsqu'il s'agit même d'imiter l'auteur par un choix littéraire plutôt que stylistique, il s'agit alors de *mimécriture*, comme nous en rencontrons dans de nombreux ateliers d'écriture « inspirée par », de « créations s'appuyant sur ». Claudette Oriol-Boyer renouvelle ainsi la critique littéraire, au moyen d'une lecture créative, comme le suggèrent Sophie Rabau et Marc Escola, à la recherche des *textes possibles*²⁹¹, ce qui constitue la première étape vers l'atelier d'écriture créative. En 1976, Claudette Oriol-Boyer propose en DEUG un cours de « Pratiques d'écriture littéraire ». Elle y fait écrire des textes à contraintes, des nouvelles, des romans collectifs, des pastiches.

En 1978, Claudette Oriol-Boyer organise des ateliers d'écriture destinés aux enseignants. Elle propose un atelier à partir d'une liste de mots élaborée par les écrivains, après leur avoir donné deux mots de départ : « jaune » et « zéro ». L'exercice consiste à utiliser le plus de mots possible de la liste établie en amont. Cet atelier a longtemps servi à ses recherches sur l'écriture. Claudette Oriol-Boyer a fait sa place dans l'université, bien qu'elle rappelle la difficulté qu'elle rencontrait devant ses pairs.

[J]e devais justifier théoriquement *qu'on pouvait construire et s'approprier les moyens de produire un texte objet d'art et qu'on avait de bonnes raisons de le faire*. Sinon, les ateliers d'écriture seraient considérés comme d'aimables

²⁸⁸ Claudette Oriol-Boyer, « Atelier d'écriture, quarante ans d'élaboration », *op.cit.*, p.39.

²⁸⁹ Daniel Bilous, « Sur la mimécriture – Essai de typologie », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Neuf études réunies et présentées par Paul Aron, éditions Nota bene, Québec, 2004, p.103-136.

²⁹⁰ Daniel Bilous, « Pour un atelier mimétique », in *Atelier d'écriture littéraire, op.cit.*, p.329.

²⁹¹ Marc Escola, *Lupus in fabula*, PUV, coll. « L'imaginaire du texte », 2003, Marc Escola (dir.) et Sophie Rabau (dir.), *La Case blanche : théorie littéraire et textes possibles*, Actes du colloque d'Oléron (14-18 avril 2003) organisé par le groupe de recherche *Fabula*, éd. Klincksieck, Paris, 2006.

divertissements, et, sans lettres de noblesse théoriques et idéologiques, ils seraient vite exclus des cursus universitaires ou scolaires et donc aussi, sans doute, de ma vie. [...] Il fallait au plus vite fourbir les armes théoriques et construire des valeurs²⁹².

Ainsi, Claudette Oriol-Boyer, en théorisant l'atelier d'écriture, a permis, non seulement son insertion dans les cursus universitaires, mais aussi sa pérennité. Claudette Oriol-Boyer a étudié, dans son parcours, les courants essentiels qui ont conduit à l'atelier d'écriture, pendant qu'elle-même commençait à tourner sa carrière presque exclusivement vers l'atelier. Elle a pu, de même que d'autres théoriciens de l'écriture, théoriser l'atelier et diverses notions qui nous intéressent telles que la réécriture, le pastiche et le style.

3.2. Définition de réécriture en atelier d'écriture

Nous avons déjà évoqué nos réticences devant le terme de « réécriture » qui est à notre sens trop polysémique. En atelier d'écriture, le terme est parfois employé pour remplacer les termes de transposition lorsqu'il s'agit de « réécriture » dans le cadre de l'intertextualité, voire de pastiche ou de parodie, suivant le cas. Tandis que le domaine de la génétique appelait d'autres mots comme « corrections », ou « version ». Des précisions pouvaient donc être données pour spécifier de quel type de réécriture nous parlions.

En atelier d'écriture, le terme « réécriture » est tout à fait courant et fait partie du vocabulaire le plus employé. Observons donc comment les théoriciens des ateliers d'écriture traitent le mot « réécriture » afin de réinterroger le terme.

En atelier, « réécriture » semble correspondre à une opération qui consiste à retravailler le texte, après la lecture à haute voix, lorsque l'animateur et les autres participants ont donné des pistes pour orienter le texte dans une autre direction. Anne Roche parle de réécriture dans ce sens :

[À] partir d'un roman d'Agatha Christie, *Le Cheval Pâle* : je fournis un résumé détaillé du roman, une liste des six principaux personnages, et leur tâche consiste à rédiger une scène (également prédécoupée) dans la focalisation de l'un de ces personnages, à leur choix. Il n'y a donc rien à "inventer", mais la rédaction doit obéir aux contraintes spécifiques d'un scénario (sans entrer dans la technique de la caméra, mais tout doit être visuel ou visualisable) et de la focalisation (ne pas sortir du " point de vue " du personnage choisi). L'exercice prend beaucoup de temps, en raison des corrections et *réécritures* (*ils me soumettent une première version, je leur montre les éventuelles infractions, ils récrivent*²⁹³) mais donne de bons, voire de très bons résultats²⁹⁴.

Anne Roche donne au terme « réécriture » un sens très proche de l'approche des

²⁹² Claudette Oriol-Boyer, *op.cit.*, p.42.

²⁹³ Je souligne dans le texte.

²⁹⁴ Anne Roche, « Faire écrire, ici ou ailleurs », compte rendu d'un stage à Hell-Bourg, La Réunion, mars 1990, <https://remue.net/atel/INV01roche.html#faire>

généticiens des textes. La réécriture est l'opération qui modifie un texte après relecture de celui-ci. Cependant que la relecture, dans le cadre de l'atelier, se fait entre participants et avec l'aide de l'animateur. La réécriture est alors l'opération de correction du texte après que les conseils d'écriture sont appliqués par l'écrivain. Quant à Claudette Oriol-Boyer, elle souligne la forte polysémie du mot et énumère ainsi :

Copie, citation, allusion, plagiat, pastiche, imitation, transposition, traduction, résumé, commentaire, explication, correction représentent les principales formes de la réécriture. Une multitude de gestes d'écriture/réécriture y sont visibles : on souligne, on entoure, on trace des flèches, on inscrit des commentaires ou des croix en marge du texte, on copie des segments de texte, on crée toute sorte de préfigurations du texte, listes de mots, phrases, structures prétextualisées²⁹⁵.

La liste des réécritures semble ne plus avoir de fin chez Claudette Oriol-Boyer. Ces mots, que nous avons déjà définis, constituent, pour Claudette Oriol-Boyer, quasiment tous les actes de réécriture possibles. Pour expliquer à quel point ce terme est polysémique, Claudette Oriol-Boyer explique qu'il s'agit des « principales formes », de sorte que cette longue énumération ne serait qu'une partie des mots que peut cacher le terme « réécriture ». Nous l'avons vu avec le terme « intertextualité », « réécriture » est à la fois un hyperonyme des termes de cette liste et un synonyme de chacun d'eux, employé de façon moins précise ou plus vulgarisée.

Claudette Oriol-Boyer a travaillé deux ans au CNRS pour étudier la génétique textuelle. Elle s'émancipe petit à petit des travaux des généticiens pour travailler sur la réécriture en atelier. « Tout en utilisant les travaux de la critique génétique, je pris le parti de travailler *in vivo* sur la réécriture telle qu'elle pouvait s'effectuer en atelier²⁹⁶. » En atelier, elle distingue deux types de réécritures qui sont la « réécriture conversationnelle²⁹⁷ » et la « réécriture accompagnée ». Elle s'appuie sur des expériences pour théoriser ces deux concepts. Pour la première expérience, Claudette Oriol-Boyer a enregistré deux participantes d'atelier d'écriture en train de réécrire le texte de l'une des deux. Après avoir analysé ce matériau, Claudette Oriol-Boyer comprend qu'il existe une sorte de réécriture qui est une forme orale de réécriture. Cette réécriture conversationnelle peut donner lieu à une réécriture, sur le papier, du texte, ou à un abandon de celui-ci. Toutefois, le mécanisme utilisé par les deux écrivantes avait tout de celui de la réécriture. Celles-ci questionnaient le texte en vue de l'améliorer ou de le modifier. Le

²⁹⁵ Claudette Oriol-Boyer, *Critique génétique et didactique de la réécriture, Travailler avec les brouillons d'écrivains*, Bertrand-Lacoste, Collection Didactique, Centre National de Documentation Pédagogique de Midi-Pyrénées, décembre 2003, p.10.

²⁹⁶ Claudette Oriol-Boyer, « Atelier d'écriture, quarante ans d'élaboration », *op.cit.*, p.51.

²⁹⁷ *Op.cit.*, pp.51-52.

deuxième type de réécriture en atelier, la réécriture accompagnée, provient de la collaboration de Claudette Oriol-Boyer avec Michèle Prince, alors animatrice d'ateliers d'écriture. Appuyées sur les travaux de Georgette Nunziati et Jean-Jacques Bonniol, Michèle Prince et Claudette Oriol-Boyer créent ce second concept, que Michèle Prince traitera plus particulièrement dans sa thèse intitulée *La Réécriture accompagnée : une démarche didactique complexe pour améliorer la compétence scripturale*²⁹⁸. La démarche de Michèle Prince est empirique et part du constat de la différence entre évaluation et accompagnement en écriture. Ainsi, la réécriture accompagnée est un concept de didactique qui clarifie le positionnement de l'animateur d'atelier d'écriture dans la volonté d'aider l'écrivain à l'amélioration de son texte. Claudette Oriol-Boyer reprend ainsi le principe fondamental de cette réécriture accompagnée : « tantôt on respectait le projet en modifiant l'objet-texte, tantôt on respectait l'objet-texte en modifiant le projet²⁹⁹ ». Cette démarche est la même que nous utilisons en atelier d'écriture où nous tentons d'amener l'étudiant vers son projet, soit en l'aidant à modifier son texte pour qu'il fasse entendre le projet, soit en l'aidant à modifier son projet pour que le texte écrit y trouve son importance propre.

Nous voyons donc que la réécriture reste multiple, même si elle se précise dans le cadre de l'atelier d'écriture et de ses théorisations. Ainsi, Michèle Prince redéfinit à son tour le terme de réécriture.

La réécriture proprement dite implique une réflexion sur le code de la langue (métalinguistique stricte), une réflexion sur le code du genre discursif soumis à l'étude (métadiscursive ou métatextuelle), une réflexion sur le code spécifique du texte, en tant que variation unique, que l'on analyse (métatextuelle stricte), et une réflexion sur la situation énonciative. [...] Elle s'effectue dans une perspective d'amélioration de la production et de maîtrise des procédures de réalisation d'un texte particulier. Elle constitue ainsi un réel projet d'écriture et à ce titre, elle est porteuse de sens pour l'apprenant³⁰⁰.

La réécriture est un mécanisme scriptural qui permet à l'écrivain, couche après couche, de se rapprocher de son objectif d'écriture ou de modifier l'objet de son écriture pour faire évoluer son projet. Isabelle Rossignol ajoute que :

La réécriture repose ainsi sur l'intention d'un écrivain par rapport à un objet, intention littéraire assurément, mais aussi, une évidence en soi. Permettre de mener jusqu'au bout un texte, qu'il s'agisse d'une nouvelle, d'une chanson ou d'un scénario, aide en quelque sorte à habiter cet objet. À l'habiter pour pouvoir y revenir et le modifier, car la réécriture est un réajustement.

Ainsi, cumulant la continuité (dans les séances) à la visée effective d'un objectif (l'adéquation d'un genre), l'atelier devient le lieu d'une mise en scène où

²⁹⁸ Michèle Prince, *La Réécriture accompagnée : une démarche didactique complexe pour améliorer la compétence scripturale*, Université de Laval, 2011.

²⁹⁹ Claudette Oriol-Boyer, « Ateliers d'écriture, quarante ans d'élaboration », *op.cit.*, p.52.

³⁰⁰ Michèle Prince, *op.cit.*, pp.77-78.

l'écrivain « joue » à l'écrivain en ce qu'il est confronté aux mêmes outils (l'héritage littéraire), aux mêmes exigences du texte (la prise en compte du lecteur) et surtout, à la continuité face à un projet³⁰¹.

Isabelle Rossignol, Claudette Oriol-Boyer et Michèle Prince s'accordent toutes trois pour définir la réécriture en atelier comme le regard que pose l'écrivain sur son texte pour le retravailler, que ce regard conduise ou non à des modifications ou à une version postérieure. Lorsque l'écrivain se pose des questions sur son texte et imagine comment conduire le texte à s'améliorer pour correspondre davantage à son projet d'écriture, il utilise les méthodes de réécriture et est déjà, à ce titre, en train de récrire.

En atelier, le terme de réécriture peut être employé, puisqu'il a son sens propre et qu'aucun autre mot n'existe de plus précis pour décrire ce phénomène de l'écrivain portant un regard sur son texte, l'évaluant, le corrigeant et le modifiant dans un même mouvement, vers un projet d'écriture.

3.3. Redéfinition du pastiche

De même que la notion de réécriture s'affine au regard de l'atelier d'écriture, nous allons réviser notre définition du pastiche, après avoir étudié les théoriciens de l'atelier d'écriture ayant pratiqué le pastiche, de même que nous compléterons la définition du pastiche après l'avoir nous-même pratiqué en atelier et dans un roman, dans la suite de notre thèse.

Ainsi, nous nous intéresserons particulièrement aux travaux de Daniel Bilous, qui a conceptualisé l'écriture du pastiche en atelier à travers la *mimécriture*. La *mimécriture* est l'art de l'imitation en atelier d'écriture, pour Daniel Bilous. Afin d'écrire un texte « À la manière de... », Daniel Bilous analyse le style de l'auteur à pasticher et envisage le pastiche comme une écriture à contraintes.

Pas d'imitation sans une 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 et, dans l'idéal, j'entends pour une meilleure assimilation par son groupe, le faire lister par les apprenants³⁰².

L'exercice d'imitation consiste donc à faire en premier lieu un relevé des procédés stylistiques à l'œuvre dans un texte. L'animateur peut engager l'analyse stylistique, bien qu'il soit préférable que le relevé des procédés émane des participants. L'animateur propose ensuite de reproduire ces procédés littéraires dans un texte. Daniel Bilous explique que l'exercice d'imitation se fait en général sur un texte court :

³⁰¹ Isabelle Rossignol, *op.cit.*, p.217.

³⁰² *Op.cit.*, p.335.

L'ensemble de ces traits majeurs dans ce qu'on appelle un « style » oblige à envisager l'imitation verbale comme une *écriture à contrainte*³⁰³. Le pluriel, ici, augure le minutieux travail d'analyse que requiert toute conversation – ce qui, pour le meilleur ou le pire, ne va pas sans une réduction parfois drastique – du corpus visé en « modèle de compétence » (Genette), pour permettre la moindre « performance mimétique³⁰⁴ ».

Daniel Bilous considère qu'il faut réduire le modèle pour concentrer l'imitation sur quelques traits majeurs de l'œuvre. Pour Daniel Bilous, tout n'est pas bon à relever dans un texte littéraire pour définir le style de l'auteur.

[I]miter le style de Proust au niveau phrastique, c'est d'abord en repérer le modèle, le type de phrase³⁰⁵ qui donne au lecteur l'idée qu'il a affaire à « du » Proust. Toutes les phrases « de » Proust, à ce compte, ne sont pas « du » Proust, à commencer par la moins « proustienne » de toutes, le trop célèbre incipit « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Une phrase vraiment « proustienne » comporte au moins deux caractères définitoires. Elle doit avoir une certaine ampleur, et présenter une certaine complexité³⁰⁶.

D'après Daniel Bilous, pour imiter un auteur, il est important de repérer ce qu'il y a de remarquable dans son style. Daniel Bilous s'éloigne quelque peu, avec son concept de *mimécriture* de l'exercice du pastiche. En effet, pasticher n'est pas seulement imiter les traits remarquables. Il faut savoir les quantifier afin de les utiliser dans un dosage approchant le plus possible celui de l'auteur. Proust ne fait pas seulement des phrases à rallonge dans lesquelles il utilise « au moins deux caractères définitoires ». En témoigne bien son *incipit*. Cependant, là où je ne peux m'accorder avec Daniel Bilous, c'est dans la définition de ce qui est ou non proustien. De mon point de vue de pasticheuse, l'*incipit* de Proust est complètement proustien. Non pas que Proust n'emploie que des phrases simples, non pas que ces phrases soient non plus un modèle de ce qui est remarquable chez Proust, mais Proust emploie bel et bien un ensemble de types de phrases parmi lesquelles beaucoup sont des phrases complexes et quelques-unes des phrases simples. Si la *mimécriture* consiste à s'attacher à ce qui est remarquable pour améliorer son style, pour s'entraîner à un trait caractéristique, ce n'est pas le cas du pastiche qui veut imiter parfaitement le style d'un auteur dans toutes ses dimensions. Cela nécessite de définir plus amplement la notion de style, ou plutôt de la redéfinir en regard de ces éléments.

3.4. Le style : entre pratique et théorie

Définir le pastiche revient à devoir définir le style. Le style est une notion insaisissable.

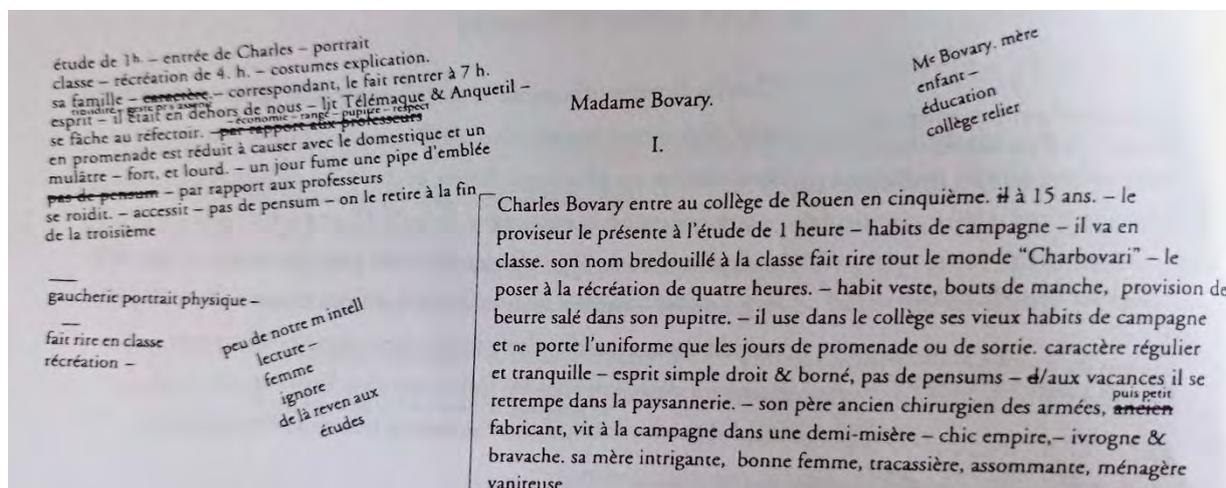
³⁰³ L'auteur souligne.

³⁰⁴ *Op.cit.*, p.332.

³⁰⁵ L'auteur souligne.

³⁰⁶ *Op.cit.*, p.331.

Nous le remarquons avec le commentaire de Daniel Bilous, lorsqu'il veut circonscrire le texte à ce qu'il a d'essentiel stylistiquement pour en imiter les traits les plus remarquables. Or, notre exercice n'est pas celui de la *mimécriture*, il ne consiste pas à s'appuyer sur certains traits pour les pratiquer. Le pastiche englobe le style dans ce qu'il a de très particulier, mais dans ce qu'il a aussi de moins singulier. « Longtemps je me suis couché de bonne heure » est une phrase proustienne puisqu'elle a été écrite par Proust dans la version finale de son œuvre. Or, cette phrase ne suffirait pas à l'analyse du style de Marcel Proust et à l'écriture d'un pastiche. En effet, prenons le cas de Gustave Flaubert et de son *incipit*. Dans la transcription diplomatique d'un brouillon de l'*incipit* de *Madame Bovary*, extrait du dossier génétique du texte, nous pouvons lire le texte suivant³⁰⁷ :



Ce texte est bel et bien écrit par la main de Gustave Flaubert. Nous y voyons un corps de texte écrit sous une forme plus proche des notations que de l'écriture romanesque. L'espace de la marge est réservé aux ajouts prévus par l'auteur afin de réécrire ultérieurement une version plus complète de cet *incipit*. Bien qu'il y ait un léger travail du style qui commence dans ce troisième scénario général – « ancien » est corrigé dans l'espace interlinéaire par « puis petit » pour éviter une répétition – nous n'y reconnaissons pas le style flaubertien. Flaubert n'en est alors qu'à l'étape de scénario, c'est-à-dire qu'il programme d'écrire mais que l'écriture – au sens littéraire du terme – n'est pas encore là. De même qu'une liste de course écrite par Flaubert ne serait pas *du* Flaubert au sens où nous l'entendons.

Ce que l'on nomme *style* est l'ensemble de ce qui a été écrit par l'auteur dans la version

³⁰⁷ *Plans et scénarios de Madame Bovary*, CNRS, éditions Zulma, « troisième scénario général, folio 9 recto – 1^{er} paragraphe, in *Critique génétique et didactique de la réécriture, Travailler avec les brouillons d'écrivains*, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer, « Collection Didactiques », Bertrand-Lacoste, 2003, p. 28.

finale de son texte. Difficile de dire que Proust n'écrit pas du Proust dans la première phrase de son livre. S'il n'écrit pas du Proust au sens où on l'entend, c'est plutôt qu'il n'écrit pas l'image que les lecteurs projettent sur le style de Proust. Cette image est à détacher de l'analyse préliminaire au pastiche, sans quoi, il serait peu surprenant de tomber dans un excès des traits stylistiques caractéristiques de l'auteur, ce qui amènerait à une surproduction de ces traits dans le texte d'imitation. L'exagération ainsi obtenue n'aurait nul autre nom que celui de parodie.

Le style est, en effet, une histoire de dosage entre les éléments relevés et la fréquence à laquelle un auteur les emploie. Le pastiche est l'imitation de ce dosage stylistique.

L'enseignement de l'écriture en atelier d'écriture est donc une discipline multiple. Cet enseignement est variable d'une pratique à l'autre et a évolué au fil des années. Les États-Unis, qui sont le berceau de l'écriture créative en atelier, ne travaillent pas sur le texte de la même façon que les Français, sans parler du modèle québécois. En France, l'atelier peut désormais se dérouler à l'université, être académiquement recevable, bien que la pratique s'éloigne de ce qui est habituellement considéré comme académique. Des courants littéraires ont montré la nécessité de faire entrer l'atelier d'écriture dans les apprentissages fondateurs de la littérature en plaçant le processus d'écriture au centre même de la théorie littéraire. L'évolution de la génétique des textes, le Nouveau Roman et le structuralisme tendent à rendre ce processus visible et remarquable. Les ateliers d'écriture deviennent la pratique des écrivains avec l'OuLiPO, légitimant ainsi l'atelier dans le cadre universitaire et l'inscrivant de manière pérenne au programme de certaines universités. Des groupes de chercheurs institutionnalisent l'atelier d'écriture au sein de l'université. Le groupe d'Aix amène l'atelier d'écriture à l'université, Claudette Oriol-Boyer le pratique comme une discipline fondamentale, Violaine Houdart-Merot l'intègre à part entière dans un cursus de formation. L'atelier d'écriture est multiforme et chaque animateur y trouve sa formule propre en définissant les objectifs qu'il souhaite pour enseigner une théorie au moyen d'une pratique particulière. L'atelier d'écriture devient le lieu des réécritures, et c'est dans ce cadre que s'élabore l'idée du pastiche comme moyen de dépasser son style et de le perfectionner.

4. Les pastiches édités

La presse est le secteur de l'édition qui publie le plus les textes d'imitation. Toutefois nous en retrouvons sous la forme de recueils ou d'anthologies dans des ouvrages rédigés par un ou plusieurs maîtres de l'imitation comme Patrick Rambaud, Charles Muller, Paul Reboux. Les

textes sont souvent regroupés sous l'appellation de « pastiches », bien que Rambaud assume tout à fait le terme de parodie. Les auteurs de textes d'imitation se cachent souvent derrière une dénomination erronée. La qualité des pastiches varie selon que l'auteur nomme correctement son travail en le plaçant ainsi dans la bonne catégorie d'hypertextes, ce qui permet au lecteur de projeter ses attentes sur le texte qu'il va lire ou selon qu'il ambitionne un genre dans lequel il ne s'inscrit pas. Les pasticheurs peuvent aussi avoir été plus ou moins précis dans leur travail d'imitation, d'abord parce qu'ils peuvent être passés à côté d'éléments d'analyse de l'hypertexte, ensuite parce qu'ils peuvent avoir des difficultés à reproduire les procédés littéraires des auteurs. Enfin, le sujet choisi par les auteurs peut s'éloigner des thématiques des auteurs pastichés et créer un décalage. Le décalage, s'il est subversif, créera une parodie ; s'il ne l'est pas, nous aurons affaire à un pastiche raté.

La valeur du pastiche et la valeur d'une parodie semble se jouer à peu de choses, de même que la distinction entre les deux n'est pas évidente

4.1. La problématique de la dénomination

Le pastiche est un exercice que nous définissons comme l'imitation stylistique d'un auteur, d'une œuvre ou d'un mouvement littéraire. Cette imitation est, d'après Marcel Proust, une pratique sérieuse. C'est un exercice d'écriture qui consiste en une reproduction imitative du style dans un texte où le sujet est une création de l'auteur du pastiche – sans quoi, il y aurait plagiat.

Toutefois, dans les recueils que nous trouvons dans les rangs des bibliothèques à la mention pastiche, rien de tel !

Lucien Azay écrit un fabuleux ouvrage intitulé *Nouveaux Exercices de style, Pastiches*, dans lequel il transpose le texte de Raymond Queneau dans la langue d'un autre auteur. Pastiches dits durassien, modianesque, quignardien, saganien ou encore sollertien, Lucien Azay joue avec le style des écrivains contemporains. Mais, à y regarder de plus près, ces pastiches ont des accents de parodie :

L'Histoire du car n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a pas de trajet. Pas d'arrêts, pas de ligne. Il y a seulement un car où l'on dit qu'il y avait du monde, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne. L'histoire du car je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci forcément, de celle du car. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des passages clairs, de ceux qui étaient éclairés. Ici je parle des passages cachés de cette même histoire du car, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits,

sur certains incidents, sur certains événements³⁰⁸.

Il n'est pas difficile de reconnaître ici une imitation de l'écriture de Marguerite Duras. Cependant, cette imitation n'a pas pour seul objectif de reproduire le style en modifiant le sujet d'écriture du texte-source. Ici, l'écriture est subversive et la réception qu'en fait le lecteur est forcément celle d'une parodie. Lucien Azay, dans son texte d'imitation, se répète de nombreuses fois, (on trouve par exemple cinq occurrences du mot « car »), mais surtout, il se contredit. Ainsi, Lucien Azay ironise sur la présence du doute dans l'œuvre de Marguerite Duras. Celle-ci utilise souvent la locution adverbiale « peut-être » et la conjonction « ou » qui permet d'insérer un autre possible, un choix qui ne tranche pas et qui laisse libre cours à l'imagination du lecteur. Ce texte ne peut alors porter la dénomination de « pastiche ». Ce livre est, en réalité, un recueil de textes de transpositions parodiques. En effet, Lucien Azay réécrit le texte de Raymond Queneau en parodiant les auteurs mentionnés dans le sommaire. Cette confusion est fréquente, et on la retrouve dans de nombreuses parutions. Michel Perrin réécrit une scène de *Rhinocéros* dans un livre sous-titré *33 pastiches* :

JEAN : C'est facile. On prend un mot et on l'étire, cela fait une réplique. On prend la réplique et on l'étire, cela fait une scène. On prend la scène et on l'étire, cela fait un acte. On prend l'acte et on l'étire, cela fait trois actes. La pièce est faite.

BERANGER : Je n'aurai jamais la force d'étirer. Je n'ai pas de muscles.

JEAN : Ce n'est pas une question de muscles. Les mots ne demandent qu'à s'étirer, qu'à se laisser aller, comme vous.

Béranger : Mais où prendre le premier mot ?

JEAN : Dans le dictionnaire. Le dictionnaire est plein de mots. Tenez, prenez par exemple, je dis n'importe quoi, le mot rhinocéros...

BERANGER : Pourquoi rhinocéros ?

Jean : Pourquoi pas ?

BERANGER : Oui, mais pourquoi rhinocéros plutôt que papillon, sénilité, bouclier, anormal, amphibologique, métempsychose, batracien, cellulite, Auvergne, parapluie, stratagème, escalier, méridional, oxygène, tropique, désir, putréfaction ? Je dis n'importe quoi.

JEAN : Oui, vous dites n'importe quoi.

(On entend le bruit éloigné, mais se rapprochant très vite, d'un souffle de fauve et de sa course précipitée, ainsi qu'un long barrissement...)

JEAN : Mais qu'est-ce que c'est ?

LA SERVEUSE, *sortant du café* : Mais qu'est-ce que c'est ?

L'ÉPICIER, *sortant de l'épicerie* : Mais qu'est-ce que c'est ?

(Le bruit se rapproche encore ; tous se tournent vers la rue, pour voir.)

³⁰⁸ Lucien Azay, *Nouveaux Exercices de style*, éditions Climats, 1996, p.31.

JEAN : Oh ! un Ionesco !

LA SERVEUSE : Oh ! un Ionesco !

L'ÉPICIER : Oh ! un Ionesco ! (*À sa femme, restée dans la boutique.*)
Viens vite voir, un Ionesco !

JEAN : Il fonce droit devant lui, renversant tout sur son passage !

LE LOGICIEN, *arrivant vite à gauche* : Il bouscule la logique, les convenances, le bon sens et même la règle des trois unités³⁰⁹ !

Cette réécriture est également une transposition : Michel Perrin reprend les personnages du texte-source, les ressorts littéraires et théâtraux, l'intrigue. Un élément est cependant changé : en place d'un rhinocéros, c'est Ionesco que l'on entend barrir. Michel Perrin détourne son texte de transposition de manière amusante, voire subversive pour l'auteur qui est décrit comme celui qui bouleverse le théâtre comme un rhinocéros renverse le mobilier urbain. La subversion du texte nous fait penser qu'il s'agit, plus que d'un pastiche, là encore, d'une transposition parodique. Ce genre de transpositions peut aller jusqu'à des versions proches des textes de travestissement burlesque. C'est le cas du texte de Paul Reboux et Charles Muller :

Plus ferme que César je suis sourd à ses feux,
Quand il vint, revestu de la pourpre curule,
Elle n'eust qu'à parler et prit l'oreille à Jule.
Mais son zèle sur moy s'exerce vainement.
Sa flamme n'éteint pas mon noir ressentiment.
Ouy, dans tout ce calcul la perfyde se trompe.
Attentive à régner elle aspire à ma pompe,
Veut monter sur le throne et, captivant mes soins,
Satisfaire avecq moy ses superbes besoins³¹⁰ !

Un texte « à la manière de » semble promettre un pastiche. Pourtant, s'il s'agit bien d'un texte d'imitation du style de Racine, celui-ci est empreint de burlesque, avec des allusions grivoises et scatologiques, comme c'est le cas des travestissements burlesques. Le travestissement est, rappelons-le, un texte de transformation satirique. Ainsi, même si le sujet est bas et en décalage avec le sujet racinien, il s'agit ici d'une parodie car nous avons affaire à un texte d'imitation. En effet, les travestissements burlesques reprennent l'histoire du texte-source, ses personnages, son intrigue ; ils en gardent la structure, et ils en modifient le style pour le rendre moins noble, – par exemple l'alexandrin y est transformé en octosyllabe – en plus d'y ajouter un registre bas. Dans ce texte « à la manière de... », Charles Muller et Paul

³⁰⁹ Michel Perrin, *Haute fidélité, 33 pastiches*, op.cit., pp.88-89.

³¹⁰ Paul Reboux et Charles Muller, *À la manière de...*, op.cit., p.15.

Reboux imitent le style de Racine. Seul le sujet est subversif et bas. Il s'agit d'un type de parodie que nous déterminerons plus loin, dans le chapitre suivant.

Nous remarquons qu'il est difficile, pour les auteurs d'hypertextes, de définir la différence entre pastiche et parodie. Il y a ceux qui se trompent en nommant leur ouvrage « pastiches », et il y a ceux qui contournent la difficulté en l'appelant « à la manière de... ». Nous sentons la volonté, de la part de ces auteurs, d'être pris au sérieux, malgré l'humour présent dans leurs textes, car enfin, c'est un vrai travail que de parodier. De plus, l'imitation du style est présente dans la plupart de ces parodies mal nommées, bien qu'il y ait un décalage subversif, soit du fond, soit de la forme, qui empêche de les considérer comme de véritables pastiches au sens proustien du terme.

4.2. La qualité du pastiche édité

Les textes édités en tant que pastiches ne sont pas tous des pastiches au sens propre du terme, comme nous venons de le montrer. Certains tendent parfois à la parodie, ou ne sont pas assumés comme parodies et sont nommés « pastiches » à tort, mais d'autres n'ont aucun tour parodique ; ce sont des pastiches, ils ont la volonté d'imiter le style de l'auteur sans en rajouter stylistiquement et sans que le ton ou le sujet du pastiche soit subversif ; pourtant, ils ne ressemblent pas au texte-source. Ces pastiches sont plutôt de mauvaise qualité. Paul Aron, dans son *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*, écrit des commentaires sur tous les ouvrages de pastiches figurant dans sa longue liste de cinq cent pages de titres édités en deux siècles. Il écrit, notamment, à propos de l'ouvrage *Contes de l'au-delà sous la dictée des esprits*³¹¹ de Charles Orino, un auteur de pastiches médium, entretenant des dialogues avec des auteurs décédés : « Si l'imitation du style des auteurs est relativement étrangère aux préoccupations de l'auteur qui se sert de leur nom comme « médium », de ses convictions, quelques pastiches sont néanmoins très convaincants³¹² ». Si Paul Aron trouve que certains pastiches de ce recueil sont de qualité, c'est bien qu'il les oppose aux mauvais pastiches de cet ouvrage. En effet, le médium ne se soucie guère de l'imitation stylistique mais souhaite attirer l'attention sur son livre en usurpant l'identité des auteurs morts. Cet exemple nous montre que la volonté imitatrice, sans subversion, n'est pas le seul facteur de la réussite d'un

³¹¹ Charles d'Orino [pseudonyme de la comtesse de Pillet Will], *Contes de l'au-delà sous la dictée des esprits*, Juven, Paris, 1904, 299 p.

³¹² Paul Aron, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé », 2009, p.331.

pastiche ; encore faut-il avoir du talent. Dans son ouvrage *Enrichir son style par les pastiches*, Pernelle Imbert compare la qualité des pastiches de plusieurs de ses étudiants. Le pastiche que livre alors Arezo Fathie nous semble intéressant pour démontrer qu'il est aussi possible de s'éloigner du texte-source, lors de l'écriture d'un pastiche, par un autre moyen que la subversion.

Je me souviens, c'est un matin. Ce matin-là, très tôt. Nous sommes dans la montage, dans cette petite cabane rustique. Des amis sont réunis là. Il neigeait. Il ne pouvait plus dormir. Il préparait le thé.

J'ai erré vers la cuisine d'où venait le bruit de l'eau bouillante, de la cuillère contre une tasse, et le bruit sourd de ses pas doux³¹³.

Ce texte est inspiré de *L'Amant*. Il est construit sur le mode de la parataxe, juxtaposant des propositions ou des phrases courtes sans mot de liaison, à la manière de Duras. Il s'agit peut-être là de sa seule ressemblance avec le style durassien. Un deuxième pastiche semble nous offrir une approche moins éloignée du style de Duras :

Assis sur sa moto, il regarde le dispositif photo d'un air un peu triste, aspirant peut-être à la tragédie. Mais dur. Les bras bronzés sont fiers de leur saillie. Il a l'air de dire : foutez-moi la paix. Mais ce n'est pas la paix qu'il veut. Pas la paix.

Je ne suis pas sûr de le connaître, celui-là. Lui.

J'imagine qu'après la photo on a dû lui demander s'il buvait. Tu bois quelque chose ? Il fait chaud. Il a dû dire oui. Oui, oui je veux bien. Sans trop d'enthousiasme, car il fait trop chaud pour s'enthousiasmer. Il boit. Comme on boit dans les films, il boit comme ça. Du whisky, n'importe quoi. Ivre, il se lance dans les rues de Toa Payoh sur sa Harley-Davidson noire. [...]

Il a bu le soir qu'il rentre au collège, seul. Singapour, 1980. Les salauds se sont tous couchés. Charognes d'ex-coloniaux, tous. Il est quatre heures du matin dans le réfectoire du collège. Les lumières sont éteintes. Des milliers d'yeux anonymes se sont peut-être fermés à ce moment-là. Il commence à casser. Des verres. Des chaises. Des tables. Des tableaux. Il n'épargne pas les tableaux. Détruire c'est la plus simple des choses.

Je ne me souviens pas de cet homme³¹⁴.

Le style est plus proche de celui de Duras que l'extrait précédent. Toutefois, Michele Zaccheo ne tient pas ce style de bout en bout et parfois un autre style ressort – probablement le sien – plus descriptif, plus linéaire. Dans de très bons paragraphes, le doute durassien, la parataxe, et les jeux de regards sont bien présents mais certains passages semblent passer à côté de l'exercice. La qualité du pastiche est aussi un facteur auquel nous nous intéressons dans cette étude car il va de soi que pour exorciser le pastiche involontaire, il faut que le pastiche volontaire et conscient soit réussi pour en comprendre les mécanismes et s'en défaire. Qu'en

³¹³ Arezo Fathie, « Souvenirs », pastiche de Marguerite Duras, in *Enrichir son style par le pastiche*, Pernelle Imbert, éditions Retz, Paris, 1991, p.177.

³¹⁴ Michele Zaccheo, « Pas », pastiche de Marguerite Duras, in *Enrichir son style par le pastiche*, op. cit., pp.178-179.

est-il des pastiches réalisés par des auteurs plus connus ou ayant une légitimité en tant qu'auteurs ?

4.3. Les pastiches d'auteurs : un entre-deux ?

Les pasticheurs et parodistes célèbres ne sont pas forcément uniquement des imitateurs. Patrick Rambaud est académicien. Il reçoit le prix Goncourt en 1997 pour son roman *La Bataille*, et il a publié une trentaine de livres, dont les *Chroniques du règne de Nicolas Ier*, en six volumes, qui sera adapté par ses soins, à l'aide d'un dessinateur, en bande-dessinée. Il s'agit d'un texte subversif à visée politique. Lucien d'Azay est également romancier, tandis que Charles Muller est linguiste et n'a pas écrit de texte personnel de création.

À l'inverse des auteurs très réputés pour leurs textes d'imitation, certains auteurs classiques sont aussi des pasticheurs, comme Marcel Proust. Dans le recueil *Pastiches et Mélanges*, ensemble de textes parus tout d'abord dans le *Supplément littéraire du Figaro*, Proust raconte « l'Affaire Lemoine », un fait divers qui a eu lieu entre 1908 et 1909. Un escroc, Henri Lemoine, a écopé de six ans de prison après avoir fait croire qu'il détenait le secret de la fabrication du diamant. Dans neuf pastiches, Marcel Proust reprend cette affaire en imitant le style de Balzac, de Sainte-Beuve, d'Henri de Régnier, de Michelet, d'Émile Faguet, de Renan, des Goncourt, de Saint-Simon et de Gustave Faubert dont voici un extrait :

La chaleur devenait étouffante, une cloche tinta, des tourterelles s'envolèrent, et, les fenêtres ayant été fermées sur l'ordre du président, une odeur de poussière se répandit. Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit ; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. Comme la suspension d'audience se prolongeait, des intimités s'ébauchèrent ; pour entrer en conversation, les malins se plaignaient à haute voix du manque d'air, et, quelqu'un ayant dit reconnaître le ministre de l'Intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira : « Pauvre France³¹⁵ ! »

Ce pastiche est un modèle du genre. Marcel Proust excelle dans l'art du pastiche, d'autant que celui-ci est reconnu comme étant le plus abouti. En effet, on croirait à s'y méprendre qu'il s'agit d'un texte de Flaubert. Proust se fait alors critique en action en reproduisant avec une extrême justesse le style de Flaubert, si bien que l'on devine le travail d'analyse stylistique de l'auteur du pastiche. De plus, si le style (ton, rythme du texte et particulièrement de la phrase, choix des mots, façon d'amener le sujet) est tout à fait flaubertien, le sujet, lui, est choisi par Marcel Proust d'après un fait divers. Il s'agit donc à la fois d'un

³¹⁵ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, éditions Gallimard, « l'Imaginaire Gallimard », [1919], 1947, p.22.

pastiche : le style du texte-source ou de l'auteur-source est imité ; et d'une transposition car le texte est réécrit par neuf fois, dans un style différent, certes – celui du texte-source – mais le fond reste inchangé. Dominique Goust, qui a créé une anthologie de pastiches, écrit à propos de l'« Affaire Lemoine » à la manière de Flaubert :

Son effort, qui fut intense comme le révèle l'étude des brouillons conservés, porte essentiellement sur les effets stylistiques, tels qu'il les analysa dans *À propos du style de Flaubert (Nouvelle Revue française, janvier 1920)* au terme d'une longue réflexion, puisque son premier pastiche publié de cet auteur remonte à 1893 (« Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet », *La Revue Blanche*, juillet-août 1893).

Le jeu contrasté des temps du passé (imparfait/passé simple), le rythme ternaire parfois amplifié par des mots de liaison, le recours au discours indirect libre révélant la pensée intime d'un personnage se retrouvent avec la régularité d'un balancier de métronome. Proust compare les pages de Flaubert à un *trottoir roulant*, « au défilement continu, monotone, morne, indéfini... sans précédent dans la littérature ». Le nivellement de la réalité impose ici une vision des êtres et des choses que Proust rapproche de la peinture de Courbet.

Les notations comiques, comme les rêveries absurdes des assistants, créent par leur abondance un effet de distanciation, suggérant chez Proust, la volonté de se libérer d'un modèle trop prégnant.

À la vertu purgative du pastiche s'ajoute *in fine* l'ébauche d'un thème promis à une grande fortune, celui des « grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau », image associée au charme de la duchesse de Guermantes. Comment exprimer plus nettement la fécondité d'un exercice de style qui relève déjà de la pure création³¹⁶ ?

Dominique Goust révèle ici l'équilibre de ce pastiche, entre éléments stylistiques repris à la perfection, justesse du ton par rapport au texte-source et ajouts d'éléments de fond n'appartenant qu'à l'auteur du pastiche, faisant partie de son imaginaire créatif, comme c'est le cas pour les fleurs de violettes de la duchesse de Guermantes. L'image reflète le pasticheur quand la voix est celle du pastiché. Nous avons sous les yeux l'exemple même du pastiche réussi, du parfait exercice de pastiche.

Si Proust a pastiché, il a été lui-même l'auteur du texte-source de nombreux pastiches et parodies, dont ce texte d'imitation de Raymond Queneau :

Tuquedenne rentrait chez lui, désespéré. C'est vers cette époque qu'il recopia cette citation de Proust dont il était l'auteur :

« J'étais incapable de sincérité. S'il m'arrivait parfois de me représenter à moi-même tel que j'étais ou du moins tel que je me croyais être, je ne pouvais l'écrire soit par manque de cynisme et par un reste de pudeur qui me paraissait alors des plus ridicules, la considérant comme une valeur factice, et, pour la critiquer avec plus de facilité, la confondant avec l'exaspérante pudibonderie qui me faisait détester la plupart des moralistes, soit parce que ma vanité eût assez mal supporté que je fixasse par l'écriture des défauts qu'elle souffrait de me voir posséder. Ainsi je me sentais incapable de préciser mes pensées et mes gestes à

³¹⁶ Dominique Goust, *L'Art du pastiche, Anthologie buissonnière de la littérature française de Rutebeuf à Anouilh*, Textes choisis et présentés par Dominique Goust, éditions Omnibus, 2019, pp.305-306.

l'égard des femmes, ne consentant pas à m'avouer par écrit quelle conduite j'avais eue en telle ou telle circonstance et qui, à l'examen, me semblait sotte ou témoignant d'une timidité excessive que j'essayais de transformer en indifférence à l'égard de ce que je désirais le plus, comme si le seul fait d'écrire que j'avais été sot, timide ou ridicule eût accru l'humiliation que je ressentais en me constatant tel ou bien eût solidifié ces défauts qui m'amoindrissaient, en m'empêchant ainsi de m'en débarrasser un jour³¹⁷. »

Bien que la date de publication soit 1936, Raymond Queneau rédige ce texte en 1921, lorsqu'il découvre la *Recherche*. Dominique Goust commente ainsi l'hypertexte de Raymond Queneau :

Il est significatif de constater que cet essai d'introspection met l'accent sur l'irrésolution, l'insincérité et l'aboulie d'un personnage de fiction qui ne ressemble guère au narrateur, encore moins à son créateur. Cette vision de l'esprit proustien caractérisé par une manie introspective dissolvante n'est guère éloignée de l'image qui prévaudra dans l'intelligentsia à l'heure de la littérature engagée et jusqu'à la redécouverte de Proust dans les années 1950³¹⁸.

Ici, Raymond Queneau n'appuie pas sur les traits caractéristiques du texte de Marcel Proust mais, d'après Dominique Goust, il en pastiche plutôt la réception mondaine, c'est-à-dire une sorte de lecture commune, due à la réception et à la critique de l'œuvre lors de sa parution, éloignée du style véritable de l'auteur. L'analyse littéraire et stylistique n'a été que survolée au profit d'un tour littéraire, Oulipien, consistant à imiter et à s'amuser. Dans cet hypertexte, nous sommes plus proches de la parodie caricaturale que du pastiche. La difficulté pour les auteurs publiés, ayant une longue liste d'œuvres à leur actif, est de faire taire leur propre voix au profit de celle qu'ils pastichent. Il semblerait que l'exercice soit difficile, tant la tentation est grande de montrer son propre style, de marquer le texte de sa propre voix, lorsqu'elle est une voix aussi marquée, travaillée, digne d'intérêt que celle de Raymond Queneau. Pourtant, le pastiche demande au pasticheur d'enfouir sa voix au profit de celle du pastiché, et de ne montrer de soi que le fond de ce qui est raconté, empreint tout de même de l'univers de l'autre. Difficile alors de juger de la valeur des pastiches lorsque même les grands auteurs ont des difficultés à se contraindre de manière absolue à cet exercice qui demande une grande rigueur.

5. La recherche-crédation et l'atelier d'écriture

Le pastiche n'a donc pas pour seul but sa fonction d'exercice puisqu'il est parfois édité. Il est cependant couramment utilisé comme moyen de s'exercer dans les ateliers d'écriture. Bien souvent, les ateliers d'écriture utilisent un texte en guise de démarreur.

³¹⁷ Raymond Queneau « Les Derniers Jours », 1936, in *L'Art du pastiche*, op.cit., p.416.

³¹⁸ Dominique Goust, *L'Art du pastiche*, op.cit., p.415.

L'inspiration que procure le texte peut conduire, de manière plus ou moins précise, à un pastiche. Le cadre, désormais universitaire, des ateliers d'écriture permet d'aller plus loin dans l'exercice. Aujourd'hui, une place est faite, dans les cursus universitaires, à la recherche-crédation. Cette pratique nouvelle va de pair avec une manière nouvelle de penser la littérature. Le processus créatif devient, chez les auteurs autant que chez les critiques littéraires, un objet d'étude. Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean rappellent que :

[L]es écrivains contemporains eux-mêmes ont joué un rôle important dans l'intérêt nouveau porté aux processus de création eux-mêmes, tout comme la critique génétique ou la notion d'intertextualité ont contribué à déplacer les travaux théoriques vers l'attention pour les processus créatifs, dans la lignée de Paul Valéry et de son intérêt pour la « poétique³¹⁹ ».

Cette nouvelle approche du travail de l'écrivain amène les chercheurs à conduire, eux aussi, de nouveaux travaux de recherche. Ainsi, la recherche et la création voient leurs limites se confondre pour créer cette discipline nouvelle : la recherche-crédation.

5.1. Nouvelles pratiques littéraires et mise à jour des programmes : du lycée à l'université

L'écriture d'invention est un sujet du baccalauréat qui n'a pas su faire ses preuves. De 2001 à 2021, les lycéens ont eu le choix entre trois exercices pour valider l'épreuve de français, parmi lesquels la très célèbre dissertation française, le commentaire composé ou l'écriture d'invention. Nous ne revenons pas sur les bienfaits de l'exercice de la dissertation française pour les lycéens en besoin de structurer leur pensée, et pas davantage sur le commentaire composé qui leur permet – outre sa structure tout aussi structurante – l'analyse d'un texte en profondeur. Quant à l'exercice d'écriture d'invention, c'est un exercice bien plus complet qu'il n'y paraît. Sa forme semble moins structurée et moins rigide que celle des deux exercices précédents. Pourtant, pour réussir un exercice d'écriture d'invention, il faut une grande maîtrise de la langue française, une analyse fine du texte qui sert d'amorce à l'écriture et une capacité à ordonner, organiser le texte afin que les idées soient restituées de manière à la fois cohérente, recherchée et esthétique. Il s'agit donc d'un exercice qui, bien qu'il soit ludique, n'empêche pas d'être exigeant et bénéfique à l'apprentissage du lycéen.

Toutefois cet exercice était – avant de disparaître des programmes – bien trop souvent délaissé. Les enseignants décourageaient les lycéens de choisir cet exercice, ne sachant ni

³¹⁹ Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean, *La Recherche-crédation littéraire*, « Introduction : la recherche par la pratique littéraire : quels enjeux ? », *op.cit.*, p.18.

enseigner la manière d'écrire – ne pensant d'ailleurs pas, la plupart du temps, que cela puisse être enseigné – et ne sachant pas non plus le corriger.

Certains critiques, pourtant, ont été les garde-fous d'un exercice qui ouvrait des vocations à l'écriture, qui aidait la littérature à conserver son aspect artistique et ludique et qui préservait la créativité et l'esthétique. Violaine Houdart-Merot, dans un livre de didactique intitulé *Des Méthodes pour le lycée*, imagine un dispositif dans lequel la création écrite donne lieu à un retour organisé : le « comité de lecture » lit le texte, émet des commentaires et aide à sa correction. Violaine Houdart-Merot conçoit un dispositif autour de cet exercice avec « la constitution de petits groupes de travail rendant possibles les corrections mutuelles entre élèves : ce que nous avons appelé les comités de lecture³²⁰ ». Ce dispositif est en fait celui d'un atelier d'écriture. Le groupe, en position de conseiller-correcteur apprend aussi bien que le lycéen corrigé, réfléchissant à ses erreurs ou défendant un aspect de son texte. Violaine Houdart-Merot montre ainsi l'intérêt de la création d'ateliers d'écriture au lycée.

La visée première des ateliers d'écriture est d'offrir un remède à l'angoisse de la page blanche, de proposer des contraintes telles que l'inhibition disparaisse. On fait jouer en effet le hasard, les effets de surprise et l'on se retrouve en situation de jeu et non de jugement. Avec le jeu peut naître le plaisir d'écrire, mais aussi de découvrir les écrits des autres puisque les ateliers ont une dimension collective. Ces exercices sont également des sources de réflexion théorique. Ils amènent à observer le fonctionnement du langage, à manipuler la langue, à en découvrir les potentialités et à travers elle à se découvrir soi-même. Et l'on peut dire que d'une certaine manière les différents jeux proposés par les ateliers d'écriture sont des méthodes au sens étymologique, c'est-à-dire des voies d'accès à l'expression écrite³²¹.

La dimension oulipienne de cette citation, rendue tangible au moyen du mot « potentialité » n'est pas sans rappeler l'origine des ateliers d'écriture en France, jeux auxquels s'adonnent les Oulipiens. Mais ce qui nous intéresse encore davantage est cette idée de « voie d'accès », d'outil pour franchir, de seuil vers l'écrit littéraire. Au lycée, la première fonction de l'atelier d'écriture est de débloquent l'écriture. L'émulation du groupe permet de créer un engouement vers le texte littéraire.

Violaine Houdart-Merot défend l'idée que cet exercice est adapté à un public lycéen. Bien plus, elle affirme que « c'est en ayant une pratique de ce type d'écriture que l'on apprend à lire les textes de fiction et que l'on se prépare le mieux à une lecture pertinente³²² ». Écrire reviendrait donc à se mettre dans la position de comprendre l'écrit. Devenir écrivain, c'est

³²⁰ Violaine Houdart-Merot, *Des Méthodes pour le lycée*, Préface d'André De Peretti, éditions Hachette Education, coll. « Didactiques », 1992, p.76.

³²¹ *Op. cit.*, pp.83-84.

³²² *Ibid.*

comprendre le métier d'écrivain, c'est donc être en mesure d'apprécier les qualités d'un bon écrivain.

En 2021, la réforme du baccalauréat fait disparaître l'écriture d'invention du programme. L'abandon d'un exercice si riche est étonnant. Alors que, depuis 2012, des Master de Création Littéraire fleurissent dans les universités, le secondaire décide de supprimer un exercice qui s'apparentait pourtant à une méthode d'apprentissage novatrice et qui alimentera bientôt de plus en plus la critique universitaire. Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean écrivent, dans ce sens, un article nommé « La suppression du sujet d'invention à l'épreuve du baccalauréat : une décision à contrecourant de l'histoire³²³ ». Dans cet article, toutes deux s'acheminent vers ce constat : alors que l'atelier d'écriture n'a jamais été aussi pratiqué à l'université, les cursus du secondaire font le mauvais choix de supprimer un moyen d'appréhender la littérature différemment.

5.2. La création littéraire à l'université

Du côté des universités, les formations à l'écriture créative, comme nous l'avons montré précédemment, se sont accrues. Mais lorsqu'arrivent les ateliers d'écriture à l'université, ils sont d'abord introduits dans des cursus autres que celui des lettres modernes, notamment dans les cours de langue ou de français langue étrangère. La critique universitaire qui s'établit autour des ateliers d'écriture est donc nimbée du contexte dans lequel ils sont dispensés. En 1991, Pernelle Imbert publie un ouvrage³²⁴ sur le pastiche dans lequel les exemples de textes issus de l'atelier d'écriture qu'elle propose sont tous écrits par des non natifs de la langue française ; ce n'est qu'à partir des années 2000 que les ateliers d'écriture vont doucement franchir le seuil des cursus de lettres. Durant l'année 2009-2010, Violaine Houdart-Merot comptabilise « 37 départements de lettres ou IUFM sur 53 universités³²⁵ » dans lesquels on recense au moins un module d'écriture créative. La date des années 2000 coïncide avec celle de l'arrivée de l'écriture d'invention au baccalauréat.

Violaine Houdart-Merot constate que :

Les enseignants-chercheurs qui prennent en charge ces ateliers ne sont pas seulement des littéraires, mais souvent des linguistes qui voient dans l'atelier d'écriture un cadre privilégié pour explorer la langue à travers l'écriture. [...] Les

³²³ Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean, « La suppression du sujet d'invention à l'épreuve anticipée du baccalauréat : une décision à contrecourant de l'histoire », in *De l'importance du temps long*, Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean (dirs), éditions Armand Colin, 2018, pp.107-116.

³²⁴ Pernelle Imbert, *Enrichir son style par les pastiches*, op.cit., 1991.

³²⁵ Violaine Houdart-Merot, *La Création littéraire à l'université*, éditions PUV, 2018, p.29.

ateliers universitaires donnent en effet la possibilité de travailler sur cette fonction métalinguistique inhérente au langage, non pas à partir de la lecture, mais à partir de l'écriture des étudiants, donnant lieu dans un deuxième temps à une posture réflexive, à une observation des processus de langage qui ont été mobilisés dans le texte produit³²⁶.

L'atelier d'écriture à l'université ne permet pas seulement de débloquer l'écriture et de faire comprendre quelques mécanismes du processus d'écriture. Il permet d'identifier des phénomènes linguistiques et de les penser comme des exercices de linguistique spontanés. L'étudiant prenant la place de celui qui produit l'exercice se sent concerné par l'exercice en question. Ainsi, l'apprentissage est d'autant plus élargi que les étudiants sont réceptifs. Le rapport ludique à la littérature est un rapport décomplexé dans lequel l'étudiant se sent légitime pour intervenir, réfléchir au sujet littéraire, le questionner et même apporter des réponses. Les ateliers d'écriture permettent de repenser les études littéraires et de donner un souffle nouveau à la recherche en littérature.

Ainsi, les étudiants sont positionnés comme des étudiants-chercheurs et sont disposés à se tourner naturellement vers la recherche-crédation. Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean écrivent : « On passe ainsi de recherche *sur*³²⁷ la littérature à des modalités de recherches qui se font *avec* et *par* la littérature³²⁸ ». Le chercheur devient ainsi acteur de sa propre recherche.

5.3. La recherche-crédation : une recherche tournée vers la création et inversement

Au moment où s'ouvrent des Masters Création Littéraire (le premier en 2012), apparaissent des thèses de pratique et théorie de la création littéraire. Avant cela, quelques tentatives marginales de thèses se tournent vers la création : la thèse de Claudette Oriol-Boyer datant d'avant les années 1990 comprend un roman. Puis se sont ouverts des cursus doctoraux, à la suite de la création des Masters, ou de manière presque concomitante, le doctorat « SACRe » (Sciences, Arts, Création, Recherche) à Paris, le doctorat « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire » à Aix-Marseille ou le « doctorat par le projet » à Cergy.

Avec ces thèses, les chercheurs peuvent être des auteurs et les textes de création peuvent être considérés comme de la recherche. Il est désormais possible de rendre un texte de création à côté de la thèse proprement dite. Violaine Houdart-Merot qui a beaucoup œuvré dans

³²⁶ *Op. cit.*, p.38.

³²⁷ Les autrices surlignent.

³²⁸ Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean, *La Recherche-crédation littéraire*, « Introduction : la recherche par la pratique littéraire : quels enjeux ? », *op.cit.*, p.12.

l'élaboration de ces nouvelles thèses écrit :

Mais s'il est vrai que toute œuvre artistique est une forme de recherche sous-tendue par une pensée de l'art, voire une théorie de l'art, on comprend que dans le cadre d'un doctorat, plus encore qu'en master, on attende un discours sur l'œuvre, une explicitation des enjeux de cette recherche. Reste à savoir quelles formes peuvent prendre ces réflexions et explications. Qu'apportent-ils de nouveau à la communauté universitaire³²⁹ ?

Violaine Houdart-Merot met l'accent sur la partie théorique de la thèse, revendiquant qu'il ne faut pas oublier le versant théorique sans quoi nous ne pourrions légitimement prétendre à une thèse. Elle ajoute, dans son article « Le maître ignorant, le poéticien et les possibles du texte ou comment accompagner les travaux de recherche-crédation » que :

D'une certaine manière, le travail de réflexivité que l'on demande au doctorant relève également de la démarche de poéticien, se demandant comment ça fonctionne, l'amenant à prendre de la distance par rapport à ce qu'il a voulu dire, à passer de la « retrouvaille » à la lecture de soi³³⁰.

Le texte de création que je fournis est un outil à la réflexion. De même que je propose en annexe un inédit des brouillons de Marie Nimier, alimentant mes réflexions, je présente un texte de création, qui a permis à mon travail, dans sa forme théorique, de trouver son intérêt propre.

5.4. Les théories génératives du littéraire

Le champ nouveau de la recherche-crédation demande à être complété, à être théorisé. Anne-Marie Petitjean porte un projet lauréat de l'Initiative d'excellence Paris Seine « Écriture créative en formations : enjeux épistémologiques et méthodologie de la recherche » dans lequel elle constitue un groupe de chercheurs, « comité de pilotage international³³¹ » travaillant sur la recherche-crédation, dans le but de créer des « entrées³³² » communes et de « délimiter des terrains critiques en contact, mais dont on assoit ainsi l'épaisseur critique et l'unité, en composant par leur jonction le champ le plus général de la recherche en écriture créative³³³. » Anne-Marie Petitjean utilise des outils préexistant à l'étude de la recherche-crédation, comme la génétique des textes, et les convoque dans le champ de la recherche-crédation. Ainsi, le chercheur en recherche-crédation pourra retrouver ces outils, adaptés à son domaine d'études et prêts à être employés dans ce type de recherche. Ainsi, elle souhaite opérer à un tri des œuvres et créer une

³²⁹ *Op. cit.*, p.108.

³³⁰ Violaine Houdart-Merot, « Le maître ignorant, le poéticien et les possibles du texte ou comment accompagner les travaux de recherche-crédation », in *La Recherche-crédation littéraire, op.cit.*, p.89.

³³¹ Anne-Marie Petitjean, « Vers des théories génératives du littéraire », in *La Recherche-crédation, op.cit.*, p.32.

³³² Les résultats obtenus figureront dans le site suivant : <http://episte.fr>.

³³³ *Op. cit.*, p.33.

bibliothèque spécifique à la recherche-création. Extraire des théories existantes ce qui se rapporte à la recherche-création ou ce qui nourrit la recherche-création, permettrait de mieux gérer la bascule entre la partie pratique et expérimentale de ce champ et celle théorique, pour l'instant monumentale car non encore identifiée comme appartenant au champ de la recherche-création. Anne-Marie Petitjean souhaite constituer un outil génératif sans que cela émane de l'intuition d'un chercheur à la recherche de matériau d'études, mais plutôt présenté comme un socle commun, ou un « socle critique de référence³³⁴ ». Toutefois, cet outil ne doit pas tendre à figer ce qui peut appartenir au domaine de la recherche-création, mais doit plutôt être conçu comme une « systématique du divers et de la mobilité³³⁵ », c'est-à-dire un outil qui soit conçu comme une carte heuristique, permettant de naviguer d'un domaine à l'autre, d'une notion à celle, connexe, qui nous intéresse – même lorsqu'elle semble s'éloigner de la discipline. Cet outil permettrait de naviguer sans empêcher d'aller au-delà du sujet, mais en nous y ramenant volontiers, grâce au tri opéré par le groupe de chercheurs.

Nous pouvons d'ores et déjà dire combien cet outil nous a manqué dans nos recherches, et combien la nouveauté de la discipline a permis à la fois une grande liberté de réflexion, et un sentiment d'égarement devant tous les axes de la littérature et de la stylistique qui peuvent désormais être abordés selon ce nouveau positionnement possible du chercheur.

Anne-Marie Petitjean écrit :

La réflexion qui vient d'être menée permet de repérer comment le contemporain de la recherche-création littéraire se nourrit de références critiques ciblées, mais aussi quels chantiers de documentation critique et de théorisation s'ouvrent à présent, pour renforcer l'appréhension de ce champ d'études comme un champ spécifique³³⁶.

En effet, alors que s'ouvre un nouveau champ d'études, toutes les directions sont possibles. Il paraît absolument nécessaire de créer une critique propre à ce champ émergent, mais aussi de mettre de l'ordre dans la documentation existante car, sans que la discipline existe encore, des pans entiers de la théorie émanent pourtant du rapport entre l'écriture créative et la recherche, ne serait-ce que parce que beaucoup d'auteurs ont déjà théorisé sur leur processus créatif. C'est ce que se donne comme objectif Anne-Marie Petitjean dans son ouvrage *La Littérature par l'expérience de la création. Théories et enjeux*³³⁷, à paraître en septembre 2023. Dans cet ouvrage, l'autrice défend la place centrale que devrait prendre l'écriture créative à

³³⁴ *Op. cit.*, p.35.

³³⁵ *Op. cit.*, p.45.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Anne-Marie Petitjean, *La Littérature par l'expérience de la création. Théories et enjeux*, Presses universitaires Vincennes, coll. « Recherche-création », à paraître le 19 septembre 2023.

l'université, mettant ainsi la *praxis* au cœur de la démarche théorique. Elle note également qu'être auteur est un métier, et donc que le métier d'auteur s'apprend, de même que l'on apprend l'écriture.

Ainsi, cette conception des théories génératives du littéraire pourrait également servir aux enseignants concevant des ateliers d'écriture afin que la théorie soit au centre de l'apprentissage pratique.

5.5. Se former aux ateliers d'écriture à l'université : vers une pratique d'enseignement

L'atelier d'écriture peut être conçu comme un outil de déblocage de l'écriture, nous l'avons vu plus haut avec les ateliers à destination des lycéens d'après le travail de Violaine Houdart-Merot, mais il peut aussi se concevoir comme un outil de réflexion littéraire autour du processus créatif et en vue d'une théorisation. Dans ce cadre-là, il est d'autant plus nécessaire de former les animateurs que l'exercice demande un autre type de réflexion.

Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, dans l'ouvrage *Pratiques d'écriture à l'Université*, voient dans l'atelier d'écriture un moyen de repenser l'enseignement. De même que la place de la littérature change dans la société, sa façon d'être enseignée prend un nouveau tournant : une nouvelle rhétorique voit le jour, comme le montre Violaine Houdart-Merot dans son article « Inventer de nouvelles formes de rhétorique et d'éloquence à l'Université³³⁸ ».

Jean-Marc Quaranta, conceptualise des dispositifs d'écriture au moyen d'outils informatiques notamment. Il crée un marathon d'écriture informatique qu'il fait essayer aux animateurs d'atelier d'écriture. Il s'appuie sur la génétique des textes pour dissocier les notions d'écriture à programme et d'écriture à processus. Ce faisant, au moyen d'un Framapad, document partagé, il réunit plusieurs écrivains sur le même document. Ceux-ci apprennent à travailler collectivement et de manière programmatique afin de se distribuer le travail d'écriture. Un scénario général est esquissé, après quoi les écrivains écrivent collectivement et simultanément sur le même document.

Ce dispositif est un moyen, pour Jean-Marc Quaranta, de conceptualiser la littérature et le processus d'écriture par l'expérience de l'atelier d'écriture. Ainsi, au moyen de cet exercice, se dégagent trois fonctions de l'auteur : « la fonction unificatrice³³⁹ », « la fonction de choix

³³⁸ Violaine Houdart-Merot, « Inventer de nouvelles formes de rhétorique et d'éloquence à l'Université », in *Pratiques d'écriture littéraire à l'Université*, Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot (dirs), Honoré Champion, Paris, 2013.

³³⁹ Jean-Marc Quaranta, « Écrire ensemble pour trouver l'auteur : outils numériques pour écrire et rechercher en création littéraire », in Jean-Marc Quaranta (dir.), « Former aux ateliers d'écriture à l'université, vingt ans après : métamorphoses,

(élective³⁴⁰) » et « la fonction esthétique³⁴¹ ». La première fonction montre l'écrivain comme celui qui est capable de tisser les coutures entre les différents extraits de textes souvent écrits à processus, dans le but d'unifier le texte et de faire entrer les morceaux épars dans un programme d'écriture. Un participant ayant la fonction d'animateur sélectionne parmi les propositions celles qu'il retient pour le projet d'écriture. Cette fonction de choix est aussi celle d'un écrivain, qui choisira dans ses brouillons la version la plus satisfaisante pour lui. Enfin, comme l'on suivrait une ligne éditoriale au sein d'une maison d'édition, l'animateur de la séance opère des choix esthétiques selon que les propositions entrent ou non dans la ligne esthétique qu'il a préalablement définie avec le groupe. L'auteur, lorsqu'il définit son projet, détermine une ligne directrice. Les choix esthétiques lui permettent de créer l'unité de texte et d'avoir un style.

Ainsi, à travers un exercice d'écriture et une mise en situation, les participants de cet atelier d'écriture ont pu apprendre ou intégrer d'une autre manière les fonctions de l'auteur.

L'atelier d'écriture ne devrait pas seulement être l'apanage des formations fléchées « création littéraire », mais ces ateliers devraient s'ouvrir aux cursus LMD littéraires, car ils permettent de comprendre des théories complexes avec un moyen simple et efficace, en vivant l'expérience par l'écriture plutôt qu'en constatant les résultats de l'expérience d'un autre.

Comme nous avons pu le constater, l'atelier d'écriture est un moyen pour les écrivains d'aborder la théorie. De même que l'animateur conçoit ses ateliers au moyen de ses propres expériences de la littérature, l'écrivain se nourrit de la théorie et la restitue d'une manière peu commune, en la faisant deviner par l'expérience plutôt qu'en la dévoilant entièrement. L'écrivain-étudiant s'approprie la connaissance parce qu'il est l'acteur de cette connaissance. Il se vit comme un écrivain-chercheur et non plus comme un réceptacle à connaissance magistrale. Ce n'est plus l'enseignant qui dispense le savoir, c'est l'étudiant qui va à la recherche de son propre savoir au moyen des outils conçus par son enseignant.

Pour conceptualiser ses propres outils, il est nécessaire de passer par une pratique de l'écriture créative. Notre prochaine partie traitera donc de la pratique du pastiche dans le cadre des ateliers d'écriture que j'ai menés avec les étudiants du Master Création Littéraire de l'université de Toulouse-Jean Jaurès. Nous y étudierons les diverses expérimentations littéraires

pratiques, perspectives », colloque du Centre Interdisciplinaires d'Études Littéraires de l'Université d'Aix-Marseille, à Aix et Marseille, les 4 et 5 avril 2014, actes mis en ligne le 23 septembre 2014 : <http://duccriture.canalblog.com>.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

que nous avons pu faire afin de réinterroger la pratique du pastiche ainsi que sa théorisation.

PARTIE II : PASTICHE : DIDACTIQUE ET EXPERIENCE

Après avoir étudié le pastiche dans son cadre théorique, avoir examiné les différentes définitions dont il fait l'objet, en avoir délimité les contours, nous allons aborder sa pratique ; c'est une pratique très marquée par la théorie car c'est une pratique universitaire, collective et fondée sur l'enseignement que j'ai donné dans le cadre du Master Création littéraire. C'est dans ces conditions que j'ai pu affiner mes recherches sur le pastiche, en confrontant une multitude d'exemples et de contre-exemples. Cette partie sera consacrée à la pratique du pastiche, et nous verrons, dans un premier chapitre, comment cette pratique s'organise dans le cadre des ateliers d'écriture. Dans un deuxième chapitre, nous nous positionnerons en animateur d'atelier d'écriture pour aborder l'enseignement du pastiche en atelier. Enfin, le dernier chapitre traitera de la manière d'accompagner l'écrivain à la recherche de son propre style, ou comme nous l'avons formulé dans le titre de cette thèse, comment passer « du pastiche à l'écriture personnelle ».

CHAPITRE 4 : LE PASTICHE EN ATELIER D'ÉCRITURE

Nous avons défini le pastiche d'un point de vue théorique, et nous allons voir que notre définition va s'affiner, de même que celle du style, à mesure que nous entrons dans la pratique. Lorsque l'écrivain d'atelier d'écriture est confronté à l'imitation du style d'un auteur, il se rend compte de la complexité de la définition du style. Tout d'abord, le style s'appréhende au travers de la genèse de l'œuvre. Ensuite, le style peut être partie ou tout d'une œuvre. Nous pouvons analyser le style d'un auteur dans un livre, dans l'ensemble de son œuvre, avec ses évolutions, ou dans un simple extrait de dix lignes. Enfin, sont compris dans ce que nous appelons « style » non seulement les éléments caractéristiques remarquables de l'écriture d'un auteur, mais encore ceux moins remarquables, qui constituent tout de même l'écriture, et qui empêchent le texte de devenir un ensemble de traits stylistiquement trop marqués. Le style est une affaire de dosage entre le singulier et l'ordinaire, entre la tournure recherchée et le langage écrit courant – que l'on retrouve d'ailleurs dans les phases préliminaires au texte dans les brouillons d'écrivains.

1. L'atelier d'écriture en recherche-crédation

La spécificité de l'atelier d'écriture en recherche-crédation est qu'il s'inscrit dans un cursus. Compte tenu de ce cadre, les ateliers voient leur forme se multiplier. Il ne s'agit plus alors de débloquent l'écriture mais bien d'affiner l'écriture en multipliant les formes d'ateliers. Ainsi, le livre co-dirigé par Anne-Marie Petitjean et Violaine Houdart-Merot *Numérique et écriture littéraire : Mutations des pratiques*³⁴² fait la part belle aux ateliers d'écriture numériques. La transdisciplinarité est également un aspect que l'on voit arriver dans les ateliers : la possibilité de mener marche et écriture, mathématiques et écriture, numérique et écriture, se fait de moins en moins rare et chaque atelier a sa spécificité.

1.1. Écriture d'imitation

L'atelier d'écriture qui nous intéresse est celui d'imitation. En effet, nous définissons le pastiche comme un art de l'imitation. Mais toutes les formes d'imitation sont intéressantes à proposer aux écrivains d'un atelier d'écriture afin de délimiter ces formes et d'expliquer le lien qu'elles entretiennent. En deuxième année de licence, mon atelier d'écriture consiste à appréhender les différentes formes d'imitation à travers des exercices variés. J'ouvre

³⁴² Anne-Marie Petitjean (dir.) et Violaine Houdart-Merot (dir.), *Numérique et écriture littéraire : Mutations des pratiques*, éditions Hermann, Paris, 2015.

généralement le cours avec les *Exercices de style* de Raymond Queneau. J'invente alors des contraintes pour imiter la démarche de l'auteur. Nous abordons d'abord le terme de « réécriture » comme un terme connu de tous et qui peut vouloir dire que le texte est modifié au moyen d'une contrainte donnée.

Ensuite, nous affinons cette notion avec un exercice de transposition. Nous lisons un texte qu'il faut raconter à sa manière propre. Des contraintes stylistiques peuvent être ajoutées afin de maîtriser et mémoriser des figures de styles que nous apprenons ou révisons au moyen de la pratique. Ici, il ne s'agit pas d'imitation mais de transformation. Cette notion nous permet de passer aux exercices plus spécifiques d'imitation.

Pour poursuivre, donc, nous faisons communément l'analyse stylistique d'un texte. Nous notons les points importants qu'il nous faut reproduire pour aborder le pastiche. Les étudiants pastichent le ou les textes étudiés. Un tour de lecture permet de mettre en valeur les éléments repris, de pointer ceux qui ne sont pas spécifiques à l'auteur mais qui émanent de l'écriture de l'étudiant (dont j'ai pris note lors de l'exercice précédent), et de pointer les formes de plagiat, lorsque l'étudiant n'a pas su se détacher du texte source. Ainsi, nous définissons « pastiche » et « plagiat ».

Pour finir, nous pratiquons la parodie soit en reprenant le texte pastiché et en exagérant les traits stylistiques du texte, soit en partant d'un nouveau texte dont nous faisons l'analyse. Généralement, les parodies sont plus stylistiques dans le premier cas, plus thématiques dans le second cas et cela nous permet d'échanger sur les diverses formes de parodies et sur leur différence d'avec le pastiche. Cet atelier est le préambule de l'atelier spécifique sur le pastiche que je dispense en master Création Littéraire.

1.2. Le pastiche

Il y a différentes manières d'enseigner le pastiche en atelier d'écriture. Ces manières peuvent être plus ou moins strictes. Parfois, une phrase ou un début de texte sert de démarreur à l'écriture. Poursuivre ce texte s'apparente à une forme spécifique d'hypotexte que nous avons défini comme une forgerie. Cette forme d'atelier est bien connue depuis l'école primaire où les enseignants usent de cet exercice notamment pour faire respecter la concordance des temps aux élèves ou encore pour les rendre plus sensibles à l'observation d'un texte afin de les préparer à l'analyse littéraire.

L'objectif de mon cours est de faire imiter au plus près le style d'un auteur. Nous observons ses spécificités au moyen d'analyses stylistiques, nous analysons la forme mais

aussi le fond car nous ne pouvons pas toucher au style sans toucher à la relation entre fond et forme. Nous nous appuyons sur l'analyse de plusieurs extraits, parfois sur plusieurs livres lorsque nous menons une rencontre d'auteur en parallèle et que les étudiants ont, à eux tous, balayé l'œuvre complète d'un auteur. À partir de ce mélange de savoirs, nous sommes assez imprégnés par la voix d'un auteur pour tenter un pastiche en bonne et due forme. De la même façon que pour les étudiants de licence, chaque réussite est un point à observer, de même que chaque échec est le point d'accroche d'une démonstration sur les limites du pastiche. Parfois, nous observons des phénomènes collectifs comme l'imprégnation du texte d'un étudiant sur les autres étudiants qui se mettent à le pasticher involontairement. Ou bien toute une classe, émue par le début de la guerre en Ukraine, analysant la bataille entre les deux frères Bakroot de Pierre Michon, se met à écrire des textes où tout le champ sémantique de la guerre fait surface à la moindre ligne. Ou encore, un mot spécifique qui n'est pas dans le texte-source se trouve dans cinq ou six textes d'étudiants sans que nous ne sachions d'où il sort. Ainsi, l'exercice du pastiche nous a réservé de nombreuses surprises. Cet exercice nous permet d'aborder une autre discipline, celle de la génétique des textes que nous mettons alors en relation avec l'exercice du pastiche dans deux cours dispensés aux mêmes étudiants.

1.3. La génétique des textes

La génétique des textes en atelier d'écriture est très riche d'enseignement, comme le montre Claudette Oriol-Boyer, dans l'ouvrage collectif *Critique génétique et didactique de la réécriture : Travailler avec les brouillons d'écrivains*³⁴³. Elle développe plusieurs séquences autour des brouillons de Flaubert, Zola, Maupassant, Ponge et Lahougue. Ces séquences ont pour objectif d'acquérir du vocabulaire en matière de génétique des textes et de repérer les automatismes d'observation d'un brouillon. Elle différencie l'écriture à processus de l'écriture à programme, mais surtout, elle fait comprendre aux étudiants qu'un texte est écrit à partir de plusieurs versions qui évoluent au fil du temps au moyen des actes scripturaux suivants : l'ajout (en marge, dans l'espace interlinéaire, au moyen de becquets), la suppression (avec biffures, ratures), le déplacement et la substitution (alliant ajout et suppression). Cette approche de la génétique est combinée avec des exercices d'écriture courts, afin de familiariser l'étudiant avec les opérations que nous venons de mentionner, qui

³⁴³ Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*

sont celles qui sont reconnues dans le domaine.

Notre approche est différente puisqu'elle s'adresse à un public aguerri en matière d'écriture, d'une part, et d'autre part parce qu'elle a un autre objectif : celui d'interroger la place de la génétique des textes dans l'écriture d'un pastiche.

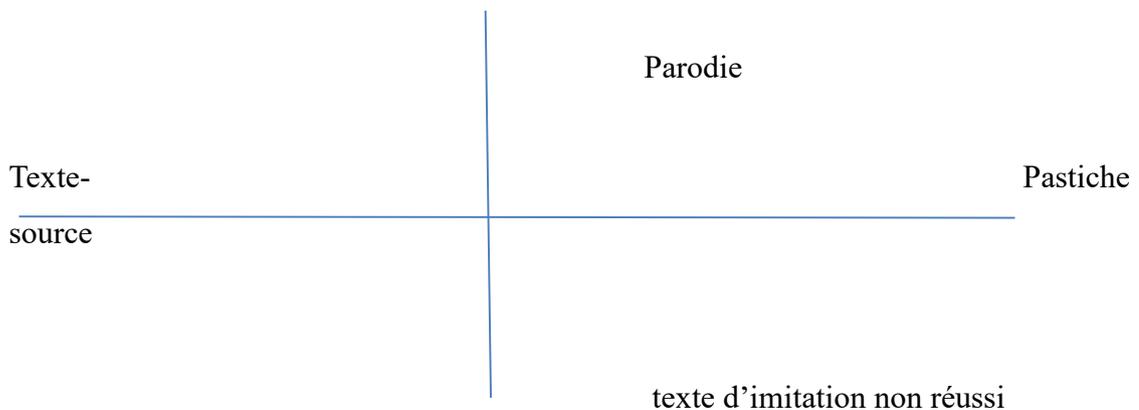
À chaque séance, une nouvelle contrainte est donnée. Il s'agit alors de réécrire l'extrait de la fois précédente en modifiant le texte au moyen de cette nouvelle contrainte. Toutes les versions sont gardées dans l'ordre. Il est interdit d'écrire à l'ordinateur et de jeter une version, même si celle-ci ne vaut pas la peine d'être lue, d'après son auteur. L'étudiant peut, à chaque séance, repartir de la version de son choix. À la fin de cette succession de contraintes, l'ensemble des brouillons est conservé en tant que dossier génétique. À partir de ce dossier, l'étudiant écrit un ultime texte : la version finale. Le tout est donné à un autre étudiant qui en fait l'analyse au moyen des éléments d'analyse vus en cours. Cette analyse doit être globale puis doit porter sur un élément particulier à travers l'ensemble des versions. Par exemple, l'étudiant peut choisir d'observer les déformations d'une phrase au cours des différentes versions, ou l'évolution d'un personnage, ou encore la disparition d'un élément puis sa réapparition soudaine. Enfin, imitant le processus d'écriture de son camarade, l'étudiant doit pasticher le texte final au moyen de ce qu'il a observé dans l'analyse génétique. Cette approche de la génétique des textes permet à la fois d'acquérir du vocabulaire en matière de génétique, des automatismes d'observation mais il sert surtout de déclencheur à une réflexion collective : la génétique des textes permettait-elle d'aller au plus proche du texte, de le pasticher plus efficacement ?

Ces différentes approches d'atelier d'écriture permettent d'orienter les étudiants vers une ample compréhension du pastiche et de ses bienfaits.

2. Comment quantifier les éléments stylistiques du pastiche pour juger de sa valeur ?

Il est difficile de juger de la qualité d'un pastiche, ainsi que de la différence entre l'exercice du pastiche et celui de la parodie. Pour nous aider à déterminer la valeur d'un texte d'imitation, j'ai envisagé de présenter le style comme un axe horizontal. Dans cette perspective, un texte d'imitation correspondrait à un ensemble de segments placés sur le même plan mais à l'échelle verticale. Le pastiche superposerait les deux droites tandis que la parodie serait représentée par un décalage de cet axe. Entendons par là que les éléments figurant au-dessus de cet axe, seraient à considérer comme des éléments parodiques, tandis que ceux figurant en-

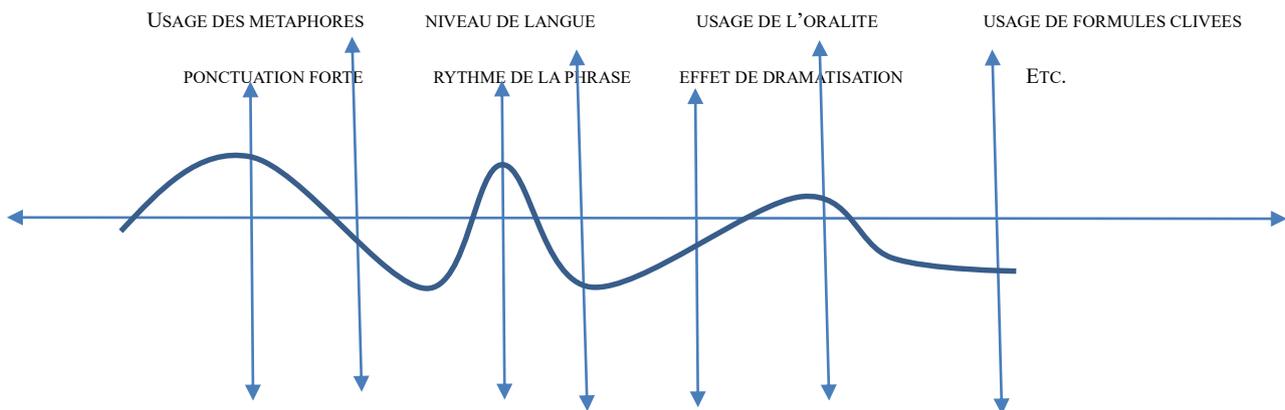
dessous seraient des éléments manquant à la réussite de l'exercice. Dans une illustration simpliste, nous pourrions donner l'exemple du registre : transposer un texte-source en style bas est une dérive de cet axe horizontal entraînant la parodie. Le phénomène inverse tend également à rendre un texte parodique : de même qu'un style bas a un effet parodique, la transposition d'un texte-source dans un style ampoulé peut verser dans la parodie. Considérant le style comme un axe horizontal, toute sortie de cet axe par un élément qui viendrait rompre la tonalité continue d'un style, interférerait dans la création d'un pastiche pour le faire basculer dans la parodie ou dans le texte échoué. Voici le schéma que j'ai imaginé pour illustrer mon propos :



Mais cet outil ne semble pas très précis. Pour obtenir un pastiche, il faudrait donc une continuité de l'axe horizontal, ne trahissant pas la mélodie du texte-source. Le pastiche est un chant en miroir du texte-source, qui conserve la ligne mélodique du texte, tandis que la parodie en est un contrepoint, donnant à l'axe du texte des airs de courbes, allant soit clairement vers le haut, vers l'adjonction d'effets de style à outrance, ou vers le bas, vers une économie du style, non représentative d'un auteur ; ou encore dans une oscillation de haut en bas.

En réalité, représenter le style d'un auteur reviendrait à mesurer plusieurs axes verticaux sur l'axe horizontal. Chaque effet stylistique d'un auteur, réemployé dans un pastiche, doit se trouver dans une mesure équivalente, c'est-à-dire figurer sur le même axe horizontal.

Ainsi j'ai complété mon schéma de manière non exhaustive dans ce deuxième graphique :

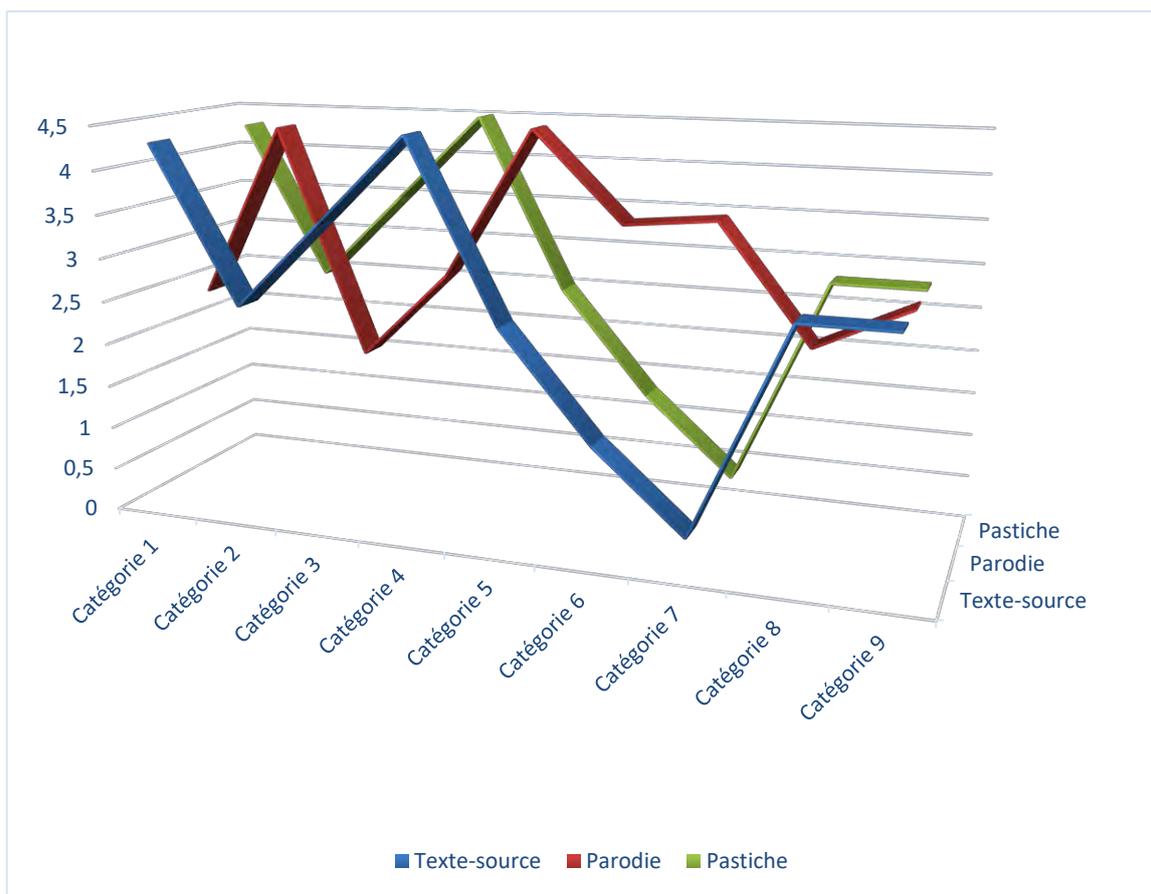


Dans ce schéma, la courbe représente une parodie ; tandis qu'un pastiche serait un axe horizontal superposé à celui du texte-source. Les flèches verticales correspondent à la mesure des éléments stylistiques. Les différents axes verticaux sont en réalité une infinité de procédés stylistiques que l'on peut préciser selon le relevé du texte-source. Par exemple, l'axe de l'oralité est précisé par l'usage de formules clivées. En considérant notre courbe, nous pouvons voir que le texte étudié comporte trop d'oralité en comparaison au texte-source mais, puisque les formules clivées ne sont pas en surnombre, elles ne sont pas la source de ce défaut d'oralité. Pour connaître la cause de ce défaut d'oralité, il faudrait que l'hyperonyme « oralité » se décline en de plus nombreux et de plus précis éléments du style de l'auteur parodié.

Dans un schéma plus complet que nous établirons en fonction d'un texte et de sa parodie, les axes horizontaux se déclineront en une multitude d'axes.

C'est un outil qui paraît intéressant mais qui n'est en réalité toujours pas assez précis. Comment établir un rapport entre le style d'un texte-source et celui d'une parodie si l'on considère le texte-source comme un axe horizontal ? Pensons plutôt le style du texte-source sur un axe vertical plutôt qu'horizontal.

Voici un exemple de schéma que j'ai imaginé pour représenter la parodie et le pastiche dans une représentation où le texte-source est vu comme une courbe et non comme une droite :



Ce graphique montre un texte-source et son pastiche sur le même plan. Un tableau suffit pour entrer les données des catégories, mathématiquement. Les mesures étant les mêmes pour le texte-source et le pastiche, les courbes sont sur le même axe des ordonnées. Tandis que la courbe de la parodie ne suit pas le dessin des deux autres.

Ce schéma montre l'élaboration d'un prototype qui permettrait de mesurer la distance entre parodie et pastiche. Les catégories sont à remplir selon les critères de l'analyse stylistique. Prenons le cas de Françoise Sagan.

« Je suis simplement de bonne humeur, dit-elle faiblement, et je trouve tous ces gens charmants. »

Et elle, qui se dépensait peu dans ce genre de soirées, se mit brusquement en tête de se faire excuser cette expression épanouie, comme certaines femmes laides qui ne s'arrêtent pas de parler pour faire oublier leur disgrâce. Lucile passait de groupe en groupe, aimable, confuse et tendre, allant même jusqu'à féliciter Claire Santré, ébahie, de la perfection de sa robe. Charles la suivait des yeux, intrigué, et il allait se décider à l'emmener quand Diane le prit par le bras :

« Charles, c'est la première belle soirée de printemps. Nous allons danser. Personne n'a envie de dormir, et je crois que Lucile en a moins envie que personne. »

Elle suivait Lucile des yeux avec une gentillesse amusée et Charles, qui connaissait sa jalousie et qui, de plus, l'avait vue prendre Lucile à part, quelques

minutes, en fut brusquement rassuré. Lucile avait dû oublier Antoine. Et tacitement, c'était une sorte de gala, de fête en l'honneur de la paix que lui proposait Diane. Il accepta.

Ils avaient rendez-vous dans une boîte de nuit. Charles et Lucile arrivèrent les premiers, ils dansèrent, ils discutèrent gaiement car Lucile, sur sa lancée, parlait comme une pie. Tout à coup, elle s'arrêta. Elle voyait dans la porte, debout, un homme grand, un peu plus grand que les autres, avec un costume bleu sombre et les yeux jaunes. Elle connaissait par cœur le visage de cet homme, chaque cicatrice sous le costume bleu sombre, et le dessin de ses épaules. Il vint vers eux, s'assit. Diane se remaquillait en bas et il invita Lucile à danser. La pression de sa main sur son épaule, le contact de sa paume contre la sienne et la distance curieuse, un peu trop grande, qu'il maintenait entre sa joue et celle de Lucile, distance qu'elle reconnaissait exactement comme celle du désir, la troublaient à tel point qu'elle arborait même une expression légèrement ennuyée destinée à tromper un public qui ne la voyait même pas. C'était la première fois qu'elle dansait avec Antoine et c'était une de ces chansons sentimentales et balancées que l'on jouait partout ce printemps-là.

Il la raccompagna à la table. Diane, revenue, dansait avec Charles. Ils s'assirent sur la banquette, assez loin l'un de l'autre.

« Tu t'es bien amusée ? »

Il avait l'air furieux.

« Mais oui, dit Lucile étonnée, pas toi ? »

- Pas du tout, dit-il. Je ne m'amuse pas dans ce genre de réunions. Et, contrairement à toi, j'ai horreur des situations fausses. »

En fait, il n'avait pu parler à Lucile de la soirée et il avait envie d'elle. La pensée qu'elle partirait dans quelques minutes avec Charles l'ulcérait. Il était en proie à une de ces crises de vertu, d'exclusivité, que donne si facilement le désir frustré.

« Tu es faite pour cette vie-là, dit-il.

Et toi ?

Moi pas. Il y a des hommes qui mettent leur virilité à naviguer entre deux femmes. Moi, ma virilité m'empêche de les faire souffrir avec délectation.

Si tu t'étais vu dans la chambre de Diane, s'exclama Lucile, tu avais l'air si penaud... »

Elle se mit à rire :

« Ne ris pas, dit Antoine d'une voix contenue. Dans dix minutes, tu seras dans les bras de Charles ou seule, en tout cas loin de moi... »

Mais demain...

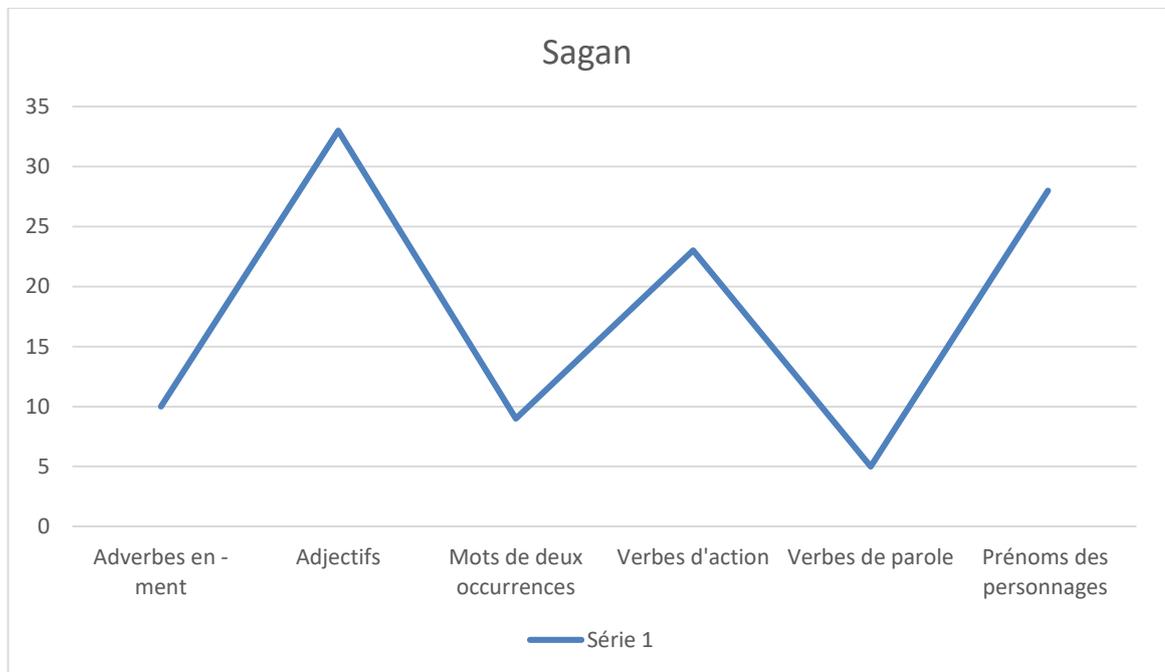
J'en ai assez des « demains », dit-il³⁴⁴. »

Dans ce texte de quarante-cinq lignes, de 580 mots, on relève différentes données. Tout d'abord, le texte comporte 10 adverbes se terminant par le son [-ment]. Il comporte 33 adjectifs, 9 mots ont deux occurrences dans le texte (en dehors des mots de liaison et des déterminants) : « brusquement », « printemps », « danser », « voyait », « bleu », « sombre », « grand »,

³⁴⁴ Françoise Sagan, *La Chamade*, éditions René Julliard, coll. « Pocket », 1965, p.68.

« connaissait », « soirée ». On trouve 23 verbes d'action, 5 verbes de paroles dont 4 occurrences du verbe « dire » et une occurrence du verbe « s'exclamer ». Quant au nom des personnages, il est répété 28 fois. La liste est non-exhaustive et sert simplement d'exemple.

Voici donc la courbe du texte-source suivant le nombre d'occurrences des éléments stylistiques marquants relevés :



Prenons maintenant le pastiche de l'un de mes étudiants, Timothée Pelletier :

Les femmes, belles, riches et propres sur elles-mêmes, se rendaient, chaque dimanche matin, au marché. Parmi ces femmes, il y avait Anna, dont le charmant mari était simplement resté à la maison, le journal de la veille entre les doigts. Il consultait uniquement le journal du samedi. C'était une sorte de principe qu'il avait pris très facilement, deux ans plus tôt, lorsqu'il avait épousé Anna, la plus radieuse des jeunes femmes du quartier.

Ce dimanche matin, Anna se sentait mal. Cela ne l'empêcha pas de se diriger vers le stand des légumes. Elle observa les aubergines et les courgettes. Anna prenait très précautionneusement son temps, de sorte qu'elle ramène à la maison les légumes les plus parfaits.

« Pourrais-je en connaître la provenance ? demande-t-elle.

Très certainement, Madame. Le tout est produit à quelques kilomètres d'ici, en Normandie, répondit poliment le commerçant.

Vous êtes Normand ?

Pas du tout, dit-il. Mais ma femme a une sœur dont la ferme se situe en Normandie. Je récupère mes produits directement auprès d'elle. »

Anna hocha la tête. Elle continua de discuter gaiement avec le commerçant avant de refermer son panier et de rentrer chez elle. Une fois à la maison, elle retrouva son mari dans le même fauteuil, dans le salon, le journal du samedi entre les mains. Elle lui sourit.

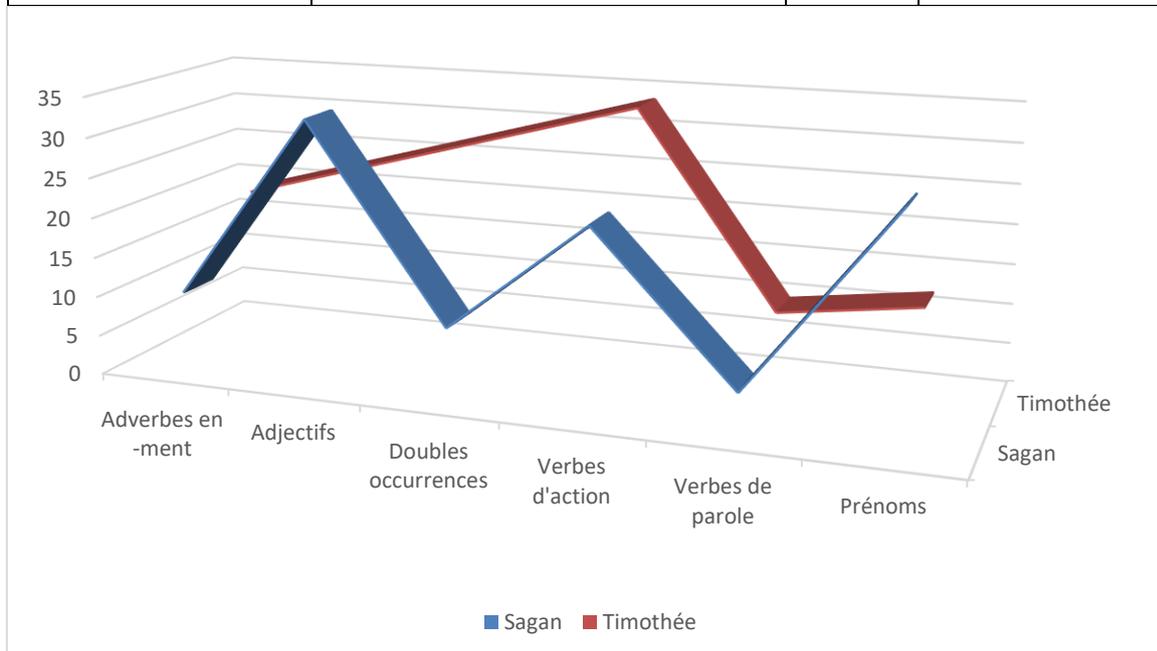
« Je suis rentrée, dit-elle »

Son mari leva le nez de son journal, lui sourit à son tour³⁴⁵.

Le texte de Timothée comprend 241 mots, tandis que le texte-source en comprenait 580. Il y a donc un ratio de 2,4 entre les deux textes.

Voici les données concernant le texte de Timothée :

| Trait stylistique | Nombre d'occurrences dans le pastiche | Ratio | Nombre à placer sur le graphique |
|---------------------|--|-------|----------------------------------|
| Adverbes en [-ment] | 8 | ×2,4 | = 19,2 |
| Adjectifs | 10 | ×2,4 | = 24 |
| Doubles occurrences | « dimanche », « matin », « femmes », « journal », « samedi », « légumes » « maison », « Normandie », « commerçant », « mari », « produit », « sourit » : 12 | ×2,4 | = 28,8 |
| Verbes d'action | 14 | ×2,4 | = 33,6 |
| Verbes de parole | 4 | ×2,4 | = 9,6 |
| Prénoms | 5 | ×2,4 | = 12 |



³⁴⁵ Timothée Pelletier, pastiche de Françoise Sagan lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse, 2019.

Sur certains points, Timothée semble ne pas respecter les proportions de ces données. Les deux courbes ne coïncident pas. Il est difficile de penser que le pastiche de Timothée soit cohérent avec le texte-source.

Voyons comment se comporte le texte de Laure-Lyn Boisseau-Axmann sur ce même graphique :

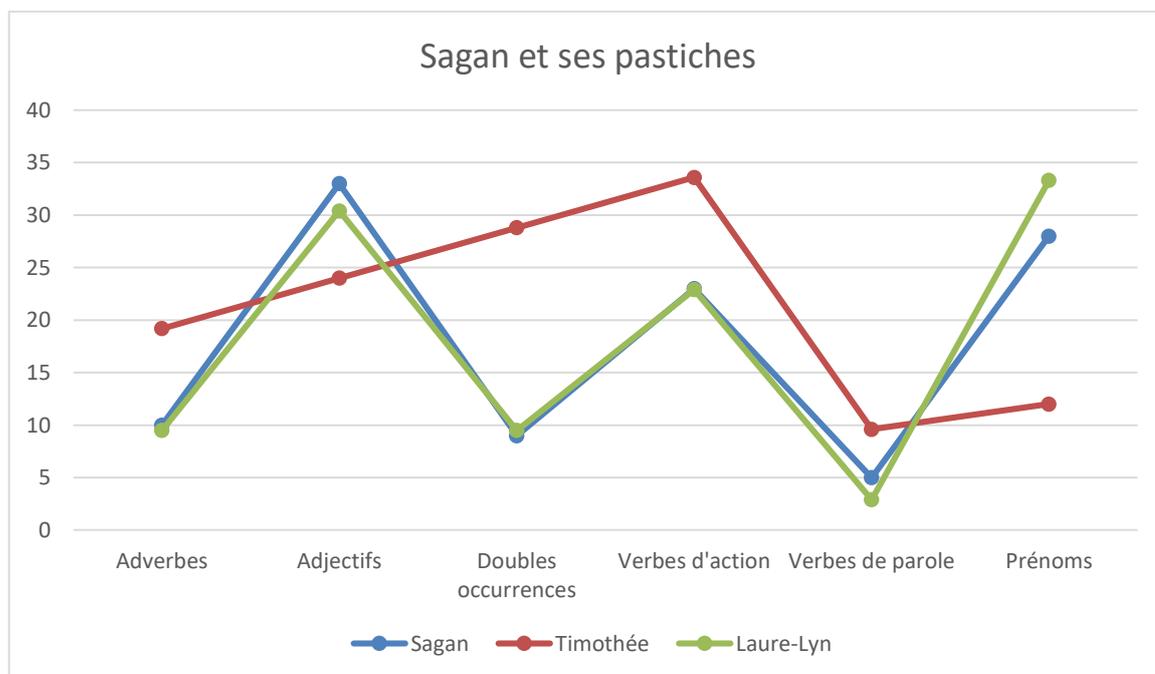
Anna se servit une coupe de champagne pour se donner contenance. Elle qui avait attendu ce gala tout l'été, se trouvait maintenant à regretter de s'y être rendue. Mathilde souriait gaiement, à l'autre bout de la pièce, elle se déplaçait de groupes en groupes en jouant les parfaites hôtes, adressant un mot gentil, un compliment, une blague, aux invités flattés de l'attention. Anna ne pouvait détacher son regard de Mathilde qui virevoltait agilement dans sa jolie robe de soie. Simon, assis sur un fauteuil, sombre et malheureux, l'observait aussi. A les voir ainsi tous les trois, chacun dans un coin de la pièce, personne n'aurait pu imaginer les liens qui les unissaient si intimement. Anna s'apprêtait à partir quand Simon l'arrêta, près du vestiaire. « Tu pars déjà ? – A quoi bon rester ? Mathilde me semble bien occupée, et toi, tu n'as d'yeux que pour elle. Je ne trouve pas ma place là-dedans. – Ne sois pas jalouse, dit-il faiblement. Tu sais bien que je n'aime pas plus cette situation que toi. – Oui, mais tu t'en accommodes mieux. Anna avait enfilé son manteau rapidement, pour mettre fin à cette conversation le plus vite possible. Mais Simon ne semblait pas prêt à la laisser partir. Il s'interposa entre elle et la porte d'entrée. Anna baissa le visage, s'enveloppa de ses bras, comme pour se protéger d'une vague de froid imminente qu'elle seule pouvait sentir. Elle avait l'air si vulnérable, tout à coup, si fragile et confuse que Simon ne put s'empêcher de tendre la main pour lui caresser la joue. Anna cilla mais ne le repoussa pas. La porte s'ouvrit brusquement et Mathilde apparut, les joues rosies par l'alcool et les mondanités. Elle les observa tour à tour, Anna, les larmes au bord des yeux, Simon, l'air concerné, et sa main sur la joue d'Anna. Le visage de Mathilde changea l'espace d'une brève seconde, pas assez longtemps pour que quiconque, un invité aléatoire de passage dans cet étroit couloir, ne pût remarquer quoi que ce soit, mais assez pour que Simon, qui la connaissait si bien, intercepte un fugace éclair de tristesse. « Vous partez ? » Anna comprit aussitôt que la véritable question tenait dans le mot que Mathilde avait omis, dans ce bout de phrase ravalé à la dernière minute. Ensemble. Vous partez ensemble. « Tu as l'air de te passer remarquablement bien de notre compagnie, dit-elle sèchement. On ne voudrait pas faire de l'ombre à tes ambitions de parfaite petite maîtresse de maison. – Anna... – Non, arrête. Je sais déjà ce que tu vas me dire. Je connais tes excuses par cœur. A croire que tu récites toujours le même discours, c'est tout juste si tu prends la peine de changer le prénom. » Simon, décontenancé par le ton amer d'Anna, voulut intervenir mais Mathilde ne lui en laissa pas le temps. « J'ai toujours été claire sur mes sentiments. J'aime, et quand j'aime, c'est avec tout ce que je suis. Je ne suis pas faite pour la captivité. Si vous m'aimez, aimez-moi libre. Ne me demandez pas de prêter allégeance, de m'enfermer dans une petite maison de campagne, où nous coulerions des jours heureux tous les trois, avec deux lévriers qu'on promènerait en regardant le paysage et en parlant du temps qu'il fait. » Elle avait dit ça avec tant de mépris, tant de dédain dans la voix, qu'Anna ne put s'empêcher de se sentir directement attaquée. Elle hocha tristement la tête. « Le problème, c'est que ta vision du cauchemar correspond exactement à ma vision du bonheur. Et ça, c'est irréconciliable. » Avant que Mathilde n'ait le temps de répondre, Anna avait quitté la maison en claquant la porte³⁴⁶.

³⁴⁶ Laure-Lyn Boisseau Axmann, pastiche de Françoise Sagan, lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse, 2019.

Pour relever des données conformes, il faut à nouveau calculer le ratio sur le nombre de mots. Le texte de Laure-Lyn Boisseau-Axmann comporte 611 mots. Selon le nombre de mots du texte-source (580), pour faire le ratio, il faudra diviser les données par 1,05 (ou les multiplier par 0,95, ce qui revient au même).

| Trait stylistique | Nombre d'occurrences dans le pastiche | Ratio | Nombre à placer sur le graphique |
|---------------------|---|---------------|----------------------------------|
| Adverbes en [-ment] | 10 | $\times 0,95$ | = 9,5 |
| Adjectifs | 32 | $\times 0,95$ | = 30,4 |
| Doubles occurrences | « trois », « porte », « j'aime », « maison », « visage », « ensemble », « groupes », « partir », « yeux », « joue » : 10 | $\times 0,95$ | = 9,5 |
| Verbes d'action | 24 | $\times 0,95$ | = 22,9 |
| Verbes de parole | 3 | $\times 0,95$ | = 2,9 |
| Prénoms | 35 | $\times 0,95$ | = 33,3 |

Le relevé des données ainsi porté en graphique pourrait nous donner les trois courbes suivantes :



Ce que nous pouvons conclure grâce à ce graphique, c'est qu'en apparence, Laure-Lyn

est très proche du texte original, tandis que Timothée s'en éloigne un peu. Timothée verse, à certains égards, dans la parodie, tandis que Laure-Lyn fait un pastiche presque parfait du style de l'extrait de *La Chamade* de Françoise Sagan que nous avons choisi d'étudier ensemble.

En conclusion, le pastiche peut se lire comme un style parallèle à un autre, tandis qu'une parodie, dans un outil comme celui que nous venons de développer, serait une courbe qui aurait un décalage sur ses points d'ordonnée, soit à la verticale.

3. Un outil informatique ou une sensation : vers une redéfinition du style.

Un tel outil est évidemment insuffisant, car le style ne se mesure pas à une simple proportion : il est aussi régi par le choix des mots, par la syntaxe, par le rythme du texte. Ainsi, si le style était réductible aux proportions, il suffirait d'entrer dans un ordinateur les données relatives à l'écriture d'un livre pour produire de nombreux pastiches. Le chatGPT doit d'ailleurs pouvoir remplir cette fonctionnalité. Malheureusement, cela semble de plus en plus réalisable du fait de l'amélioration du traitement du langage naturel par les intelligences artificielles. On peut tout à fait imaginer comment informatiser cet exercice et créer une sorte de machine à pastiches dont les éditeurs pourraient se servir pour commercialiser des faux. Un professeur de la Future University à Hakodate a paramétré un programme d'intelligence artificielle sélectionnant des mots et des phrases préparées par des humains. Le livre, *Le jour où un ordinateur écrira un roman*, a fait partie des sélections du prix littéraire Kikkei Hosji Scinichi, au Japon, concours de science-fiction. L'ordinateur n'a « écrit » que 20% du livre. Les lecteurs ont cependant jugé que l'écriture était faible et les descriptions peu intéressantes. Aujourd'hui, des livres écrits par le chatGPT sont publiés sur des plateformes commerciales.

Ainsi, le style ne peut se réduire à un ensemble de traits de langue tels que la proportion des adverbes, l'usage de la ponctuation ou la place de l'adjectif. Ces données ne suffisent pas à créer un pastiche, mais elles peuvent servir d'évaluation de la qualité d'un pastiche. Cette évaluation objective ne tient pas compte de la subjectivité de la réception d'un texte, liée à d'autres facteurs tels que la thématique du texte, le projet d'écriture et la volonté de l'auteur. Si nous pouvons observer la technique avec un tel outil, nous passons cependant à côté de l'aspect sensible du texte, à côté de sa valeur esthétique et littéraire.

D'après cette analyse, le style peut alors se redéfinir comme un ensemble de critères stylistiques quantifiables, dont l'harmonie ne repose pas tant sur le nombre que sur l'émotion qu'ils suscitent.

CHAPITRE 5 : ENSEIGNER LE PASTICHE EN ATELIER D'ECRITURE

Comme nous l'avons vu, dans l'atelier d'écriture que je menais avec les étudiants, nous étudions et analysons le style d'un auteur, puis nous reproduisons son style dans des textes d'une demi-page environ. L'atelier dure deux heures, et selon les auteurs et les années, j'ai changé plusieurs fois la formule. Tantôt je procédais à l'analyse stylistique moi-même, tantôt je la faisais faire par les étudiants pendant la séance et je complétais l'analyse ensuite, tantôt je les laissais écrire « à l'oreille », sans analyse préalable. L'analyse permettait à davantage d'étudiants d'atteindre l'objectif du pastiche, surtout si elle était pratiquée par eux. Mais étonnamment, certains étudiants arrivaient à saisir les grandes lignes du style d'un auteur dès l'exercice « à l'oreille ». Nous complétions alors les pastiches avec une analyse. Quelques éléments étaient modifiés dans certains textes tandis que d'autres devaient reprendre le texte dans son intégralité.

J'ai construit cet atelier de pastiche selon une logique qui me permet de proposer un questionnement aux étudiants. Nous y découvrons l'intérêt du pastiche, ses difficultés et ses contraintes. Nous observons aussi les nuances entre les différents intertextes, selon les propositions des étudiants. Cette progression permet aussi aux étudiants de discerner la frontière entre pastiche et parodie, parfois mince, parfois quasi imperceptible. Enfin, les étapes successives de ce cours leur permettent de redéfinir le style et de mieux comprendre les processus d'écriture à l'œuvre dans la création d'un texte, quel qu'en soit le genre et quel qu'en soit l'auteur.

Dans cet atelier, nous abordons le pastiche avec un texte très marqué stylistiquement. Ensuite, les étudiants tentent l'exercice du pastiche, puis celui de la parodie. Ce sont alors les erreurs des uns et des autres, pensant pasticher mais versant dans la parodie ou pensant parodier mais écrivant finalement un très bon pastiche, qui nous aident, en groupe et en discutant de chaque texte, à définir les deux genres et à en cerner les nuances. Nous travaillons ensuite sur le pastiche d'un texte très contraint. Les résultats de ces ateliers nous renseignent sur le rapport à la contrainte dans la recherche du style. Enfin, nous travaillons sur un texte jugé par la critique littéraire comme faiblement marqué stylistiquement, ou au contraire empreint de stéréotypes. Nous questionnons à nouveau, à l'aide de ce texte, le rapport à la parodie en tentant de pasticher un texte non reconnu pour ses qualités stylistiques. Ce cheminement, que nous allons analyser, nous éclaire sur les notions de pastiche et de parodie et nous fait comprendre comment l'exercice du pastiche permet de s'extraire des influences parasites.

1. La découverte du pastiche avec un style marqué...

Le premier exercice de pastiche donné à mes étudiants est un texte au style très marqué stylistiquement. J'ai très souvent utilisé un extrait de l'une ou l'autre de ces deux pièces de Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ou *Le Pays lointain*, pour commencer l'exercice du pastiche avec un texte tenu par un style très répétitif et très marqué. Nous pouvons donner cet exemple d'extrait représentatif de ceux donnés en cours (bien que je choisisse des extraits plus longs, pour faire entendre le rythme du texte).

Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère,
une de ces colères terribles à faire trembler les murs,
l'expression, je répète ce qu'on me dit,
une de ces colères terribles à faire trembler les murs, une colère plus
grande encore que toutes les autres colères, une colère de plus, ce jour-là comme
tous les autres jours

– car je n'ai jamais eu le souvenir, j'étais petite et je ne comptais pas, vous
voulez toujours embellir cette vie-là, cette époque, je n'ai jamais eu pourtant le
souvenir qu'il y eût des jours sans cette colère et sans ces cris et sans cette violence

[...]

J'étais petite et on ne se souciait pas de moi, mais j'entendais déjà,
le père et le fils se haïssant,

j'étais petite, je ne comptais pas, on ne prenait pas garde à moi, on
m'oubliait comme on m'oublie toujours, mais jamais je n'aurai d'autres souvenirs
de ce temps-là, je crois, je n'imagine pas,

jamais je n'aurai d'autres souvenirs de ce temps-là que ces colères et ces
cris et cette violence, non, et la haine, et cette peur du crime qui me reste –

une de ces colères terribles à faire trembler les murs,
et plus grave encore, plus définitive et plus dure encore que toutes les
autres colères que nous avons connues³⁴⁷...

Ce texte est riche en figures de style, tout particulièrement des figures de répétition. Tout d'abord, le texte est anaphorique : l'expression « *une de ces colères terribles à faire trembler les murs* » est reprise par trois fois dans notre extrait, marquée par un retour à la ligne. On observe de nombreux polyptotes : « on m'oubliait comme on m'oublie toujours ». Le polyptote allonge le temps en référant d'abord au passé et en appuyant sur le présent. C'est-à-dire que l'imparfait note déjà une habitude, mais l'habitude s'étend jusque dans le présent, transformé

³⁴⁷ Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, op.cit., pp.246-247.

en présent gnominique puisque l'adverbe « toujours » marque l'idée d'une vérité immuable. Enfin, la reformulation des personnages est marquée par l'épanorthose, figure de prédilection de Jean-Luc Lagarce : « ces colères et ces cris et cette violence, non, et la haine, et cette peur du crime qui me reste ». L'épanorthose est ici clairement marquée par l'adverbe de négation « non » qui contredit l'idée déjà évoquée pour la reformuler, la corriger, l'amplifier. Ces phénomènes d'écho sont eux-mêmes amplifiés par la structure du texte, son agencement sur la page, et par la ponctuation utilisée, mettant en avant un grand nombre de digressions, de parembolés et d'hyperbates. Les phrases sont allongées, le texte semble ne pas progresser et tourner sur lui-même, la parole s'enlise dans une éternelle répétition.

Le texte est très marqué stylistiquement, d'abord parce que les figures de la répétition sont un moyen d'amplifier le propos, ensuite parce que les figures sont très nombreuses et très présentes. En matière de dosage, nous pouvons constater que peu de passages du texte semblent abandonner l'un ou l'autre de ces procédés au profit d'un style plus plat ou moins marqué.

Rachel Borowczak était une étudiante du Master Création Littéraire en 2017. Elle avait déjà connaissance des textes de Jean-Luc Lagarce avant l'exercice et elle le lisait souvent et avec plaisir. Voici son pastiche de l'extrait cité :

– Il n'y a pas d'échappatoire, nous tous sommes piégés, toujours, toi et moi, vous aussi.

Parce qu'il ne faut pas croire, on aurait tort de croire que l'on peut, comme ça, *sur un coup de tête*,

– ce que les gens disent, *sur un coup de tête* – dynamiter les barreaux.

L'animal trépigne dans son enclos, tourne en rond, accélère la cadence, rythme les entrées d'air dans ses poumons, gauche et droit, enflés, enflés tellement que les membranes ne retiennent plus rien,

ne semblent plus rien retenir, on s'essouffle et on se retrouve de nouveau démunis,

perdus dans l'attente.

Alors partir, *sur un coup de tête*, trouver, malgré et en dépit de, une échappatoire.

Non, pas trouver, car il n'y en a pas, il n'y en a jamais vraiment, ce n'est pas comme si ça nous attendait quelque part,

pas trouver, mais forger, forer, se forer

(cela que l'on dit ?)

se forer une échappatoire.

Ne pas rester là, peut-être la seule chose qui compte, ne pas rester là.

Demeurer serait sans doute, est sans doute signe de mort prématurée. Et qui n'a pourtant rien à voir avec le cadavre.

Ce que je dis, tente de dire, c'est qu'on n'échappe pas, *sur un coup de tête*, à soi-même.

Il n'y a pas d'échappatoire, ce qui n'est pas une fatalité mais un constat,

oui, je constate.

Ai-je un jour été capable de faire autre chose ?

Je pense à cela, les questions dans mon crâne, qui circulent en boucles infernales, je pense à cela, j'y pensais tout à l'heure, et j'eus envie, comme ça, bêtement, sans raison, ce qu'ils disent, *sans raison*,
de partir sur un coup de tête,
ce que je dis désormais.

Les mots qui s'accumulent et qui me feraient dire parfois, qui me font dire souvent, qu'il n'y a pas d'échappatoire.

L'homme essaie,

– ce que l'on imagine, ce que j'imagine aussi à mon tour, que l'homme essaie, sans jamais être capable –

ce que je veux dire, sans jamais être véritablement capable de parvenir à quelque chose.

Suis-je déjà parvenu à quelque chose³⁴⁸ ?

Rachel Borowczak reprend les procédés stylistiques de Jean Luc Lagarce. Nous trouvons l'anaphore d'« il n'y a pas d'échappatoire », de « ce que je dis », et nous pouvons considérer aussi la répétition de « sur un coup de tête », non anaphorique mais qui participe à la construction lancinante du texte, avec ses formules martelées. Notons d'ailleurs les italiques qui sont présents chez Lagarce et chez Rachel, sur les formules les plus marquées. Dans le pastiche de Rachel, nous trouvons de nombreux polyptotes, ceux qui portent sur le temps tel que « je pense à cela, j'y pensais tout à l'heure » et qui semblent l'étirer : de maintenant à tout à l'heure, ou encore ceux qui portent sur la personne « ce que l'on imagine, ce que j'imagine aussi à mon tour », faisant se mêler le locuteur avec un groupe indéfini, comme c'est souvent le cas chez Jean-Luc Lagarce où la parole d'un devient celle de tous et vice-versa. Rachel reprend aussi l'épanorthose de Jean-Luc Lagarce : « trouver, malgré et en dépit de, une échappatoire. / Non, pas trouver, car il n'y en a pas, il n'y en a jamais vraiment ». Cette épanorthose fonctionne comme celle de Jean-Luc Lagarce. Rachel utilise l'adverbe de négation « non » pour revenir sur les propos déjà prononcés par le personnage et pour les reformuler, les améliorer, être au plus proche de la vérité telle qu'elle est perçue par le personnage. Rachel a déjà lu Lagarce, qu'elle apprécie et son pastiche ressort comme l'un des meilleurs du groupe.

³⁴⁸ Rachel Borowczak, pastiche de Jean-Luc Lagarce, atelier de pastiche du Master Création Littéraire de Toulouse, 2017.

La connaissance de l'auteur permet de faire un pastiche d'une plus grande qualité, d'autant plus que Rachel affirme que son style s'approche souvent de celui de Lagarce et que cet auteur peut l'influencer.

1.1. ...bouscule ceux qui ont un style très marqué

Le style marqué peut être un moyen de comprendre l'exercice du pastiche et de s'y adonner pour la première fois. Toutefois, deux cas semblent s'opposer dans un exercice très marqué : lorsque le style du texte-source s'apparente au nôtre ou que nous sommes déjà influencée par l'auteur à pasticher, comme c'est le cas pour Rachel, l'exercice est facile à pratiquer ; mais lorsque notre style s'éloigne de celui de l'auteur à pasticher, il s'avère parfois plus difficile de le pasticher. Ainsi, certains étudiants éprouvent de grandes difficultés à pasticher cet auteur. C'est le cas de Cyril Hautbois dans le pastiche suivant :

Le truc c'est que, tu vois, il faut que tu te cales sur ce qui t'entoures.
Je parle de la composition de l'espace, des personnes présentes, de la température, du taux
d'humidité, de la luminosité ambiante.
Faut que t'imagines que t'es dans l'eau, en fait. Et dès que tu bouges, ça fait réagir les objets
proches. Ces objets, tu vois, et je parle autant des trucs vivants que des trucs pas vivants, ils
réagissent à ta présence. C'est pour ça que, quand tu te déplaces, il faut que t'arrives à
anticiper les réactions de tous ces objets dont je te cause. Faut que t' observes, quand tu
bouges, ce que ça fait dans l'air.
Parce que l'air c'est l'eau, en fait, ça vibre quand tu bouges dedans³⁴⁹.

Ce pastiche ne répond pas aux critères stylistiques permettant de dire qu'il s'agit bien d'un pastiche de Jean-Luc Lagarce, malgré la volonté de l'étudiant. Nous retrouvons derrière cette tentative les blancs typographiques, la répétition de l'incise « tu vois », l'élision du sujet « Faut que t' observes », mais cette élision n'est pas placée au bon endroit car, lorsque Jean-Luc Lagarce élide son sujet, ce n'est pas seulement pour marquer l'oralité, mais plutôt pour effacer le sujet-parlant, le « je » : « Et j'entendais et j'avais peur aussi qu'ils ne puissent plus se retrouver et se pardonner encore, comme ils se pardonnaient toujours – ai toujours voulu imaginer qu'ils se pardonnaient, qu'ils finissaient toujours par se pardonner³⁵⁰ ». Le « j' »

³⁴⁹ Cyril Hautbois, pastiche de Jean-Luc Lagarce, atelier de pastiches du Master Création Littéraire, 2017.

³⁵⁰ Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, op.cit., p.250.

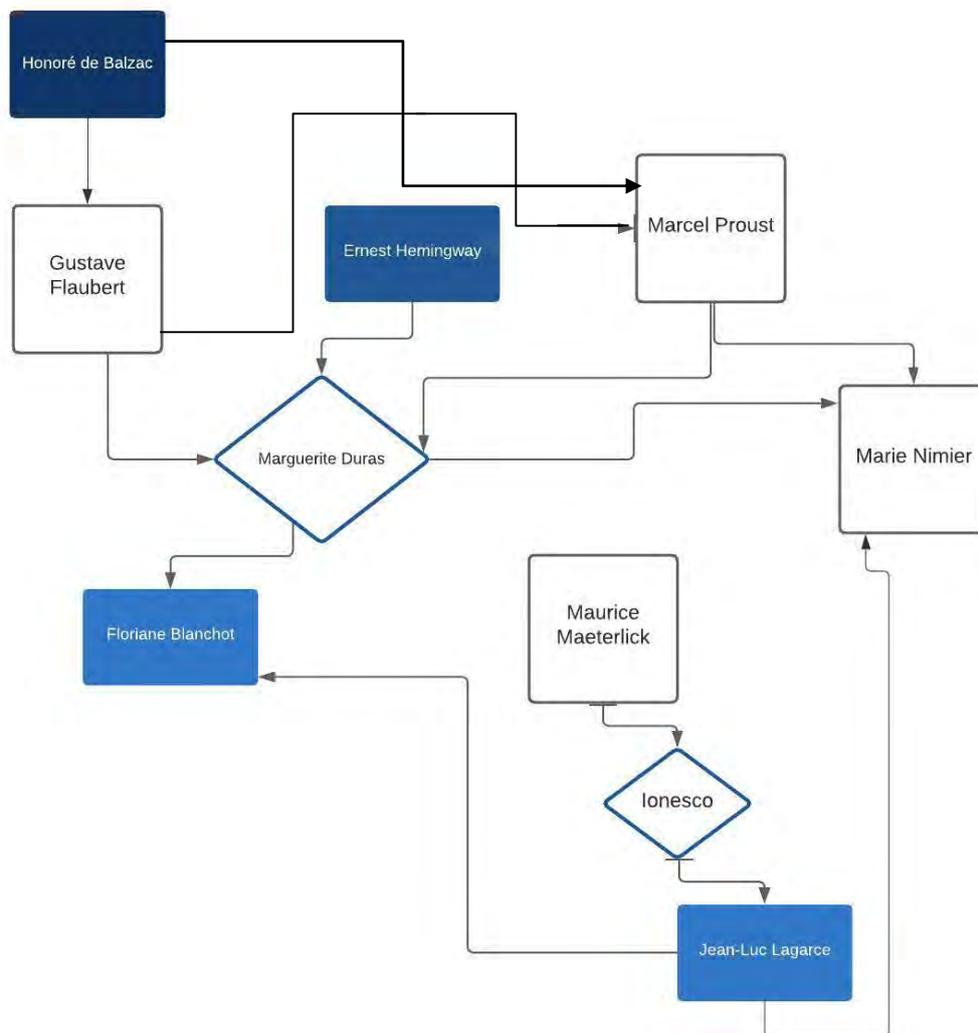
disparaît et le personnage se cache derrière une absence de pronom sujet. De plus, nous constatons à la première lecture que le niveau de langue n'est pas celui du texte-source. Sans compter que le texte de cet étudiant semble avancer à vive allure, alors que les textes de Jean-Luc Lagarce ne font pas le récit de quoi que ce soit, mais répètent sans fin les mêmes mots, les mêmes regrets.

Cyril Hautbois découvrait Jean-Luc Lagarce alors que Rachel Borowczak connaissait déjà l'auteur du texte-source. Cependant, au fur et à mesure des années passées auprès des étudiants, je me suis aperçue que d'autres facteurs entrent en jeu, notamment celui que nous nommons les « familles d'auteurs ».

1.2. Les familles d'auteurs : retour sur un concept qui prend tout son sens dans le pastiche

Certains auteurs sont plus faciles à pasticher pour certains étudiants, tandis que d'autres, qui pastichent facilement d'autres auteurs, n'y parviennent pas. Il en va de même pour moi qui ai abandonné le projet initial de pasticher Pierre Michon, Jean Giono, Mérédith le Dez et Serge Pey dans mon roman. Les essais étant peu fructueux, j'ai préféré remplacer ces pastiches. Une autre remarque m'apparaît au fil des années : les étudiants sensibles à Duras ou à Lagarce, comme moi, s'avèrent sensibles aux deux, après la découverte détaillée de l'un ou l'autre de ces auteurs. Il en est de même pour Marie Nimier, dont nous analyserons la présence de l'influence durassienne dans ses textes : les étudiants ayant une affinité pour Lagarce et Duras sont très souvent les mêmes qui s'adonnent volontiers au pastiche de Marie Nimier. Il existe donc un lien entre ces auteurs et entre le groupe de mes étudiants admirant ces auteurs ou subissant leurs influences : c'est ce que j'ai déjà nommé dans la partie précédente des « familles d'auteurs ». Les auteurs semblent s'influencer les uns les autres. Après réflexion, je parlerai d'influence en toile – plus qu'en arborescence, car la toile considère le lien sans prendre en compte la chronologie.

Voici un exemple de toile de lien entre les auteurs qui montre comment l'influence des uns se répercute sur les autres. J'y ai ajouté mon nom pour tenter de comprendre comment ce lien fonctionne avec tout un chacun. Il suffit de se positionner à l'endroit où l'influence est la plus marquée. Le sens des flèches représente le sens de l'influence d'un auteur à l'autre.



Cette carte heuristique permet de comprendre le lien d'influence entre les auteurs. Ainsi, l'intertextualité fonctionne comme une toile où les auteurs se rejoignent, de près ou de loin. Plus les liens entre les auteurs sont étroits, plus nous pouvons parler de famille d'auteurs.

Ainsi, le pastiche au style marqué a permis à mes étudiants de se distinguer les uns des autres, chacun imitant plus facilement l'auteur de la famille dont il se sent proche. De même, je me suis demandé ce qui faisait que le lien se créait entre deux auteurs. Pourquoi Alice Baylac, Agathe Rollet, Rachel Borowczak, mes étudiantes, aimaient autant Duras que Lagarce ? Quel est le lien entre ces deux auteurs qui fait qu'il est difficile de n'aimer que l'un d'eux ? Nous résoudrons ces interrogations dans le prochain chapitre. En attendant, voyons plutôt comment

aider les étudiants qui ont des difficultés à pasticher les auteurs d'une famille de laquelle ils se sentent éloignés.

2. Comment ne pas verser dans la parodie ?

La deuxième partie de mon atelier d'écriture sur le pastiche littéraire consiste à se confronter à la parodie – c'est-à-dire aux limites du pastiche. La première approche que j'ai eue est une approche empirique. En effet, les ateliers d'écriture offrent des temps de lecture et de réflexion autour de la production des étudiants. Dans mon atelier, je tâche de réfléchir à chacune des productions des étudiants et je cherche à engager un dialogue autour de chaque texte, qu'il soit particulièrement réussi ou non, il nous sert toujours d'exemple pour comprendre un mécanisme. Le biais du pastiche permet de faire des retours sans froisser la personnalité de l'étudiant : c'est par le prisme de l'imitation que je peux travailler à une critique du texte. Cette approche empirique m'a permis d'affiner la définition peu claire de la parodie : elle semblait uniquement centrée sur l'aspect humoristique du texte. Pourtant, certains textes-sources sont humoristique, et les pasticher ne doit pas pour autant rendre ces pastiches parodiques. Au fur et à mesure des ateliers, j'ai dressé trois différentes manières de verser dans la parodie. Le pastiche se transforme en parodie lorsqu'il y a un décalage thématique et que le message est porté plus bas que dans le texte-source. Il y a également parodie lorsque, dans la tentative d'imitation du texte source, le texte d'imitation a opéré un décalage stylistique en marquant davantage les traits stylistiques majeurs. Enfin, la parodie peut se faire en ajoutant des éléments de caricature dans le texte d'imitation. Ces trois façons de verser dans la parodie peuvent être combinées. Nous noterons que celle qui nous intéresse le plus est le décalage stylistique. Toutefois, les parodistes utilisent davantage le procédé caricatural et le décalage thématique, qui sont des ressorts plus simples et que les auteurs les moins aguerris en matière d'imitation peuvent se permettre.

2.1. Décalage thématique

Lorsque le texte-source veut délivrer un message et que le parodiste baisse le niveau d'importance du message, en le rendant moins grave, ou en l'orientant vers des thématiques basses comme la sexualité ou la scatologie, la parodie est alors thématique. Dans la parodie de Patrick Rambaud *Virginie Q*, qui reprend le roman *Emily L.* de Marguerite Duras en version parodique, nous trouvons un extrait parodiant la célèbre scène d'ouverture d'*Hiroshima mon amour*.

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

À utiliser à volonté.

Une voix de femme, très voilée, mate également, une voix de lecture récitative, sans ponctuation, répond :

ELLE

J'ai tout vu. *Tout*³⁵¹.

Cet extrait est repris par Patrick Rambaud dans une scène loufoque où les deux personnages attendent le menu d'un restaurant :

- Vous n'avez rien vu, au Kimbala, rien.

Il dit :

- Rien, je n'ai rien vu au Koubala.
- Kimbala.
- Kibala.
- Ça ne serait pas sorcier de dire correctement.
- Mais je n'ai rien vu, rien³⁵².

Dans cet extrait parodique, Patrick Rambaud fait porter l'effet parodique sur la reprise quasi à l'identique d'un extrait très célèbre du texte-source. Cette parodie reprend la structure du texte-source, ce qui est déjà impossible en matière de pastiche : reprendre la structure et le style serait inévitablement verser dans le plagiat. Pour s'extraire du plagiat, il faut s'éloigner du texte-source pas un biais ou l'autre : s'éloigner de la structure, s'éloigner du ton, s'éloigner du style, etc. Dans le texte de Patrick Rambaud, le trait humoristique provient également du décalage entre le texte-source, qui parle du drame d'Hiroshima, et la parodie, qui joue sur le problème de prononciation du personnage et son manque de volonté à prononcer correctement ou à écouter le deuxième personnage. Ces parodies tiennent sur des ressorts tels que l'humour noir ou l'ironie. L'une de mes étudiantes, Salomé Tafforeau a écrit une très bonne parodie thématique de Marguerite Duras :

Elle le réveille. Elle le réveille et en le réveillant, elle se demande si elle est bien réveillée, elle ; si on n'est jamais réveillé, si le réveil n'est pas une chose qu'il faut prendre au sens symbolique, comme la poésie, comme la lumière au bout du tunnel, le silence entre deux amants, la photosynthèse.

Elle le réveille et il ne se réveille pas. Elle se dit : il faut savoir frapper plus fort. Elle le gifle. Elle le gifle et il ne se réveille pas. Quand les autres ne se réveillent pas, ça la met en colère. Elle le gifle encore. Avant la gifle, entre toutes les autres gifles, il s'est réveillé. Il a dit : Aïe. Elle a pensé : dans ce « Aïe », il y a toute la misère du monde. Elle a vu des champs de riz, à ce moment-là, elle ne sait pourquoi. Elle a voulu lui parler des champs de riz, mais les pompiers sont arrivés.

³⁵¹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1960, p.22.

³⁵² Marguerite Duraille, *Virginie Q.*, roman présenté par Patrick Rambaud, éditions Balland, 1988, p.32.

L'homme a dit :

- Je ne sais pas ce qui s'est passé. J'ai vu deux fois tout noir, et puis deux tout blanc. Ensuite, je me suis réveillé.

Elle a dit : c'est là qu'il est tombé, tombé d'un coup.

Les pompiers ont demandé :

- Quand ?

Elle a dit, elle a songé : il est tombé après le noir, il tombe encore maintenant, se réveiller, c'est tomber, qu'on veuille tomber ou non, on tombe, je tombe maintenant, regardez-moi. Je me réveille.

Ils ne comprennent pas. Ils ne comprennent pas qu'elle parle de photosynthèse et ils emmènent l'homme, dans leur camion, dans le blanc, dans l'éther, l'éther et l'enfer administratif des urgences, des papiers oubliés, de l'attente.

Elle dit : il se réveille encore. Regardez, il tombe. Nous tombons tous. La Terre tombe. Je la retiens. C'est avec mes bras que je la retiens. Mais parfois je me déconcentre. C'est là qu'elle pourrait tomber.

Ici, le ressort comique repose sur le malaise du personnage. Nous analyserons le style de Marguerite Duras dans le prochain point de la thèse puisque le décalage thématique ne nécessite pas d'analyse stylistique. En effet, nul besoin d'analyse pour comprendre qu'il s'agit d'une parodie : la scène semble ubuesque et le ridicule est au rendez-vous pour chacun des personnages. Si le style reprend des éléments du texte source, la thématique est très différente : le texte porte son intérêt sur des situations cocasses plus que sur les thèmes abordés par l'auteur du texte-source.

2.2. Décalage stylistique

Lors de l'écriture d'un texte d'imitation, ayant recours à la parodie par un décalage, nous remarquons que le décalage le plus proche de l'exercice du pastiche est le décalage stylistique. Pour opérer un décalage stylistique, il faut repérer les traits stylistiques de l'auteur du texte-source et en forcer les traits en accentuant les traits les plus représentatifs de l'œuvre. Nous en retrouvons de nombreux exemples dans les parodies publiées. Nathalie Carter et Bertrand du Breuil parodient également Marguerite Duras dans leur livre commun :

Ça fait mal. Ce qui est triste, c'est ça, que ça fasse mal été comme hiver, et même pendant les vacances. Des lèvres gercées par les vacances, ça devrait pas exister. Mais c'est comme ça ; il n'y a rien à faire.

L'autre, l'ami, dit que oui, c'est sûr, et que sa mère, la sienne, lui mettait sur la tête, quand il était petit, pour se protéger du soleil, un bob en coton bleu. Le bob, il l'a perdu, sa mère aussi, il l'a perdue³⁵³.

³⁵³ Nathalie Carter et Bertrand du Breuil, *Grandes Plumes*, éditions Stock, 1986, p. 48.

Si cette parodie est aussi thématique, elle n'en reste pas moins stylistique. En effet, sur les trois premières lignes, nous retrouvons cinq occurrences du mot « ça » qui est utilisé chez Marguerite Duras. Pourtant, Marguerite Duras n'utilise pas autant ce pronom que ses parodistes. Nathalie Carter et Bertrand du Breuil ont aussi joué sur la sur-pronominalisation souvent utilisée par Marguerite Duras, mais chez les parodistes, le recours est tant appuyé qu'il paraît artificiel : « sa mère, la sienne ». La reprise pronominal est inutile et lourde chez les parodistes quand elle montre le besoin d'insister chez Marguerite Duras : « Quand elle sort du sommeil, Valérie, elle est si décoiffée que ses cheveux blonds lui tombent sur les yeux³⁵⁴. »

Ces recours stylistiques – sur-pronominalisation, nombreuses occurrences du pronom « ça » – ont été très utilisés par mes étudiants lorsque je proposais d'écrire une parodie. Voici l'exemple d'une parodie stylistique chez Manon Gineste, étudiante en 2021 :

J'aurais aimé parler de cette histoire-là, par moi vécue, dans cette cuisine bleue, bleue et blanche, toute lumière apportée par une fenêtre unique. Du reste du monde, on y voyait tout sans le voir. À cet instant-ci de ce que j'écris, parlant de cette histoire-là, je suis allongée sur les plaques de cuissons. Je suis seule, comme souvent, et mes puissantes pensées brassent le vide des lieux. Sur ça, sur elles, les plaques de cuisson, je cherche, je gratte, de ces mains qui sont à moi, toujours vêtues de gant qui m'appartiennent aussi. Je me dis « jamais je n'y arriverai ». Et puis, une plaque part, puis deux, l'espoir renaît, est là, mais déjà le bout suivant me résiste : il meurt, mort.

Gratter des plaques, c'est ne pas se résigner au néant. Dans la lumière unique de la seule fenêtre, elle, la lumière, brillait d'une vérité qui faisait les plaques noires. De ce noir, on percevait qu'elles étaient les marches de la fin de tout. Jamais encore, peut-être, on avait raconté ça de cette manière. Il faut qu'il soit la folie même, ce noir des plaques de cuisson, la mort, pour qu'on ait à le gratter ainsi partout, ailleurs, dans tous ces coins du monde. Pour que l'espoir veuille l'effacer. Et je me demande si quelqu'un avait déjà pensé à ce qu'il serait, ce monde, moi, si je ne l'avais pas dit³⁵⁵.

Dans ce texte, Manon Gineste accentue certains procédés stylistiques de Marguerite Duras. Les figures de la répétition sont exacerbées. Le polyptote met l'accent sur la mort, mais d'une manière parodique « il meurt, mort ». De même, la formule clivée chère à Marguerite Duras « ce [Nom]-là » est parodiée dans la phrase : « À cet instant-ci de ce que j'écris, parlant de cette histoire-là ». Nous voyons de nombreuses redondances, pourtant, le style durassien est fort reconnaissable dans l'écrit de Manon Gineste. Celle-ci met l'accent sur les traits stylistiques de Marguerite Duras et les exacerbe. Nous sommes donc très proches de l'écriture durassienne sans y être tout à fait car l'exagération du style nous fait verser dans le parodique. Cette parodie porte sur l'accentuation des traits stylistiques propres au style durassien quand le pastiche veut

³⁵⁴ Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire Gallimard », 1962, p.61.

³⁵⁵ Manon Gineste, parodie de Marguerite Duras, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire en 2021.

que le dosage de ces traits remarquables soit plus juste, moins accentué.

2.3. La caricature

La parodie peut avoir des accents caricaturaux lorsque la vie de l'auteur, ou plutôt les aspects rocambolesques de sa vie sont inclus dans le texte. Celui-ci est alors rédigé à la manière d'un pastiche, ou d'une parodie thématique ou stylistique à laquelle s'ajoutent des éléments biographiques ironiques. Nous ne pouvons pas parler de simple caricature lorsque l'intertexte – d'après la définition d'intertexte de Julia Kristeva que nous avons donnée dans la première partie de cette thèse – renvoie stylistiquement au texte-source. Une simple caricature ne reprendrait pas le style d'un auteur pour en faire un portrait à charge. Reprenons l'exemple de parodie caricaturale chez le célèbre parodiste Patrick Rambaud et son acolyte Michel-Antoine Burnier, alors qu'ils parodient Simone de Beauvoir dans un texte intitulé « La farce des choses », dont nous avons déjà observé la citation, et allons plus loin dans l'analyse.

J'avais beaucoup travaillé cette année : le huitième tome de mes mémoires, où je racontais ma vie des trois derniers mois, m'avait donné tant de tracas ! Ce serait mon meilleur livre, disait Sartre, mais je devais encore beaucoup travailler. L'écriture en était désordonnée et les personnages manquaient de chair : j'avais décidé de tout reprendre sur ces conseils. J'avais en outre publié le récit de mes voyages en Champagne, en Eure-et-Loir, dans les Ardennes, en Bretagne, en Seine-et-Marne : j'en étais fourbue. Quelle joie de communiquer à des milliers de lecteurs ce sentiment d'épuisement qui me prenait à la fin de chacune de mes promenades ! « Ça ne brille pas par la qualité, mais au moins il y a la quantité », disait Sartre : ce mot me toucha beaucoup et j'en fus heureuse³⁵⁶.

Dans cet extrait, les auteurs se moquent délibérément de l'écriture très prolifique de Simone de Beauvoir. La pique est renforcée par la citation attribuée à Jean-Paul Sartre. De plus, les auteurs ironisent sur le regard que portait Sartre sur l'œuvre de Beauvoir, qu'il jugeait moins excellente que la sienne. L'admiration non contenue de Simone de Beauvoir pour Jean-Paul Sartre est visible dans ses textes où elle le cite aisément : « C'est ce que montre Sartre dans *L'Être et le Néant*³⁵⁷ ». L'usage de la première personne est aussi une caractéristique très beauvoirienne. Souvenons-nous seulement de l'*incipit* du *Deuxième sexe*, « J'ai longtemps hésité à écrire un livre sur la femme³⁵⁸ », où l'auteur nous livre ses réflexions méta-textuelles sur l'inspiration de ce texte jusqu'à sa réalisation. Mais ce sont les *Mémoires d'une jeune fille rangée* que s'amuse à parodier les deux acolytes. Simone de Beauvoir y décrit sa vie dans les moindres détails. Nous y retrouvons cette emphase représentée par les phrases exclamatives :

³⁵⁶ Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Parodies*, *op.cit.*, p. 12.

³⁵⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, I, éditions Gallimard, coll. « folio essais », [1949], 1976, pp.89-90.

³⁵⁸ *Op.cit.*, p.13.

Traduisant un texte anglais, j'en découvrais total, unique, le sens universel, alors que le *th* dans ma bouche n'était qu'une modulation parmi des millions d'autres ; je dédaignais de m'en préoccuper. L'urgence de ma tâche m'interdisait de m'attarder à ces futilités : tant de choses m'exigeaient ! Il fallait réveiller le passé, éclairer les cinq continents, descendre au centre de la terre et tourner autour de la lune³⁵⁹.

L'emphase du point d'exclamation s'accroît au contact d'hyperboles telles que « sens universel », « millions d'autres », « cinq continents », « centre de la terre » ou encore « la lune ». L'adverbe « tant » renforce cette emphase, tout à fait bien imitée par les parodistes avec l'adjectif mélioratif « meilleur », ce qui semble être une hyperbole avec « milliers de lecteurs ». La caricature se distingue du portrait à charge qui ne reprend pas les éléments stylistiques d'un auteur, mais qui en dresse seulement un portrait intentionnellement virulent.

Nous retrouvons ces parodies caricaturales dans les textes des étudiants. Timothée Pelletier choisit d'orienter sa parodie vers le penchant réputé de Marguerite Duras pour l'alcool :

La goutte de whisky le long de la bouteille. C'est cette goutte de whisky-là qui dégoulinait le long de la bouteille. Ça formait une trace, un sillon le long de la bouteille. Si j'avais léché la bouteille, ça se serait terminé sur ma langue. Peut-être que ça aurait brûlé ma langue. Ça ne serait sans doute pas descendu jusque dans ma gorge. Ça n'aurait pas abreuvé mon corps. Ça n'aurait fait que déshydrater mes lèvres.

Je regardais la goutte de whisky tomber. Ça ne tombait pas vraiment mais c'est cette expression-là qui venait. Tomber, ça tombait le long de bouteille. Je regardais la goutte tomber jusqu'à ce qu'elle tombe sur la table. La table de la cuisine, ça avait été acheté dans une brocante, un mardi. Peut-être que c'était un mardi. Peut-être que ça n'en était pas un. On avait acheté la table de la cuisine dans une brocante. Ça avait été nettoyé et repeint. C'était prêt à accueillir la goutte de whisky qui tombait, sans tomber vraiment.

Je dis tomber mais sans doute que quand ça tomberait sur la table, ça s'écraserait. Sans tomber. Ça s'écraserait sur la table et disparaîtrait.

La goutte rejoignit le fond de la bouteille. Ça ne se voyait plus, plus vraiment en tout cas. Ça se cacha sous la bouteille. C'était un peu de la triche. Ça n'était plus visible. C'était en-dessous, là, en-dessous de la bouteille sans que personne ne puisse la voir, sans que personne ne puisse constater qu'une goutte de whisky avait dégouliné le long de la bouteille.

La bouteille soulevée, la goutte de whisky était là. C'était sous cette bouteille-là, sur cette table de brocante-là. Ça ferait peut-être une tache. Cette tache-là serait nettoyée. Comme on avait nettoyé la table avant. La goutte de whisky s'épongerait, disparaîtrait au contact de l'eau du robinet. Ce robinet-là. Ça s'écoulerait et ferait disparaître la goutte de whisky.

L'alcool, ça disparaît toujours avec l'eau. J'aurais préféré que ça ne soit pas le cas du whisky qui m'aide à guérir mes maux³⁶⁰.

³⁵⁹ Simone de Beauvoir, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, éditions Gallimard, coll. « Le Livre de Poche », 1958, p.96.

³⁶⁰ Timothée Pelletier, parodie de Marguerite Duras, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse en 2019.

Lorsque la caricature prend le pas, l'exercice est un peu facile. Cependant, ces pastiches demandent de connaître la biographie d'un auteur. L'exercice ne peut être compris que lorsque la vie des auteurs fait partie d'un fond commun de connaissance, car sans cela, personne ne reconnaîtrait la parodie et elle perdrait encore en intérêt.

3. Lorsque la contrainte est trop forte : l'exemple du lipogramme en [e] de Perec

Après avoir défini les types de parodies et donc les limites du pastiche, nous nous demanderons si l'exercice du pastiche relève ou non de la simple application de contraintes d'écriture. En effet, imiter les traits stylistiques semble vouloir dire qu'il suffit d'analyser le style d'un auteur et d'appliquer un certain nombre de contraintes formelles pour que le résultat soit probant. Mais suffit-il de repérer et de reproduire les traits stylistiques d'un texte-source pour pasticher ? Et qu'est-ce qu'un trait stylistique ? Le trait stylistique s'arrête-t-il à la forme ? à la figure de style ? à la tournure syntaxique ? à la ponctuation ?

Pour répondre à cette question, j'ai opté pour le travail d'un texte à la forme très contrainte. Ainsi, j'ai fait pasticher à mes étudiants *La Disparition* de Georges Perec dont voici un exemple :

L'on s'assit. Olga proposa fruits au sirop, fruits rafraîchis, fruits confits.
L'on savoura sans bruit. Nul n'ajoutait mot. L'on toussota. L'on soupira.

- Il nous faut aujourd'hui, dit pour finir Olga, approfondir dans un savoir commun l'obscur imbroglio où nous nous noyons tous. Trop d'avaros troublants, trop d'affolants coups du sort ont, au cours du mois qui finit aujourd'hui, assailli nos amis. Or, hormis cinq à six brimborions, nous n'avons pas d'informations sur la situation qui accompagna la disparition d'Anton, la mort d'Hassan. Mais nous savons, ou croyons savoir qu'il y a, sous tout ça, un propos sibyllin dont nous voudrions saisir la signification. Avant tout, il nous faut nous unir : joignons nos informations, puis coordonnons nos actions !
- Voilà proposition qui vaut son poids d'or, fit Augustus.
- Oui, approuva Arthur Wilburg Savorgnan, à coup sûr chacun parmi nous a au moins appris un truc qu'ignorait son voisin. D'un contact plus jointif jaillira l'intuition qui nous ouvrira l'horizon !
- Bravo ! fit Amaury.
- Hip hip hurrah ! dit la Squaw apparaissant alors apportant sur un plat rond moult flacons d'alcool.

L'on trinqua.

Amaury voulut offrir d'abord sa contribution, car, disait-il, a priori, son propos lui paraissait important. L'on fut surpris, mais l'on autorisa Amaury à discourir avant tous.

- Or donc, attaqua Amaury Conson un instant plus tard, j'ai lu un bon bout, sinon la plupart du Journal d'Anton Voyl. Il y fait cinq ou six fois allusion à un roman qui, dit-il, fournirait la solution. Il y a, par-ci, par-là, tout un tas d'indications qui,

croyons-nous, ont pour but d'approfondir la signification du roman, sans pourtant nous affranchir tout à fait.

- Oui, fit Savorgnan, disons qu'Anton tout à la fois montrait mais taisait, signifiait mais masquait.
- *Larvati ibant obscur isola sub nocta*, murmura Olga qui n'avait jamais su son latin.
- Ainsi, poursuivit Amaury, il s'agit parfois du *Moby Dick*, parfois d'un roman qu'aurait fait sur la fin Thomas Mann, parfois d'un roman d'Isidro Parodi, paru il y a dix ans à la Croix du Sud. Mais Voyl citait aussi Kafka, puis parlait du « vol du bourdon », puis d'un Roi blanc, ou parfois d'Arthur Rimbaud³⁶¹.

Dans ce texte, les phrases sont plutôt courtes. Il faut, en effet, s'abstenir des subordinées relatives car il est impossible d'utiliser le subordonnant « que ». Les compléments du nom ne peuvent être employés au féminin, car « de la » est inenvisageable quand « du » est possible. De même, les compléments d'objets indirects ne peuvent être introduits que par « à » et non par « de ». La coordination ne peut se faire avec « et ». La structure phrastique est donc modifiée par le lipogramme. Le vocabulaire est également très recherché. Nous retrouvons « avaros », mot très peu employé, sans doute le besoin de remplacer le mot « avaries » qui avait toute sa place ici et qui est le premier mot qui nous viendrait à l'esprit pour compléter la phrase. Quant à « brimborions », il semble remplacer le mot « éléments ». Il est très probable que Georges Perec a eu recours à un dictionnaire des synonymes pour travailler l'écriture de ce texte. Ainsi, le texte semble empli de mots vieillissés, ou argotiques, ou peu usités, comme si la recherche de vocabulaire avait été une constante du processus d'écriture. Enfin, l'usage de substantifs masculins implique souvent d'utiliser les déterminants « le », « ce », « cet », tandis que les féminins requièrent le déterminant « une » et un adjectif accordé au féminin, ce qui bien souvent se fait, en français, avec l'adjonction d'un « e ».

Ce texte, grand exercice Oulipien de lipogramme, permet – parce que sa contrainte est l'une des plus difficiles à tenir, et parce qu'elle impose une certaine syntaxe – de répondre à la question du fond dans le pastiche. Rappelons en effet la définition du pastiche par Paul Aron :

« l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrivains. Ainsi considéré, 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 nouveau³⁶². »

Ainsi, que veut dire ton ou style ? Comment imiter cela si ce n'est en captant les contraintes formelles ? Le lipogramme exige une certaine manipulation de la langue qui rend

³⁶¹ Georges Perec, *La Disparition*, éditions Denoël, coll. « L'imaginaire Gallimard », 1969, pp. 110-112.

³⁶² Paul Aron, *Histoire du pastiche, Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, op.cit., p.6.

la créativité stylistique très limitée. Cette contrainte est un jeu mathématique et logique, et observer un certain nombre de pastiches d'étudiants ayant suivi cette contrainte nous permettra de répondre à la question du style.

3.1. Le lipogramme ne suffit pas

Pour imiter la contrainte de Georges Perec dans *La Disparition*, mes étudiants ont écrit des lipogrammes. Ici, il s'agit d'un pastiche d'œuvre et non d'un pastiche d'auteur car nous ne travaillons que sur le style de *La Disparition* qui diffère, par sa contrainte forte, des autres livres perecquiens. Les premiers résultats montrent que le lipogramme ne suffit pas s'il n'est pas en « e ». Le « e » est en effet la lettre la plus présente en français et un lipogramme sur n'importe quelle autre lettre n'est évidemment pas représentatif du texte de Perec. Ainsi, Bryan Kulka s'est essayé au lipogramme en « n ».

Un Texte écrit sans haine (n)

Il dormait comme le loir aux bords des rives. Comme assommé par le flot paisible de ce fleuve des Vosges. Par-delà les bois, le fracas de la guerre se poursuivait, mais plus assez fort pour le réveiller.

Depuis plus de dix jours, la poche de Colmar faisait l'écho des cris des hommes et de leurs fusils. La bataille durait depuis 10 jours. Et le soldat en avait eu assez.

Pour les braves de 1945, l'Alsace, c'était le bruit. L'orage de métal qui avait décimé les rêves de paix. Sous cette pluie d'horreur, pas de couverture pour dormir. L'aube était aussi rouge que le crépuscule. Même à l'arrivée du royaume où le soleil disparaît, la boule de feu de leurs missiles embrasait le ciel à chaque fois que le cœur battait. Ici, pas de place pour l'oubli promulgué par des draps. Juste la boue, la peur et le froid.

Mais ce soir-là le soldat dormait tel le bébé rassasié mis au berceau. Pas de trou de balle sur le corps, pas de morceaux disparus, pas de gaz toxique pour l'embaumer. Il sourit au beau milieu des charmes, des érables champêtres, du houx et des violettes.

Par sa simple lassitude, il avait fait cesser le bruit et pouvait désormais se reposer. Il savourait le bruit du fleuve, des herbes froissées, des rares espèces curieuses. Il les aimait tous ces petits bruits de la vie, pour l'ultime fois³⁶³.

Outre le fait qu'un « n » apparaisse dans la phrase « le soldat en avait eu assez », cette tentative de pastiche n'aboutit pas au résultat escompté. En effet, même si l'on retrouve l'usage de phrases courtes, celles-ci comportent des compléments du nom introduit par « de », des coordinations de mots au moyen de la conjonction « et ». Nous retrouvons dans le texte de Bryan, un grand nombre de déterminants masculins et un vocabulaire courant. Nous remarquons que la seule contrainte du lipogramme ne suffit pas à faire de cet exercice un

³⁶³ Bryan Kulka, pastiche de Georges Perec, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire en 2020.

pastiche. Le lipogramme, s'il n'est pas en « e », ne fonctionne pas comme un pastiche de *La Disparition*.

Voici un autre cas de texte, écrit par Yassin Ben Moumène :

Il partit sans magot, argotant dans son poil subnasal qu'il n'irait plus, non, plus jamais, au souk où, soi-disant, tout sous la main, au bon vouloir, apparaîtrait : incantation ou conjuration ? Grand art ou illusion ? Illusion qu'il dirait ! Car ni s'y trouvait ni mot ni savoir, ni outil ni pouvoir, pouvant saisir l'or d'un anima ou d'un animus³⁶⁴.

Ce lipogramme en « e » semble mieux fonctionner. Le texte est très court, l'exercice difficile, pourtant, on reconnaît déjà la patte perecquienne. Les phrases courtes s'enchaînent, le vocabulaire est recherché, et Yassin joue sur les mots, à la manière de Perec. Cependant, l'analyse est difficile tant le texte final est court.

Guilhem Herrgott tente un pastiche subtil qui fait deviner le nom de Georges Perec :

Ça qui choit du haut, agit ainsi ça qui va par Niagara Falls. Par son port, un roc ondoyant mais aussi tombant pourrait fournir à la vision un appareil hautain, quasi-arrogant. Pris à part, pourtant, il choisit un trait qu'un prochain suivra sans sourcillation. Ni scintillation car il n'apparaît pas à la vision d'humains. Il produit un flot quand il joint maints compagnons à lui. Un grand foc au loin, il s'agit du brouillard qui court. Il s'abat soudain sur Paris, donnant sa malvision aux quidams (pour la raison dont voici la citation, Buffon ou alors Lamarek l'a dit avant moi : « lui apparaît aux ronds homo-orbitaux »), tous autant qu'ils sont, aux badauds lorgnant l'air nu. Ça court toujours partout dans Paris, portant dans son for profond l'ambition consistant à saisir au vol, ainsi qu'au bout du bout, sa Cyrila alors au camp. L'ambition du bout d'humain à parcourir Paris to find his mom (ainsi dirait un Anglais ou tout autant un Gallois) pour voir sa maman, donc, ainsi qu'il l'a dit avant dans son roman *W*³⁶⁵.

Ce pastiche est intéressant à plusieurs égards. D'abord, Georges Perec utilise de nombreuses citations dans ses textes. Nous l'avons vu avec l'extrait présenté plus haut faisant appel à Melville, Mann, Borges, avec le personnage d'Isidro Parodi, Kafka et Rimbaud. Ici, Guilhem fait appel à l'auteur qu'il imite, ce qui finit d'être révélé avec le « roman *W* », à la fin du pastiche. Ensuite, Guilhem choisi d'écrire une phrase en anglais. Dans l'extrait de Perec susmentionné, une phrase est écrite en latin, mais *La Disparition* connaît des passages entiers en allemand (ou patois sarrois) et en anglais. Faire appel à une autre langue est un défi que s'est imposé Perec et la réponse de Guilhem est intéressante. D'ailleurs, Perec dédicace son livre *W ou le souvenir d'enfance* « pour E », et la présence du « E » ne peut s'entendre qu'en miroir à son absence dans *La Disparition*. *W ou le souvenir d'enfance* ayant été écrit « pour eux », les parents disparus.

³⁶⁴ Yassin Ben Moumène, pastiche de Georges Perec, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire en 2018.

³⁶⁵ Guilhem Herrgott, pastiche de Georges Perec, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire en 2020.

Sandra Cayot, une autre étudiante, fait une transposition de *La peau de chagrin* en réécrivant l'*incipit* du texte en lipogramme, à la manière de Perec :

Un talisman

À la fin du mois circonscrit par scorpion, un enfant passant alla au Palais-Royal, ainsi voulant la loi autorisant tripots à ouvrir car impôts fallait-il sortir. Sans trac, l'ami monta un colimaçon jusqu'à la maison vingt-six.

« Manant, ton galurin ! lui cria sur un ton dur, sans gras, un barbon blafard, accroupi dans la nuit, sous cloison, puis il apparut, montrant un laid minois.

Ainsi la loi proclamait : qui va dans un tripot y sortira sans bada.

Voit-on ici un divin raconter ? Ou plutôt la façon dont on conclut un contrat, sommant gains ou pis ? Y lirait-on l'obligation d'avoir un dos poli pour nos triomphants qui affuront tout l'or ? Ou alors un roussin, tapi dans tout canaux sociaux, poursuivait un nom, qu'il soit du fabricant ou du manant, ainsi inscrit dans tout bada. Ou, fin mot, pour avoir la circonscription du ciboulot, ayant ainsi un instructif calcul du don cognitif d'un accro aux tripots ?

Sur la discussion, l'administration n'a pas dit mot. Mais, sachons ! à l'instant où l'on franchit hall ou tapis, nos galurins nous sont pris. Ainsi prit-on son bada au manant, puis vola-t-on tout manant. Ainsi manant fut au tripot plutôt qu'à lui, son or, son bada, son appui, puis son habit.

À la fin, il croira avoir toujours un capital dans son sac pourtant sans gain, car tout bon tripot sait trahir un naïf enfant.

Si pourtant un manant a un joli bada sans trou, il saura qu'il faudra, pour plus tard, avoir un habit d'accro aux tripots.

Troc fut vif : galurin valait inscription. L'enfant fut surpris mais prit son coupon. Son galurin avait un trou aux bords, doux hasard indiquant un naïf ciboulot. Aussi l'inconnu barbon, qui avait toujours croupi dans tout bouillants plaisirs qu'un tripot pouvait offrir, lui lança un iris si froid qu'un Platon y aurait lu tour à tour chagrin, hôpital, manant sans sous, accusation, travaux ou prison, immigration au Guazacoalco.

L'inconnu au long minois blanc, trahissant l'amour du bouillon au lard, incarnait la passion. Son front disait son affliction : pour sûr, il pariait tout son tribut sitôt qu'il l'affurait³⁶⁶.

Cette réécriture fonctionne également comme un pastiche puisque Perec lui-même utilise, dans son roman, des textes de transposition. Il réécrit ainsi le poème « Booz endormi » de Victor Hugo qu'il transcrit « Booz assoupi³⁶⁷ ». Il réécrit également le poème « Voyelles » d'Arthur Rimbaud en un poème intitulé « Vocalisations³⁶⁸ », le poème « Brise marine » de Mallarmé, et un extrait de *Moby Dick*.

Anna Cornillon tente à son tour une réécriture avec cette même contrainte unique du lipogramme en « e » :

³⁶⁶ Sandra Cayot, pastiche de Georges Perec, écrit réalisé lors de l'atelier d'écriture du Master Création Littéraire de Toulouse en 2020.

³⁶⁷ Georges Perec, *op.cit.*, pp. 119-121.

³⁶⁸ Georges Perec, *op.cit.*, p.125.

À la maison, on rit gris.
On voit blanc.
On a un grand magnolia qui rougit au lit. Ça nous fait mûrir.
Quand le salon dort, on voit parfois un corridor rugir.
Tous sont là pour ourdir un complot plus ou moins furtif.
Tous sont là pour abolir un clair-obscur amoindri.
Tu souris à la souris pour appauvrir nos paradis³⁶⁹.

Ce lipogramme poétique nous permet d'observer un style nouveau, en filigrane de la contrainte : celui d'Anna Cornillon. Ce style, au vocabulaire et à la syntaxe simples, se détache de l'écriture de Perec dans *La Disparition* par l'usage de métaphores lyriques « magnolia qui rougit au lit », et par l'adresse au « tu ».

Il est donc possible de s'éloigner du style que Georges Perec emploie dans *La Disparition* tout en utilisant une contrainte aussi forte que le lipogramme en « e ». La contrainte ne suffit pas à produire un pastiche, même lorsqu'il s'agit d'une contrainte qui bouleverse la langue. Il y a, dans le style, une intention qui va au-delà de la syntaxe.

3.2. Mesurer le rapport entre forme et style permet de redéfinir le style

Le pastiche est un exercice d'imitation du style d'un auteur, d'un texte, d'un courant littéraire. Mais la définition du style peut paraître peu claire. Il semblerait que le style soit l'ensemble d'un certain nombre d'usages formels, quantifiables. Or, l'exercice du lipogramme en « e » semble évoquer une autre possibilité de définition. Le style d'un auteur, en plus de contenir les caractéristiques stylistiques évocatrices de l'auteur, est porteur de ce qui est communément appelé « message de l'auteur » mais que nous réorienterons vers le rapport entre le projet d'écriture et sa réalisation. Le projet d'écriture peut s'apparenter notamment aux phases de scénario d'une écriture programmatique. C'est dans ces brouillons-là que l'auteur explore son sujet et indique sa volonté d'amener le texte à une certaine résolution. Lorsque l'écriture est à processus, le projet est moins conscient, mais l'auteur finit par regarder son texte avec du recul, notamment lors des phases de relecture, et – percevant un projet dans les lignes déjà écrites – il modifie son texte pour accorder écriture et projet. Il n'y a de style que lorsqu'il y a un projet qui s'accorde avec une écriture. Le projet peut être modifié au fil de l'écriture autant que l'écriture peut être modifiée dans les versions successives du dossier génétique.

³⁶⁹ Anna Cornillon, pastiche de Perec, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse en 2020.

C'est-à-dire que l'un et l'autre évoluent, mais l'un ne peut fonctionner sans l'autre. Le projet est l'âme du texte quand l'écriture (soit le choix de chaque mot et sa place dans la phrase) est le corps de ce texte. Ainsi, le style serait une harmonie entre le corps et l'esprit, une façon de s'incarner tout entier sur le papier. Le pastiche n'est donc pas la simple reproduction du corps, c'est-à-dire des éléments formels du texte. Il est un miroir qui ne réfléchit pas seulement le corps, mais qui rend, en plus de l'image, le fond, l'esprit de l'auteur. Le pastiche n'est donc pas seulement une écriture à contrainte, il est une écriture à contraintes multiples : aux contraintes de forme s'ajoutent les contraintes de fond. Ces contraintes sont tournées vers une même intention qui doit être celle de l'auteur à pasticher.

4. Lorsque le texte-source est stylistiquement moins marqué

Un dernier problème se pose lorsque nous pastichons des textes littéraires : que veut dire le mot « littéraire » dans l'expression « texte littéraire » ? Partant de l'exemple mentionné dans le chapitre précédent de Françoise Sagan, nous nous adonnons à un exercice de pastiche de haute voltige. En effet, Françoise Sagan est une femme de lettres à l'œuvre reconnue et prolifique. Ses romans trouvent un vif succès et sont salués par la critique. En 1954, alors qu'elle publie son premier livre *Bonjour Tristesse* à l'âge de 18 ans, elle reçoit d'ailleurs le prix des critiques – avec Maurice Blanchot, Jean Paulhan, Jean Starobinski et Roger Caillois au jury – cinq ans après Gary, quatre ans après Camus, un an avant Robbe-Grillet. Sagan est sur le devant de la scène littéraire pendant de nombreuses années. Cependant qu'elle est beaucoup lue, elle n'est pas ou peu étudiée par les milieux universitaires : faut-il en conclure que les textes de Françoise Sagan ne seraient pas littéraires ? Le CNRTL définit la littérature selon deux entrées qui nous intéressent « usage esthétique du langage écrit³⁷⁰ » ou encore « ensemble des productions intellectuelles qui se lisent, qui s'écoutent³⁷¹. » La première définition fait appel à la notion d'esthétique, de choix de goût de l'auteur, tandis que la deuxième fait appel à l'intelligence derrière le texte. Difficile, donc, d'extraire Françoise Sagan du domaine littéraire. Pourtant, pourquoi ne figure-t-elle pas dans les programmes universitaires ? Si Françoise Sagan est souvent parodiée, c'est par le biais du pastiche que nous allons tenter de répondre à cette question.

Voici un extrait des *Merveilleux Nuages*, écrit en 1961 :

³⁷⁰ CNRTL, « Littérature » : <https://www.cnrtl.fr/definition/litt%C3%A9rature>.

³⁷¹ *Ibid.*

Séverin donnait les cocktails les plus réussis du genre. Quelques personnes très riches, quelques personnes très drôles, deux acteurs étrangers, quelques personnalités du Monde des arts et des lettres, une proportion honnête d'homosexuels, de vieux amis. Bref, Josée retrouvait avec joie ce petit monde pourri, factice et creux, mais aussi le petit monde le plus vivant et le plus libre et le plus gai de toutes les capitales de la terre³⁷².

Dans cet extrait, nous relevons de nombreuses figures de style, procédés littéraires que nous avons l'habitude d'étudier pour pratiquer le pastiche. Nous remarquons tout d'abord l'anaphore de « quelques » suivi de « personnes » qui devient « personnalités ». « Personnalité » semble être un moyen d'éviter la redondance quand justement, l'intérêt résidait dans le processus anaphorique. De « quelques » en « quelques », l'impression de nombre était au rendez-vous. « Personnes » en devenant « personnalités » semble s'allonger, comme si la liste devenait de plus en plus longue. La phrase averbale est dynamique, les groupes nominaux de tailles diverses s'y enchaînent créant un mouvement de la phrase et une emphase du nombre de participants à ce cocktail. La polysyndète de la dernière phrase est surprenante. On y retrouve l'adjectif hypocoristique « petit » qui a une dimension affective en plus qu'il parle de la taille du groupe. Elle y oppose les deux visions du groupe mondain, l'une très superficielle, l'autre toujours aussi superficielle, mais plaisante. La polysyndète marque alors l'accumulation des points positifs du groupe. Il est difficile de croire au hasard de cette écriture qui cherche une esthétique et qui porte la trace de son message dans la forme de sa langue. Toutefois, nous remarquons que la polysyndète n'est pas une caractéristique du style de Sagan, et que, d'autre part, l'adjectif « petit » n'est pas un choix aussi déterminant que ce que l'on pourrait croire car Sagan utilise de nombreux adjectifs, dont « petit », pour créer des stéréotypes langagiers plus que pour spécifier le nom auquel il se rapporte. La colombe y est blanche, l'homme y est charmant, la femme y est belle, élégante et souriante. Le milieu mondain infuse sur le style et il porte à son tour le masque du stéréotype. Difficile, donc, de pasticher lorsque le style fait une place à ce qui semble des stéréotypes langagiers.

4.1. Où se situe la frontière entre pastiche et parodie ?

Chez Françoise Sagan, le stéréotype renvoie en miroir l'image de la société mondaine qu'elle décrit, cependant qu'il est à éviter lorsque l'on souhaite faire de la littérature. Pourtant, Sagan, nous l'avons dit, est inscrite dans la littérature. Comment pasticher Françoise Sagan sans verser dans la parodie, alors même que son style peut paraître la parodie d'une époque ?

³⁷² Françoise Sagan, *Les Merveilleux Nuages*, éditions René Julliard, coll. Pocket », 1961, p.75.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le pastiche et la parodie diffèrent par le dosage des traits stylistiquement remarquables et reproductibles. Un pasticheur honnête ne se voudra pas critique littéraire. Il n'est pas possible de pasticher justement en émettant un jugement de valeur sur l'œuvre à imiter.

Dans un bon pastiche le pasticheur fait cause avec sa victime. Alors qu'un critique consommateur écrira que la scène II du III aurait gagné à être écourtée, qu'un critique égoïste exposera pourquoi il se complaît à la lenteur de cette scène où il retrouve, etc. le pasticheur sera peut-être le seul à comprendre que cette scène de son modèle, vue de loin, gagnerait sans doute à être écourtée mais n'est pas écourtée, que l'auteur ne l'a pas sentie lente, et que, rebondissant entre ses obstacles intérieurs, il ne s'est peut-être jamais cru aussi rapide que dans ce moment-là³⁷³.

Le pasticheur ne veut pas corriger le texte, ni même appuyer sur ses défauts. Il reproduit à l'identique le style, sans faire appel à son sentiment sur le texte. Il doit donc s'affranchir de la responsabilité d'un mauvais texte lorsqu'il pastiche un mauvais auteur. Il est donc possible de pasticher n'importe quel texte. La condition de la bonne réception d'un pastiche est de connaître l'auteur pastiché. Cependant, lors de mes ateliers de génétique des textes, je fais se pasticher les étudiants entre eux. Nul besoin que tous les textes soient d'une qualité digne d'être publiée ou d'être appelée littérature pour que l'exercice réussisse. En observant le processus créatif et le résultat final, c'est-à-dire le dossier génétique et la version finale du texte, les étudiants arrivent toujours à des résultats de pastiches tout à fait qualitatifs car ils comprennent la position du pasticheur qui doit s'éloigner affectivement du texte pour y entrer intellectuellement. Le pastiche est une recherche de forme et de fond : le style et le sujet doivent s'imbriquer parfaitement dans l'exercice de reproduction pour que l'identité littéraire de l'auteur du texte-source apparaisse aux yeux du lecteur. Tous les textes peuvent faire l'objet d'un pastiche. La parodie n'a lieu que lorsque le dosage de reproduction est mauvais ou lorsque le jugement de valeur apparaît entre les lignes du texte.

4.2. Le pastiche, ni un hommage, ni une critique : une mise en pratique d'une analyse stylistique

On oppose régulièrement la parodie au pastiche en définissant la parodie comme un moyen de montrer les failles d'un texte en appuyant sur les traits caractéristiques du texte et en les mettant à l'épreuve du regard du lecteur, quand le pastiche serait un hommage rendu à un auteur, dans l'imitation de ses traits les plus esthétiques, les plus glorieux, les plus manifestes.

³⁷³ Jacques Laurent et Martine Claude, préface de *Dix perles de culture*, La Table ronde, Paris, 1972, p.12.

Pour pasticher, nul besoin d'admirer. Donc, le pastiche n'est pas un hommage, dans le sens où il n'encense pas. Le pasticheur ne fait que respecter l'image et la renvoyer telle qu'elle lui est donnée, sans passer par l'affect, mais plutôt dans un souci d'objectivité devant le texte. Pascale Hellégouarc'h, spécialiste de l'intertextualité, du pastiche et de la parodie, écrit :

Ainsi, si le pastiche, par la définition retenue, ne peut pas faire du doute sur son authenticité une voie d'interrogation de la critique, il se joue d'elle sur un autre plan en se définissant lui-même comme critique. Il se révèle alors d'autant plus ambigu qu'il cultive une tendance certaine à faire de cette fonction la justification définitive de son existence. La critique d'un pastiche serait dans ces conditions une forme métacritique³⁷⁴.

La définition de pastiche comme « critique » vivante de la littérature n'est pas envisageable comme telle car elle implique une position de jugement du pasticheur. Le pastiche n'est pas un commentaire du texte. Il reproduit sans ajouter, sans enlever, sans modifier le rapport de fond et de forme. Le pastiche ne donne pas son avis, il imite de façon objective. En cela, le pastiche ne rend pas non plus hommage, ne met pas en avant, ni ne gomme les aspects du texte. Pasticher, c'est restituer une analyse par la création plutôt que par la théorisation.

5. Enseigner le pastiche

Ma manière d'enseigner le pastiche était aussi empirique que l'est ma thèse. Je souhaitais que mon travail d'enseignante ressemble à mon travail de doctorante, car je n'envisage pas l'apprentissage autrement que par la pratique. Dans un entretien entre Marguerite Duras et Xavière Gauthier, celles-ci abordent l'aspect théorique de la littérature de la manière suivante :

Marguerite Duras : Eh bien, c'est que les gens s'aperçoivent que le discours théorique pur, ils en ont marre. Ça, c'est féminin, parce que j'essaye, c'est le discours organique, si vous voulez, puisque je n'ai pas de référence.

Xavière Gauthier : Ça rejoint tout à fait ce que vous dites là, que l'homme met une main théorique et rapide sur les balbutiements³⁷⁵.

Outre l'aspect féministe de ce dialogue entre Duras et Xavière Gauthier, ce qui nous intéresse dans ce propos est la force de revendication des deux femmes par rapport à une théorisation qui viendrait trop vite. Ce qui est « organique » ou empirique, c'est le « balbutiement », le tâtonnement vers la théorisation. Et dans ce tâtonnement, nous retrouvons le cœur de la réflexion. Ainsi, j'ai fait tâtonner mes étudiants comme j'ai moi-même tâonné pour traverser les difficultés qu'imposait mon sujet de thèse. Je les ai fait rencontrer,

³⁷⁴ Pascale Hellégouarc'h, « Pastiche, parodie », in *Modern French Identities*, n°55, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Catherine Dousteyssier-Khoze (dir.) et Floriane Place-Verghnes (dir.), Peter Lang, 2006, p.63.

³⁷⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p.48

volontairement, les mêmes difficultés que moi afin qu'ils puissent mener à bien leur propre réflexion. Mon enseignement du pastiche est totalement en lien et en harmonie avec le travail de pratique et théorie de cette thèse, de sorte que les étudiants recueillent dans mon cours non seulement un savoir acquis, mais aussi des questionnements qui leur sont propres et des clés pour résoudre ces questions.

Nous avons montré à quel point le pastiche était un exercice qui permettait de trouver sa propre voix d'écrivain. Mon cours sur le pastiche est un cours de pratique, comme nous l'avons vu, qui ouvre sur des perspectives théoriques. Les étudiants, par exemple, ont perfectionné leur capacité d'analyse stylistique d'un texte. Souvent, j'ai laissé l'analyse venir d'eux, rebondissant sur les traits stylistiques d'une langue qu'ils mettaient en avant et apportant le vocabulaire nécessaire à l'analyse de ces traits. J'ai complété leur analyse par ma propre analyse du texte. Ainsi, chaque promotion a pu approfondir l'analyse stylistique du style d'une dizaine d'auteurs sur l'ensemble du semestre. Invitant Pauline Delabroy-Allard au Master, je me souviens de la remarque d'une étudiante me disant qu'elle n'avait jamais lu Duras, mais que depuis mon cours, elle voyait Duras partout dans les phrases de Pauline Delabroy-Allard. Et, s'il est question de la mort de Yann Andréa³⁷⁶ dans le livre, une trace du style de Duras est évidente tout au long de l'œuvre. « D'autres bières, après le film, les plus fortes du bar, et la même chose pour moi, pareil, exactement pareil³⁷⁷. » La fin de phrase, avec l'adverbe « exactement » au centre d'une redondance n'est pas sans rappeler l'article du journal *Libération* écrit par Duras lors de l'affaire Villemin intitulé « Sublime, forcément sublime Christine V³⁷⁸. » qui a beaucoup fait parler de lui. On y retrouve un passage entier sur Duras, empruntant le style durassien.

Elle me regarde. Elle a le regard dur, derrière ses lunettes. Dur mais songeur. Elle me regarde, Marguerite. Marguerite Duras, sur l'affiche de l'exposition que l'on avait vue ensemble. Il y a écrit *exposition* sur l'affiche. Il y a écrit *15 octobre-12 janvier*, sur l'affiche, près des lunettes de Duras qui me fait les yeux doux. Ça raconte ça, ça raconte Sarah qui déambule, entre les lignes de Marguerite. C'était l'hiver d'avant. Il y a écrit *portrait d'une écriture* sur l'affiche. Il y a écrit *Duras Song* sur l'affiche. C'était le titre de l'exposition. Elle me regarde l'air songeur. À quoi tu penses, Marguerite³⁷⁹ ?

Dans cet extrait, nul doute sur l'appel du pied de Pauline Delabroy-Allard à Marguerite Duras. Le jeu de regards durassien, les phrases courtes, elliptiques et répétitives qui cachent le

³⁷⁶ Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah*, *op.cit.*, p.57.

³⁷⁷ *Op.cit.*, p.33.

³⁷⁸ Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. », article paru dans *Libération*, le 17 juillet 1985, in *Deauville la mort*, éditions de l'Herne, Paris, 2014, pp.55-75.

³⁷⁹ *Op.cit.*, p.81.

non-dit : ce que justement ça ne raconte pas. Car l'œuvre entière de Pauline Delabroy-Allard ne raconte pas Sarah, mais raconte plutôt le ça, c'est-à-dire la pulsion, la passion amoureuse non maîtrisée par la narratrice. Pauline Delabroy-Allard convoque la langue durassienne pour creuser du côté du non-dit, à la manière de Marguerite Duras. L'étudiante avait donc vu juste en expliquant que la langue était durassienne dans le texte. Sandrine Vaudrey-Luigi, spécialiste de Duras, écrit, à propos du pastiche de Duras :

Le pastiche présente en ce sens plusieurs intérêts qui méritent qu'on s'y arrête. Il permet d'une part de repérer les œuvres qui ont d'une manière ou d'une autre, marqué les pasticheurs, d'autre part d'identifier ce qui a été retenu en matière de faits de langue : de la confrontation des différents pastiches se dégagent en effet les traits qui ont participé à la création du mythe d'une « langue Duras »³⁸⁰.

Ainsi, en pastichant Duras, mes étudiants ont appris à reconnaître les traits stylistiques marquants du langage durassien et à identifier ce mythe de la « langue Duras » dont parle Sandrine Vaudrey-Luigi. Ils ont acquis les moyens nécessaires à l'identification d'une langue. D'autre part, ils savent désormais reconnaître dans leur propre langue ce qui appartient au style de l'autre.

³⁸⁰ Sandrine Vaudrey-Luigi, « Une liberté souvenante », *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, Classiques Garnier, Paris, 2013, pp. 546-547.

CHAPITRE 6 : ACCOMPAGNER L'ECRIVANT A LA RECHERCHE DE SON PROPRE STYLE

Mes recherches autour de l'écriture, du processus créatif et du pastiche ne sont pas un simple parcours personnel vers l'écriture. Elles viennent plutôt de la volonté de partager avec les étudiants de nouvelles méthodes d'apprentissage de l'écriture. La formation à l'écriture en atelier d'écriture, nous l'avons vu dans le troisième chapitre de cette thèse, est récente. Dans ce chapitre, nous verrons comment ma propre pratique d'écriture et comment les recherches que j'ai entreprises pour cette thèse ont été à l'origine de la création d'ateliers d'écriture dédiés à l'accompagnement de l'écrivain vers la recherche de son propre style.

1. Acquérir de nouveaux traits stylistiques ou aller au-delà de ses habitudes d'écriture

Dans l'atelier d'écriture du Master Création littéraire, j'ai fait pasticher les auteurs suivants : Jean-Luc Lagarce, Marguerite Duras, Jean Giono, Marie Nimier, Jacques Jouet, Georges Perec, Pascal Quignard, Maylis de Kérangal, Mérédith le Dez, Serge Pey, Pierre Michon, Françoise Sagan, Christian Bobin, Tanguy Viel, Jacques Prévert, etc. Parmi ces auteurs, certains sont ceux que je pastiche moi-même dans mon roman, d'autres sont ceux que je souhaitais initialement pasticher, d'autres encore sont ceux autour desquels j'ai organisé des rencontres avec mes étudiants... Cette liste est disparate : ces auteurs ont des styles bien différents. En effet, ma volonté première était de créer une liste d'auteurs qui permettrait à tous les étudiants de se sentir proches d'au moins un des écrivains. Les étudiants pouvaient ainsi pasticher aisément l'auteur et puiser dans les textes à pasticher des traits stylistiques qui pourraient correspondre à leur style personnel afin de l'améliorer. D'autre part, j'ai voulu cette liste éclectique dans le but de sortir les étudiants de leurs habitudes d'écriture. La maîtrise de l'écriture implique que l'auteur se soit exercé. Pour s'exercer, il faut en passer par l'échec. Constaté des dysfonctionnements, tenter des choses, s'essayer à toutes les formes possibles de l'écriture sont des passages obligés vers la découverte de son style, de sa voix. Ainsi, les ateliers de pastiches servent autant à l'acquisition de nouvelles pratiques d'écriture qu'à la définition de sa propre écriture.

2. La génétique des textes comme moyen de pousser vers un pastiche de l'extrême ?

L'atelier d'initiation à la génétique des textes que je dispense en Master Création Littéraire a d'autres enjeux que celui de faire découvrir la génétique aux étudiants. Dans cet atelier, je fais construire aux étudiants un texte, étapes par étapes. Nous partons de l'édition des « Sentiers de la création » dans laquelle les auteurs expliquent leur processus créatif à propos d'un texte inédit. À la manière de Francis Ponge et de sa *Fabrique du « pré »*, chaque étudiant choisit un mot et fait des recherches autour de ce mot. À partir du mot choisi, l'étudiant liste les caractéristiques physiques, sociales et morales d'un personnage. Ce portrait est celui du personnage principal du texte à venir. À la manière d'Émile Zola, les étudiants choisissent un décor et le décrivent en détail, en guise d'avant-texte. Pour finir ce programme, à la manière de Flaubert, les étudiants écrivent le scénario de leur texte, de manière laconique et non esthétique. S'ensuit le premier jet. De nombreuses contraintes d'écriture viennent modifier le texte jusqu'à sa version finale, retravaillée par l'étudiant pour lui donner la direction désirée. L'ensemble des brouillons, ajouté à cette version finale, constitue le dossier génétique de leur texte. Les étudiants s'échangent les dossiers, analysent le dossier de l'un de leurs camarades et enfin, ils produisent le pastiche de la version finale du texte de leur camarade. L'enjeu de cet exercice est de découvrir l'intérêt d'une analyse génétique dans le cadre d'un pastiche. Les étudiants se connaissent car cet exercice intervient en deuxième année, alors qu'ils ont déjà beaucoup échangé autour de leurs textes. À ce propos, Claire Germain écrit, en analysant le texte de sa camarade Marion Bignardi :

Pour autant que je puisse en juger sans ses autres textes sous les yeux, Marion a très peu changé de style. C'est peut-être aussi parce qu'elle est restée dans des thèmes qu'elle aime explorer : celui de la jeune fille, celui des vérités émotionnelles et de la réaction émotionnelle aux choses, celui de l'impact des émotions sur le corps, celui de la vie de tous les jours, celui du silence, celui de la famille et celui du personnage débordé par le reste du monde. En plus des thématiques qu'elle aime explorer, on reconnaît le style de Marion à ce que j'ai listé plus haut (répétitions, allitérations et assonances) ainsi qu'à son emploi du présent, à son vocabulaire très simple, agencé de manière simple, mais sortant de l'ordinaire par des images poétiques, ici, par exemple, l'idée de cette peau qui se froisse ou se défroisse selon l'état intérieur de Loulou³⁸¹.

Claire Germain reconnaît le style de sa camarade de classe, bien que les contraintes d'écriture aient pu modifier quelque peu son projet d'écriture. Cet atelier permet d'aller jusqu'à un aboutissement : la création d'un pastiche du texte final du camarade. Certains étudiants

³⁸¹ Claire Germain analysant le dossier génétique de Marion Bignardi, atelier de génétique de 2017.

s'écrivent alors des consignes d'écriture, en regard de l'analyse qu'ils ont faite du texte de leur camarade :

Pour pasticher l'écriture de Mala, je choisis d'écrire au présent, à la première personne, en vers libre, sans ponctuation mais en ayant un regard sur la mise en page. Je dois réfléchir à mes adjectifs et mes verbes pour qu'ils créent des images poétiques et rythmiques³⁸².

Ce programme d'écriture fait écho à un retour réflexif sur le travail :

La plus grande difficulté que j'ai rencontrée en pastichant Mala, c'est d'éviter la rime et le martèlement des sonorités avec des jeux de mots. La recherche esthétique de Mala n'est pas située dans le jeu de mots³⁸³.

Victorine Pottiez met en avant les éléments dont elle va user pour pasticher sa camarade. Le retour sur expérience qu'elle fait démontre qu'elle a interrogé le processus d'écriture de Marie-Lola Sendra. Il en va de même pour Mamadou Touré qui écrit, à propos du dossier génétique de Yassin Ben Moumène :

Malgré les consignes demandées, notamment le fait de travailler en utilisant l'écriture à programme, on sent que l'auteur a une écriture à processus initialement. Malgré le fait qu'il soit organisé, méthodique et soucieux de l'organisation de son texte on voit que l'organisation et la recherche lui ont pris du temps et de l'espace. L'auteur joue beaucoup sur les rythmes, qu'ils soient longs ou courts. La musicalité fait partie prenante de son œuvre. L'auteur hésite beaucoup avant de faire le bon choix. Il hésite souvent sur des détails, détails qui peuvent faire la différence. On a l'impression de voir un auteur perfectionniste, tel un chef d'orchestre qui œuvre pour que la symphonie, ici l'œuvre en l'occurrence, soit parfaite. Tout doit concorder, le puzzle doit être reconstitué à partir de ces petits détails qui en font un bloc uni. Pour écrire, l'auteur n'hésite pas à prendre l'espace qui lui sied. Il découpe son texte, son poème comme bon lui semble. Laisser un espace blanc en plein milieu de la page n'est pas un problème pour lui, bien au contraire. Cela montre qu'en plus de la musicalité, la partie visuelle est importante pour l'auteur. On a parlé de rythmes plus tôt, un autre élément nous montre que le rythme utilisé est très important. Lorsque l'auteur a dû changer de temps pour réécrire son texte, il a modifié quelque peu l'histoire. En effet, en changeant le temps du récit, le rythme varie, de ce fait, l'auteur s'est senti obligé de changer quelques éléments de l'histoire pour réadapter le rythme afin d'avoir la musicalité voulue³⁸⁴.

Ainsi, Mamadou se rend compte que certains changements dans les étapes du dossier génétique entraînent des modifications du style de Yassin Ben Moumène. Lorsque Mamadou pastiche Yassin, il tient compte de ces remarques et adapte le rythme de son slam au temps qu'il utilise. Ainsi, l'analyse du dossier génétique lui a permis de comprendre le processus d'écriture de son camarade et de l'appliquer pour être au plus près du style de celui-ci. Cet exemple nous permet de voir que l'analyse du dossier génétique peut aider à la création du pastiche. Celle-ci

³⁸² Victorine Pottiez à propos du dossier génétique de Marie-Lola Sendra, 2019.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Mamadou Touré à propos de l'écriture de Yassin Ben Moumène, lors de l'atelier de génétique des textes du Master Création Littéraire, 2019.

permettant d'aller au plus près du processus créatif.

Toutefois, malgré l'analyse des dossiers génétiques, il est arrivé que certains étudiants n'arrivent pas à pasticher un camarade. Quel est le facteur de réussite d'un pastiche ? Se peut-il que notre manière de lire, notre manière cérébrale de fonctionner soient à l'origine de ces inaptitudes ?

3. Les sens dans le texte : construction cognitive et réception sensorielle

L'analyse du processus d'écriture à laquelle je me confronte dans mon parcours de thèse, mais aussi l'analyse des processus d'écriture de mes étudiants semblent faire sens avec la construction cognitive. Tout à fait myope, je n'ai pas beaucoup développé mon imaginaire visuel et je n'ai pas une grande mémoire photographique du monde qui m'entoure. Mais, ayant commencé le solfège à l'âge de quatre ans, j'ai développé le sens de l'ouïe. Ainsi, j'ai longtemps cru que je ne savais pas lire, ou que je savais mal lire, ne visualisant jamais les textes. Combien d'entre nous sont déçus d'une adaptation cinématographique, découvrant un visage sur l'écran alors qu'ils s'en étaient figuré un ? Quant à moi, j'accepte volontiers que l'on mette un visage sur une voix qui n'avait pas de bouche. Mon imaginaire visuel est restreint ; une forte concentration peut me faire imaginer une image fixe, jamais en mouvement. La découverte du théâtre m'a décomplexée de cette cécité, car enfin, le visage du personnage était celui d'un acteur qui pouvait être changé à mesure des représentations ; quant au décor, il était décrit en très peu de lignes, seulement pour ce qu'il avait d'utile à la suite : au dialogue des voix.

Cette cécité m'a questionnée pendant l'écriture de ma thèse et notamment lors de l'écriture de mon texte de création. Comment imiter à l'aveugle ? Après m'être interrogée sur mon cas personnel, je me suis demandé si cette particularité était rare et j'ai interrogé les étudiants à ce sujet, chaque année. Dans les groupes, environ 20% des étudiants ne voyaient pas, ou peu. Certains ne voyaient que ce qu'ils lisaient, d'autres que ce qu'ils écrivaient, d'autres encore ne voyaient que certains éléments, ou qu'à certains moments, et enfin, d'autres se représentaient tout, à la manière d'un film se déroulant sous leurs yeux, et enfin, les derniers ne voyaient rien, comme moi.

3.1. Voir ou entendre ?

Comme on l'a vu, les étudiants ont des facilités pour pasticher certains auteurs d'une « famille ». D'un côté, on trouve les lecteurs de Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce, Laurent Mauvignier, Marie Nimier, les Oulipiens en général ; de l'autre : Jean Giono, Émile Zola, Pierre

Michon. Je constate d'abord le plus évident pour moi : je fais plutôt partie du premier groupe, bien qu'ayant un attrait pour la lecture des seconds également, j'éprouve moins de difficultés à pasticher les premiers ou du moins, le plaisir est plus intense lorsque je m'essaye à cet exercice. Alors que je lis *Photo-photo* de Marie Nimier, s'éclaire une des raisons possibles de cette répartition :

Je dis encore, ce qui peut sembler paradoxal, que je ne *vois*³⁸⁵ pas mes personnages, qu'ils ne sont que des assemblages de mots. Que je vois les mots³⁸⁶.

Certains auteurs voient, d'autres sont aveugles à leurs personnages. Je ne vois moi-même pas du tout les personnages que je crée, ni ne vois les paysages ou décors dans lesquels je les insère. Je ne peux que difficilement restituer une scène vue, ou décrire un objet sans qu'il soit sous mes yeux. Lorsque je lis, je n'imagine pas visuellement les scènes ; je les entends. Les personnages de Marie Nimier semblent aussi être dépourvus de mémoire photographique : « [l]e paysage la submerge. Elle savait qu'ici, c'était beau, elle en avait le souvenir, mais ce n'était qu'un mot³⁸⁷. » Le souvenir du paysage est le mot « beau », c'est le souvenir d'une pensée formulée, d'un mot, d'un son plus que celui d'une image. Il semblerait que mon imagination ne soit pas visuelle mais sonore. J'entends « la petite musique » des mots, comme on le dirait de « la petite musique » de Françoise Sagan. Ceci n'altère évidemment pas la compréhension du texte, seulement, l'intérêt porté au texte est ailleurs que dans l'imagination visuelle que peut procurer la lecture. Peut-être est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai choisi la stylistique plus que la littérature.

Posant alors la question de l'imaginaire visuel aux étudiants, je me rends compte que coïncide très souvent leur intérêt pour l'un des deux groupes d'auteurs mentionnés avec cette notion de représentation visuelle des livres. La première liste d'auteurs correspondrait à des lecteurs non-voyants, tandis que la seconde serait davantage celle des lecteurs éclairés, capables d'imaginer les détails visuels d'un livre et de créer, à leur idée une adaptation quasi-cinématographique de leurs lectures. Ce postulat de l'écriture par l'oreille ou par les yeux est évidemment à rapprocher de la notion de pastiche. Nous pouvons, en effet, nous demander s'il est nécessaire de voir pour pasticher un auteur qui voit, ou si l'inverse est juste aussi.

Pour réaliser cette étude, il faudrait d'abord pouvoir affirmer que Duras, Lagarce et autres étaient dépourvus de cet imaginaire visuel. Cette question ne leur a, à ma connaissance,

³⁸⁵ L'auteure souligne.

³⁸⁶ Marie Nimier, *Photo-photo*, op.cit., p.209.

³⁸⁷ Marie Nimier, *La Plage*, op.cit., p.28.

jamais été posée. Toutefois, quelques indices peuvent nous mettre sur la piste. Duras ne parle-t-elle pas de la « couleur des mots » ? N'est-ce pas un moyen de mettre une image sur un mot d'une façon tout à fait abstraite ? Et d'autre part, le cinéma auquel Duras touchait souvent, n'est-il pas un moyen de voir et de faire voir ce qui est caché dans les livres ? Bien que nous puissions nous faire notre propre avis sur la question, nous n'avons aucun moyen de prouver ce postulat. En ce qui concerne les écrivains des ateliers de pastiche, s'ils ont des facilités ou des affinités avec certains auteurs à pasticher, ils sont autant capables de réussite dans les deux groupes d'auteurs que j'ai listés plus haut. Cette notion ne vient apparemment pas empêcher le pastiche.

Cependant que je me penchais sur le rapport entre le son des textes et la visualisation des mots, Marie Nimier, grande lectrice de Duras, comme nous le montrerons dans la troisième partie de cette thèse, m'a avoué son penchant pour le théâtre de Jean-Luc Lagarce. Cette indication confirme le lien qui unit ces trois auteurs au moins. Pour Marie Nimier, le lien ne provient pas de l'absence d'imaginaire visuel mais du goût de ces auteurs pour les mathématiques.

3.2. Rapport aux mathématiques et / ou aux genres : la théorie de l'oreille

Les auteurs que je nommais comme étant ceux de l'oreille sont, pour Marie Nimier, des auteurs qui ont une affection particulière pour les mathématiques. Chez Marie Nimier, en particulier, nous retrouvons la forte présence de figures géométriques et de mathématiques « personne ne la connaît, mais aussi en raison de son rôle dans l'équation, l'inconnue, donc, au sens algébrique du terme, a besoin de silence³⁸⁸. » Quant à Duras, fille d'Henri Donnadiou, professeur de mathématiques, elle était prédestinée par sa mère à suivre les traces paternelles et à devenir à son tour professeure de mathématiques, car la pauvreté de la famille Donnadiou – le père décède quand Marguerite Donnadiou ou Duras n'a que quatre ans – pousse la mère à tracer un avenir à ses enfants. Elle-même utilise souvent les figures géométriques dans ses descriptions : « [L]e triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés³⁸⁹ ». Quant aux Oulipiens, bon nombre d'entre eux sont des mathématiciens ou jouent avec les mots comme avec autant de problèmes mathématiques à résoudre.

De mon côté, j'élabore mes textes en construisant une structure chirale, avec un chapitre

³⁸⁸ Marie Nimier, *op.cit.*, p. 13.

³⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Amour*, *op.cit.*, p.10.

central et des chapitres qui se répondent en miroir. Il est alors possible que l'hypothèse de Marie Nimier soit fondée et que le lien entre les auteurs de ce même groupe soit leur esprit mathématique, empreint de logique et tout à fait tourné vers l'abstrait.

Toutefois, lors de cet entretien avec Marie Nimier, nous constatons un autre point commun qui rapproche ces auteurs : leur volonté d'écrire l'oralité. Marie Nimier, Jean-Luc Lagarce et Marguerite Duras sont tous les trois dramaturges. Leurs textes, même narratifs, font souvent appel à une langue orale, un style proche du français parlé, du dialogue théâtral. Nous y retrouvons notamment les figures de la répétition, et un vocabulaire parfois commun comme l'usage fréquent du « ça » célien.

D'un autre côté, les romans plus narratifs, moins proche de l'oralité, utilisent davantage des figures telles que le chiasme ou encore l'épanadiplose ou le zeugma. Ces figures de construction représentent une langue écrite et ne reproduisent pas l'oralité de la langue. Il semblerait que l'on puisse faire une différence entre les auteurs narratifs et ceux dont le style s'approche davantage de celui d'un discours même lorsqu'ils font un récit.

Catégorisant par genre, avec d'un côté les textes narratifs, de l'autre les textes plus proches de l'oralité, nous sommes forcée de constater que ces familles d'auteurs seraient bien plus complexes que cette simple dichotomie. Nous trouvons aussi la famille des auteurs poètes et celle, bien entendu, des auteurs plus conceptuels, ceux du genre argumentatif comme Pascal Quignard. La prédominance du genre dans lequel ils s'inscrivent semble investir leur style. Lorsque Pascal Quignard écrit *Villa Amalia* ou *Tous les matins du monde*, son écriture prend souvent les aspects théoriques de l'essai.

« O oh how I ! » chantonna-t-elle pendant plusieurs semaines.

Katherine Philips est une des plus grandes poétesses anglaises du XVII^e siècle. Elle avait écrit une élégie intitulée *O solitude !* sur quoi Purcell avait composé un chant qui errait sans fin.

Ces vers étaient venus correspondre à sa vie.

Son visage avait maigri. Son corps aussi avait aigri. Il ne restait plus que les os, la tristesse, une étrange élégance toute neuve³⁹⁰.

Pascal Quignard fait des parembles musicales théoriques. Son personnage, Ann Hidden, est compositrice, elle compose un hommage musical à Katherine Phillips, et Pascal Quignard – ayant avoué lors d'un entretien avec le Master Création Littéraire en 2014 que son morceau de musique préféré était le *O solitude !* d'Henri Purcell – fait un aparté théorique sur Purcell et sur la poétesse Katherine Phillips en utilisant les recours stylistiques de

³⁹⁰ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2006, p.122.

l'argumentation : un présent gnominique « Katherine Phillips est », des dates « du XVIIe siècle », des détails et des précisions « élégie intitulée *O solitude !* ».

3.3. La cécité de l'imaginaire : de l'artifice de l'imitation visuelle

Lors des ateliers d'écriture, nous avons souvent abordé cette question de l'écriture à l'œil ou à l'oreille. La différence qui me semble la plus prégnante dans les textes des auteurs est la faculté de voir ou de ne pas voir l'histoire, au sens diégétique du terme, des textes. J'ai interrogé mes étudiants à propos de leur capacité à voir ou à ne pas voir les personnages qu'ils décrivaient. Prenons un extrait de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce

LA PLUS JEUNE. – Lorsqu'il est parti, j'étais petite,
ai toujours été plus ou moins petite, enfant, *gamine*, enfant sans
importance dans mon coin.

Je ne comptais pas, ce que je dis, ce dont je me souviens, je ne comptais
pas. N'ai jamais, plus ou moins, vous ne pouvez pas dire le contraire, c'est à vous
que je le dois, n'ai jamais vraiment compté.

Je ne sais pas.

Lorsqu'il est parti, nous quitta, nous abandonna à notre triste sort, quitta
la maison sans espoir, manière de parler, sans espoir de retour,

lorsqu'il est parti, on ne fit pas attention à moi, n'ai jamais gardé le
souvenir qu'on fasse attention à moi,

et ce jour-là moins que d'autres jours encore,

et ce jour-là, plus que les autres jours encore,

lorsqu'il est parti, ai bien le souvenir qu'on ne se soucia pas de moi³⁹¹.

Dans l'extrait de ce monologue, de nombreuses figures de style préfigurent une langue orale et une parole empêchée. Nous retrouvons tout d'abord une structure étonnante avec de nombreux blancs typographiques. La figure de prédilection de Jean-Luc Lagarce, l'épanorthose, est ici très représentée : « et ce jour-là moins que d'autres jours encore, / et ce jour-là, plus que les autres jours encore, / lorsqu'il est parti, ai bien le souvenir qu'on ne se soucia pas de moi » ; Jean-Luc Lagarce utilise abondamment cette figure de l'autocorrection qui imite la langue orale avec la volonté du personnage d'aller au plus près de sa pensée, de corriger et de reformuler pour atteindre une formulation juste. Le pastiche qui suit est écrit par Agathe Rollet qui ne se représente pas visuellement les textes qu'elle écrit, ni ceux qu'elle lit :

LA FEMME. – Je suis là. Ici seule mais pas vraiment seule parce que

³⁹¹ Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *op.cit.*, pp. 245-246.

vous êtes là, vous.

Et qu'il est là, lui aussi.

Il est là comme il l'a toujours été depuis.

LES AUTRES. – Depuis qu'il était déjà là,

bien trop là.

Présent partout même après que

Même après ça que tu portes à bout de bras et que tu veux lui rendre mais il n'en veut pas,

il ne veut pas que tu le lui rendes.

Mais qui voudrait qu'on lui rende ça ?

LA FEMME. -Mais c'est trop lourd, ça pèse alors je dois

il faut que je me débarrasse de ce poids qu'il m'a donné,

qu'il a laissé là dans le creux de mes jambes et qu'il a laissé là pour repartir plus léger

repartir et me laisser là, clouée, paralysée par ce poids dont je ne veux pas et que je dois lui rendre.

L'HOMME. – L'ai laissée en secret, remise à la nuit, au silence de la nuit et suis reparti léger.

Léger parce que le poids était sur elle

plus le poids de mon corps mais un poids tout de même

et maintenant elle veut

– elle l'a dit elle n'en veut pas –

elle veut me le rendre mais – elle l'a dit ça aussi, elle le sait ça aussi –

je n'en veux pas.

Alors elle est là, juste là, seule mais pas vraiment parce que je suis derrière elle, toujours, souvent.

Je veux dire : je suis là, partout dans ses pas, glissé dans son ombre.

LES AUTRES. – Tu es là partout mais nous aussi : Nous depuis moins longtemps que toi mais

nous plus nombreuses et toutes avec le même poids, chacune son propre poids.

Pas le tien mais, si, presque parce que

le tien c'est celui de tous les autres, tous ceux qu'elle n'a pas rencontrés, pas besoin parce qu'elle t'a rencontré toi.

Mais pas trop tard, pas sauvée encore puisqu'il y en a d'autres comme toi avec d'autres poids pour nous.

Tu comprends qu'il n'y a pas que toi ?

Qu'il n'y a eu que toi. Pour l'instant que toi mais peut-être d'autres tapis dans les nuits à venir,

dans les rencontres à venir.

L'HOMME. – Il y en a d'autres comme moi, d'autres poids.

Il y a tout ceux qu'elle n'a pas rencontrés, pas besoin puisqu'elle m'a rencontré moi mais pas trop tard

puisque maintenant elle marche vers moi et qu'ils sont tapis dans les

rencontres à venir.

Mais je ne sais pas. Personne ne sait. Juste elle et un peu moi.

Mais je ne savais pas ce que signifiait le sommeil et le mutisme du sommeil.

Il le savait

mais moi je savais pas, on me l'a jamais dit.

Je mens, je savais très bien ce que je ne savais pas.

Je faisais juste semblant³⁹².

Dans le pastiche de cette étudiante, nous retrouvons d'abord une structure du texte très similaire à celle de Jean-Luc Lagarce, avec de fréquents retours à la ligne. Le blanc typographique laissé fonctionne comme une partition musicale, donnant le *tempo* à l'acteur. La figure de l'épanorthose est aussi très présente : « il faut que je me débarrasse de ce poids qu'il m'a donné, / qu'il a laissé là dans le creux de mes jambes et qu'il a laissé là pour repartir plus léger / repartir et me laisser là ». Enfin, nous pressentons qu'Agathe Rollet a compris le rythme du texte, sa profondeur, et qu'elle parvient à en produire un texte d'imitation tout à fait qualitatif.

Comparons-le avec une étudiant qui dit « voir » :

Partir, partir, partir pour aller où ? Pour l'instant rien, le ciel et la pluie derrière, c'est gris mais elle va revenir, elle reviendra, bientôt. Pour l'instant ce n'est pas grave, c'est rien, juste un tour et acheter des cigarettes. Je crois qu'elle n'a pas mis de veste, et il pleut, elle sera mouillée en revenant, ça fera cette atmosphère avec l'odeur de la pluie dans le salon. Elle sera rentrée bientôt, là, bien là et moi avec, mais après il faudra partir pour de bon. C'est elle qui partira, moi je resterai là, je suis encore là et je ne bougerai pas, déjà je ne bouge pas. Pas de veste, la pluie, et pour aller où ? La campagne, j'imagine la campagne, le train qui passe, qui découpe le paysage en deux, mon cœur en trois, quatre, elle dans le train, ça sera le matin. Oui c'est là qu'elle ira j'en suis sûr, je l'ai toujours su, et que je resterai dans le salon, je suis peut-être déjà seul depuis longtemps, et là il y a la fenêtre avec la pluie, elle n'a pas mis de veste pour sortir, l'odeur des cigarettes et la campagne le matin, il pleut, toujours seul, en attendant qu'elle revienne, et qu'elle reparte, demain ce sera le matin, pas encore, il y aura le train dans la campagne, demain ce sera le matin³⁹³.

Dans un premier temps, nous pouvons observer que le texte forme un bloc, ne comprend pas de blanc typographique. Et pour cause : le texte avance ! Alors que les personnages de Jean-Luc Lagarce ne font que rabâcher une rengaine qu'ils se chantent depuis des années – ce qui est d'ailleurs rendu très apparent au moyen des italiques qui apparaissent comme une parole commune à tous les personnages – cet étudiant fait avancer la pensée. Le personnage prend

³⁹² Agathe Rollet, pastiche de Jean-Luc Lagarce, écrit réalisé lors de l'atelier pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse, 2019.

³⁹³ Théodore Faugère, pastiche de Jean-Luc Lagarce, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse en 2017.

d'ailleurs des décisions « moi je resterai là », et il se figure une possibilité d'avenir « demain ce sera le matin ». Il semblerait que l'imaginaire de Théodore Faugère ait pris le pas sur l'imitation. Il se figure de nombreux éléments visuels « elle n'a pas mis sa veste, et il pleut, elle sera mouillée », « j'imagine la campagne, le train qui passe », et l'univers visuel de Théodore semble l'empêcher d'entendre, ou du moins de reproduire, la petite musique lagarcienne.

Mais ce n'est pas le cas chez tous les étudiants capables de visualiser. Laure-Lyn Boisseau-Axmann est une étudiante qui se figure en détail ses personnages et les décors dans lesquels ils évoluent. Jean-Luc Lagarce est, d'après mes suppositions, un auteur de l'oreille. Ainsi, le pastiche de Jean-Luc Lagarce par Laure-Lyn Boisseau-Axmann semble être un exercice plus difficile à accomplir pour elle :

Ça passera, c'est ce que tu disais toujours, comme ça, ça passera, je le sais je m'en souviens, ces mots-là, ces mots exacts et précis, ces mots très vagues, ça passera, tu le répétais, ça passera. Et je savais, enfin je crois, je ne suis plus sûre mais il me semble que je savais déjà, ou qu'au moins je sentais, que ça ne passerait pas.

Il y avait des jours peut-être, je ne me souviens plus bien de ces jours-là, mais il y avait des jours peut-être, des jours plus légers, des jours où la chambre n'était pas fermée à clé, j'imagine,

j'imagine qu'elle a bien dû sortir pour manger, j'imagine qu'elle a bien traversé le jardin de temps à autre, qu'elle s'est endormie dans le fauteuil près de la cheminée parfois, oui, ça j'en suis sûre, je ne l'ai pas vue, mais j'en suis sûre, parce qu'il m'arrivait d'y trouver une couverture froissée, juste à côté, une couverture en boule, avec juste assez de son parfum, une odeur, presque effacée, pas tout à fait,

j'imagine aussi, j'imagine qu'elle s'est assise à la table de la cuisine, assise derrière une tasse de café, j'en retrouvais parfois, une tasse froide, glaciale, depuis longtemps vidée, une tasse posée sur un coin de table, une tasse vide, juste devant une chaise vide, et je guettais, le moindre signe, je guettais, une tasse, une couverture froissée, une cigarette pas tout à fait terminée, le moindre signe, je guettais partout, dans la maison, partout, ces indices, ces petits cailloux qu'elle me laissait

j'imagine donc, oui, j'imagine qu'elle devait exister ailleurs que dans cette chambre

qu'elle existait, qu'elle vivait dans cette maison, comme moi, comme toi, qu'elle faisait grincer le parquet elle aussi, la marche, la septième, la marche toujours qui grince,

j'imagine oui, que je l'ai croisée, que je l'ai vue sûrement, j'imagine mais maintenant je ne vois que la porte toute blanche, la porte fermée à clé, même pas solide, même pas jolie mais toujours fermée.

Je me souviens que tu disais *ça passera*, tu rajoutais quelque chose après, *ça passera ne t'inquiète pas*, ou peut-être *ça passera tu verras*, je ne sais pas vraiment, je ne me souviens plus des mots après, je me souviens de ceux-là, *ça passera*, mais les mots, ceux qui venaient après, je ne sais plus.

ça passera, ça, oui, tu le disais, j'en suis sûre, et je ne sais pas, je n'ai jamais compris pourquoi tu répétais ça, si c'était une promesse ou peut-être juste, peut-être que tu essayais de te rassurer, tu le disais, *ça passera*, tu le scandais comme une litanie, comme un poème, comme une prière, *ça passera, ça passera, ça passera*³⁹⁴.

Le pastiche de Jean-Luc Lagarce par Laure-Lyn Boisseau-Axmann fonctionne tout

³⁹⁴ Laure-Lyn Boisseau-Axmann, Pastiche de Jean-Luc Lagarce, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse en 2019.

autant que celui d'Agathe Rollet. Nous voyons tout d'abord la place laissée au blanc typographique. Ensuite, nous observons la figure prédominante, l'épanorthose, utilisée par Lagarce pour montrer l'impossibilité à dire des personnages. Dans le monologue écrit par Laure-Lyn, nous retrouvons l'épanorthose « Et je savais, enfin je crois, je ne suis plus sûre mais il me semble que je savais déjà, ou qu'au moins je sentais ». Le rythme de Jean-Luc Lagarce, avec son piétinement, est respecté dans le pastiche qu'en fait Laure-Lyn Boisseau-Axmann. Il semblerait donc que nous puissions affirmer que la cécité de l'imaginaire ne soit pas le seul critère à la réussite ou à l'échec d'un pastiche de Jean-Luc Lagarce.

Nous pouvons nous demander s'il faut alors « voir » pour pasticher un auteur à l'univers visuel très riche. Jean Giono est un écrivain de la vue. La lecture des textes de Jean Giono demande d'imaginer les paysages décrits par l'auteur. Dans l'*incipit* du *Grand troupeau*, le style est très narratif et fait appel à l'imaginaire visuel du lecteur :

La nuit d'avant, on avait vu le grand départ de tous les hommes. C'était une épaisse nuit d'août qui sentait le blé et la sueur de cheval. Les attelages étaient là dans la cour de la gare. Les gros traîneurs de charrues on les avait attachés dans les brancards des charrettes et ils retenaient à pleins reins des chargements de femmes et d'enfants.

Le train doucement s'en alla dans la nuit : il cracha de la braise dans les saules, il prit sa vitesse. Alors les chevaux se mirent à gémir tous ensemble³⁹⁵.

Cet extrait décrit la nuit et le train, le départ et la confusion. Il fait appel aussi à l'odorat « sentait le blé et la sueur de cheval ». En tout cas, cet extrait est descriptif, en témoignent les nombreux adjectifs qualificatifs « grand », « épaisse », « gros », l'adverbe « doucement », les substantifs désignant des objets, animaux ou humains « hommes », « femmes » et « enfants », « blé », « cheval » et « chevaux », « attelages », « gare », « charrues » et autres « charrettes ».

Agathe Rollet, qui ne « voit » pas lorsqu'elle écrit, utilise une pirouette pour pasticher Jean Giono et choisi de pasticher un extrait des *Âmes fortes*, une œuvre de Jean Giono écrite comme un long dialogue entre plusieurs femmes, soit comme un discours plutôt que comme un récit. Observons tout d'abord un extrait des *Âmes fortes* :

- Chut ! Rendez-vous compte qu'on veille un mort.
- C'est vrai. Nous sommes folles.
- On ne fait pas de mal. Si l'Albert m'entendait il serait le premier à rire.
- Ce n'est pas pour lui, c'est pour elle.
- Si c'est pour elle, alors il ne s'agit pas de mort. Elle n'a pas du tout envie de mourir, elle profite de son sommeil et elle se fout du tiers comme du quart.
- C'est-à-dire qu'il ne faut pas la réveiller et que c'est une question de convenance.

³⁹⁵ Jean Giono, *Le Grand Troupeau*, éditions Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1931, p. 9.

Autrement, il est bien certain que les morts...

- Ce n'est pas si certain que ça.
- Mais si, ils n'ont plus besoin de rien. Tout ce qu'on fait, c'est l'habitude. Tu crois que, si tu allais faire un trou dans le pré, maintenant, et que tu y mettes l'Albert sans tambour ni trompette, le monde s'arrêterai de tourner ?
- Au moins une caisse.
- Et le prêtre ? On n'est pas des chiens.
- C'est ce que je dis : c'est l'habitude³⁹⁶.

Le livre de Jean Giono est uniquement dialogué. L'absence totale de narrateur crée un texte plus oral que ses autres textes, puisqu'il n'y a de récit qu'à l'intérieur du discours au lieu de ce qui est plus communément admis : un récit cadre dans lequel le discours s'insère.

Agathe Rollet, donc, qui ne se figure pas les textes visuellement, trouve une astuce pour pasticher Jean Giono. Elle écrit le pastiche suivant :

Elle rêvait à une vie qu'elle ne connaîtrait jamais. C'était bien son problème, elle était toujours ailleurs à se perdre dans des divagations entortillées et complexes pour ne pas regarder le présent dans les yeux. Parfois elle laissait sortir les rêves par sa bouche, les laissait briller dans le creux de ses menottes.

- C'est quand le bonheur ? C'est quand la joie qui tournicote les entrailles et les yeux bourrés d'étoiles.
- C'est quand t'arriveras enfin à regarder la mort dans les yeux et à lui dire : pas maintenant, j'ai à faire.
- Elle a bon dos la mort, les dents tordues. Vivre heureuse ça n'a rien à voir avec la mort, tu ne peux pas prendre une robe noire et dire qu'elle est blanche.
- Je peux faire ce que je veux tant que je regarde la mort dans les yeux.
- menteur. Je te demande des vérités et voilà ce que tu me donnes. Ah ! si j'avais écouté Grand-Maman. Si je m'étais trouvé un mari avec lequel fabriquer des marmots je n'en serais pas là à mendier des vérités. Je serais au four et au moulin, noyée sous les couches et les chaussures de monsieur à cirer. On m'a dit que c'était ça le bonheur. Ça sent la soupe et les regrets de s'être mariée trop jeune d'avoir fait Pâques avant les rameaux. Il a bon dos le bonheur³⁹⁷.

En effet, comme dans *Les Âmes fortes*, Agathe Rollet met l'accent sur le dialogue entre les personnages. Ici, le style de Jean Giono est reproduit, mais dans une œuvre qui demande davantage à être écoutée qu'à être visualisée.

De même, nous pouvons nous demander si un étudiant qui « voit » et qui pourtant réussit les pastiches de Jean-Luc Lagarce peut aussi réussir à pasticher un texte plus théorique, comme un texte de Pascal Quignard dont nous avons vu plus haut un extrait.

Reprenons l'exemple de Laure-Lyn Boisseau-Axmann. Lorsqu'elle pastiche Pascal

³⁹⁶ Jean Giono, *Les Âmes fortes*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1950, pp.27-28.

³⁹⁷ Agathe Rollet, pastiche de Jean Giono, écrit réalisé lors de l'atelier pastiches du Master Création Littéraire de Toulouse, 2019.

Quignard, le texte semble fonctionner :

Nous habitons dans un petit appartement, rue du Taur. Ma sœur avait élu domicile dans le fauteuil rouge, près de la bibliothèque. Elle y passait toutes ses journées, sous le papier peint couvert d'oiseaux, à feuilleter le même livre. Elle y passait toutes ses journées et la dernière page n'arrivait jamais. Je l'attendais, ce point final, cet excipit, je l'attendais comme la promesse d'une attention, d'un regard d'elle. Parfois, quand je quittais l'appartement pour me rendre à l'école, parfois j'entendais, murmuré, un au revoir qui sonnait comme un adieu. « Sois prudente ». C'était un glas. C'était un avertissement. C'était l'augure des chagrins à venir.

*

Ma sœur était la Pythie. Elle décrochait les oiseaux du papier peint, les ouvrait en deux pour y lire mon avenir en filigrane. A cette époque-là, je ne la croyais pas, je me moquais de ses mises en garde. Ma sœur était Cassandre.

*

Homère décrit Cassandre comme « semblable à l'Aphrodite d'or ». Cassandre est une beauté aveuglante, douloureuse, insaisissable, cryptique, incomprise. Cassandre est une beauté sibylline.

*

Cassandre était belle. Cassandre le savait. Cassandre avait séduit Apollon, dieu du Soleil. En échange de ses faveurs, elle lui avait fait promettre de lui enseigner la divination. Une fois les voies prophétiques maîtrisées, Cassandre se refusa à Apollon. Par vengeance, il lui cracha dans la bouche, la condamnant à perdre tout pouvoir de persuasion. Jamais, de sa vie, Cassandre ne serait crue. Elle qui voyait s'effondrer le monde, brûler les cités, se déchirer familles et patries, elle qui sentait jusque dans les tréfonds de son être les désastres à venir, porterait sa croix seule, et le cadeau divin deviendrait fardeau.

*

J'ai, il me semble, gardé de ces prédictions, de ces vagues prophéties, auxquelles je n'ai accordé d'importance que bien plus tard, une certaine peur de l'avenir. Non pas de l'avenir, lointain, auquel on pense les nuits d'insomnies, infusées de fièvre et de frissons, mais de l'avenir immédiat, celui qui surgit lorsqu'on quitte l'appartement, lorsque la porte se referme derrière nous. Cet avenir, ou plutôt ces quelques minutes à venir, ce possible accident en bas de ma rue, ce potentiel cataclysme qui ravagerait mon monde l'instant avant que je ne sois soufflée, toutes ces souffrances, ces déchirures, ces interminables chagrins contenus dans une lointaine vaticination, un obscur sois prudente, qui toujours résonnera dans mon être, emprisonnera tous mes futurs dans une boîte de Schrödinger, leur permettant d'exister tous, violents, brutaux, tout en n'étant rien.

La divination, d'après Hésiode, concerne : « ce qui a été, ce qui est, ce qui sera ». Peut-être alors, qu'avoir ignoré tant de fois les présages de ma sœur, m'a conduite à cette peur sournoise, à cette fatalité qui me fait frissonner d'effroi chaque seconde pour celle d'après. Peut-être que l'humanité, à jouer les Laïos pour éviter son funeste destin, se condamne encore et toujours, se hâte vers la potence d'une fin prédite, un jour comme un autre, par une petite sœur sur un fauteuil rouge³⁹⁸.

Dans ce pastiche de Pascal Quignard, l'écriture fragmentaire et érudite de l'auteur est

³⁹⁸ Laure-Lyn Boisseau-Axmann, pastiche de Pascal Quignard, écrit réalisé lors de l'atelier de pastiches du Master Création Littéraire à Toulouse en 2019.

justement imitée par l'étudiante. Alternent des passages narratifs et des passages encyclopédiques où l'origine des mots, ici particulièrement celle du personnage de Cassandre, est étudiée et fait sens avec le texte. On y retrouve l'écriture brève de Pascal Quignard, les phrases courtes et les assertions. Laure-Lyn Boisseau-Axmann est une étudiante qui a un large imaginaire visuel, elle dit voir les scènes de ce qu'elle écrit et de ce qu'elle lit comme elle visionnerait un film. Son pastiche de Pascal Quignard témoigne de sa capacité à pasticher tous les genres, tous les styles.

Il n'y a donc pas d'absolue nécessité à visualiser les textes pour les reproduire, ni à les entendre seulement. Bien sûr, l'un n'empêche pas l'autre et un étudiant capable de « voir » n'est pas pour autant dénué de son sens auditif. Les auteurs peuvent d'ailleurs montrer une grande capacité à la description détaillée, tout en maniant parfaitement l'oralité, comme nous l'avons vu avec Jean Giono, mais comme c'est aussi le cas pour Maylis de Kérangal, dont le style incisif et oral s'ajoute à une description absolument détaillée d'un imaginaire :

Ils prennent de l'élan pour plus d'amplitude, recherchent la courbe pour réduire leur vitesse, ne pas tomber tête la première et perpendiculaire mais ouvrir leur angle de pénétration dans la mer, Just Do It !, ils crient cela en remontant à la surface, hilares, Just Do It !, splash, woow !, et c'est tout.

Il existe encore un troisième plongeur. Celui-là est dangereux, tout le monde le sait. Ils l'appellent le Face To Face parce que, rigolent-ils, c'est le grand face-à-face : on y est face au monde (primo), face à soi (deuxio), et face à la mort (tertio), arghhhh la môôôrt ! ils hurlent, écarquillant les yeux et outrant leur squelette, gargouilles de chair, ils se marrent franchement, n'y croient pas une seconde, pour eux le Face To Face est le promontoire des duels³⁹⁹ [...].

Le style de Maylis de Kérangal allie une narration descriptive, minutieuse – dans *Naissance d'un Pont*, elle imagine la construction d'un pont suspendu en Californie, dans *Réparer les vivants*, elle s'intéresse au milieu médical et à la transplantation cardiaque, et dans *Un monde à portée de main*⁴⁰⁰, elle décrit le travail d'une peintre qui reproduit les peintures pariétales de Lascaux – et une langue orale, avec du langage familier, des onomatopées. Ce travail du style est régi par une ponctuation parfaitement innovante, un réel travail d'orfèvre de la place des signes de ponctuation. Le travail de Maylis de Kérangal nous amène à penser que l'oralité ne se dissocie pas du descriptif, et que nous pouvons avoir un imaginaire développé et maîtriser un style oral, une approche de l'oreille au texte.

4. Vers une autonomie de l'écrivain

Ces questionnements que je partage avec les étudiants permettent de pousser la réflexion

³⁹⁹ Maylis de Kérangal, *Corniche Kennedy*, *op.cit.*, pp. 30-31.

⁴⁰⁰ Maylis de Kérangal, *Un monde à portée de main*, éditions Gallimard, coll. « Verticales », août 2018.

vers une définition du style de chacun. Ainsi, les étudiants se positionnent en apprenant à caractériser leur style, leur imaginaire, leur façon même de concevoir un texte, enfin leur processus créatif. J'ambitionne, au moyen du pastiche et des questions qu'il soulève, de pousser les écrivains du Master Création Littéraire vers une autonomie de l'écriture. D'abord, je leur donne les clés stylistiques qui les mènent vers la création de nombreux pastiches – clés qu'ils pourront garder pour affiner ou perfectionner leur propre style. Ensuite, je les amène vers un pastiche autonome, afin qu'ils puissent se débarrasser de leurs propres influences en pastichant les auteurs qui les encomrent, à la manière de Proust, en rendant consciente l'influence qu'ils subissent. Enfin, je les aide à comprendre leur processus d'écriture, d'abord pour s'y installer, pour qu'ils puissent trouver leur style, ensuite pour bousculer leurs habitudes d'écriture et donc pour les pousser à questionner leur style et à l'améliorer continuellement.

4.1. Clés stylistiques : vers un pastiche autonome et son abandon

L'atelier d'écriture donne donc aux étudiants des clés stylistiques c'est-à-dire que – sous la forme d'un jeu littéraire – il les contraint à s'essayer à des figures de style ou des tournures syntaxiques auxquelles ils ne se seraient peut-être pas confrontés sans la consigne de l'atelier. Guilhem Herrgott, un étudiant, m'écrit à ce propos : « je pense que ces ateliers m'ont donné des clés pour anticiper, à la découverte d'un auteur, comment il pourrait m'influencer⁴⁰¹ ». Il poursuit en écrivant : « Je pense aussi que, sans lire davantage des auteurs vus, les traits de leur écriture vont me rester en tête et ressortiront dans mon écriture, peut-être, dans quelques mois⁴⁰² ». Le style et la recherche d'influence semblent être au cœur des préoccupations de cet étudiant. Les auteurs, avant même d'ébaucher leur premier texte, se préoccupent des influences, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, à propos de la lecture des auteurs. À l'instar des auteurs déjà publiés, les étudiants de Master Création Littéraire sont à la recherche d'une voix qu'ils puisent d'abord chez les auteurs publiés.

Les clés stylistiques données aux étudiants leur ouvrent la voie vers un pastiche autonome. En effet, nous ne voyons généralement, lors des ateliers, que les auteurs que j'ai choisi de pasticher – bien qu'ayant essayé de demander aux étudiants de choisir les textes en début d'année, nous avons eu souvent trop peu de temps pour que l'exercice aboutisse à des résultats concluants. Pourtant, les différentes analyses stylistiques en début d'atelier leur

⁴⁰¹ Guilhem Herrgott, mail adressé à Floriane Blanchot, du 14 janvier 2021. (En réponse à une demande de retours.)

⁴⁰² *Ibid.*

permettent de comprendre comment analyser un texte – ce qu’ils font, du reste, dans les autres cours. Une fois apprises les méthodes d’analyse stylistique et la façon d’aborder l’exercice du pastiche, les étudiants doivent être capables, en fin de semestre, de pasticher les auteurs qu’ils désirent pasticher. Ainsi, ils peuvent choisir de pasticher les auteurs qui les influencent personnellement et involontairement afin de s’extraire du pastiche involontaire ou de l’influence non maîtrisée qu’ils peuvent rencontrer dans leurs textes ou au cours de leur parcours d’écriture.

4.2. Comprendre son processus d’écriture pour se trouver

Cet atelier semble permettre aux étudiants de comprendre leur propre processus d’écriture. À ce propos, Laure-Lyn Boisseau-Axmann écrit :

Je trouve que c'est très pertinent, en tant qu'auteur.ice, de se prêter à l'exercice du pastiche qui mène non seulement à une étude approfondie d'un style, mais aussi à une écriture sous la contrainte de l'imitation. Cette contrainte m'a permis de cerner les contours de mon propre style d'écriture : les spécificités que j'arrive à pasticher - parce que proches de mon style - et celles que je suis amenée à contourner par confort stylistique ou parce que je n'arrive tout simplement pas à les reproduire. Il m'a semblé qu'apparaissaient en filigrane, qui que soit l'auteur.ice à pasticher, les figures et les tournures récurrentes de mon écriture (épanorthose, syllepse, rythme ternaire). L'exercice m'a été nécessaire pour appréhender les possibilités et les limites de mon écriture, et aussi pour prendre conscience du processus de pastiche involontaire après une lecture⁴⁰³.

Dans ce retour, Laure-Lyn se reconnaît dans le style de certains auteurs, définit ses familles d’auteurs et celles qui s’éloignent d’elle. Comprenant ses appartenances, comme l’on comprend son propre parcours de vie en apprenant celui de nos aïeux, Laure-Lyn trouve des clés à sa propre écriture. Laure-Lyn explique qu’elle réussit à trouver un peu d’elle dans chaque auteur qu’elle pastiche. Se raccrochant aux points communs entre les auteurs et elle, nous comprenons mieux pourquoi ses pastiches semblent tous réussis. Guilhem Herrgott, quant à lui, explique que le rapport à la pratique l’éclaire sur la théorie :

[...] j'ai pu voir ce que j'avais tendance / plus de facilité à prendre dans le style d'un auteur. J'ai beaucoup aimé l'expérience de pasticher en soi, elle nous donne à comprendre sur l'auteur autant que sur nous-même, et l'avant-pastiche également, c'est-à-dire le temps consacré à l'étude rapide du style d'un auteur. Cela m'a fait du bien de me demander frontalement quels sont les traits caractéristiques d'une écriture. Ce sont des questions que l'on a pu se poser au milieu d'autres dans les commentaires de texte, les dissertations, mais il me semble que les réponses étaient bien moins claires dans ce cadre. Cela m'a fait du bien de sentir, avec certains auteurs, la confrontation à une vraie altérité de style, ce qui est nécessaire dans un master tel que celui-ci je trouve⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Laure-Lyn Boisseau-Axmann, mail envoyé à Floriane Blanchot à propos de la question du pastiche, 2019.

⁴⁰⁴ Guilhem Herrgott, mail adressé à Floriane Blanchot, du 14 janvier 2021. (En réponse à une demande de retours.)

Les étudiants apprennent ainsi beaucoup de cet exercice du pastiche, ou, comme l'écrit Guilhem, de cette « confrontation » avec le texte-source. Ainsi, les étudiants trouvent une voie vers leur propre style en distinguant ce qui leur appartient de ce qui est l'autre ou à l'autre.

4.3. Comprendre son processus d'écriture pour le bousculer

Le pastiche permet donc de maîtriser les procédés littéraires et stylistiques à l'œuvre dans un texte et de les reproduire afin de perfectionner son écriture. Il permet également de prendre conscience de l'influence des autres auteurs et de s'en extraire, comme l'avance Proust. Enfin, le pastiche permet de mettre en questionnement sa propre écriture pour la faire progresser en sortant de ses habitudes d'écriture, de ses propres pratiques. La découverte va permettre aux écrivains d'enrichir leur style, de le faire évoluer, d'acquérir des astuces pour sortir d'une situation d'écriture qui amène parfois à la page blanche ou à l'abandon d'un projet. En cela, le pastiche est un outil multifonctionnel. Bérénice Marsaud, ancienne étudiante, a su trouver son intérêt dans l'exercice du pastiche :

En tant qu'écrivante particulièrement intéressée par la polyphonie narrative (roman choral), l'exercice du brouillon et du pastiche a impacté positivement ma manière d'appréhender mon écriture. Certainement car, au-delà de l'intérêt purement académique qui consiste à déceler les tics stylistiques de l'auteur pastiché, adopter la « voix » d'un autre et conscientiser les choix stylistiques de celui-ci, m'ont permis d'un côté d'interroger mon propre style d'écriture, et de l'autre de donner davantage d'authenticité aux récits homodiégétiques de mes personnages. J'ai même adopté le pastiche dans mon processus créatif : au cours de l'écriture d'un récit long, lorsque je crains de perdre son homogénéité stylistique, je m'exerce à pasticher mon propre texte afin de retrouver la « voix » de mon personnage⁴⁰⁵.

Les voix des personnages, dans les romans polyphoniques, doivent être marquées, typées, afin de se distinguer les unes des autres. En cela, il est nécessaire d'adopter plusieurs tons, souvent définis par des procédés littéraires et/ou stylistiques distincts. En effet, d'un personnage à l'autre, le rythme des phrases doit varier, parfois le niveau de langue diffère, de même que la structure des phrases (simples ou complexes) l'utilisation de certaines figures de style, voire de tics de langage. Comme l'exprime Bérénice, une fois le ton trouvé pour un personnage, il faut le tenir jusqu'au bout de l'œuvre. Ainsi, Bérénice analyse ses propres trouvailles pour les reproduire, pratiquant ainsi le pastiche de son propre style.

La réutilisation du pastiche dans les écrits de Bérénice est une manière de dépasser l'exercice pour se l'approprier dans son travail d'écriture personnelle. Il semble que l'exercice

⁴⁰⁵ Bérénice Marsaud, mail adressé à Floriane Blanchot, promotion 2019.

s'adapte aux étudiants pour les faire progresser sur plusieurs niveaux : d'abord, il s'agirait d'améliorer ses compétences en écriture, pour les étudiants les moins aguerris, ceux qui ont le moins pratiqué l'écriture ; ensuite, il s'agirait de trouver sa propre voix, d'acquérir une identité littéraire, pour les étudiants qui ont besoin d'affirmer leur propre style ; pour finir, le pastiche joue avec le style pour l'adapter aux effets désirés : il permet de maîtriser son style, de le moduler tout en gardant une ligne directrice qui forme une unité.

Le pastiche nous permet ainsi de redéfinir le style : entre unité et diversité. Le style constitue une unité que je peux reconnaître comme appartenant à un auteur, de même qu'il permet des variations capables de nous faire croire à la langue de plusieurs personnages, diversifiée et marquée pour chacun d'eux. Cela soulève la question *du* style ou *des* styles que nous développerons dans la dernière partie de notre thèse.

5. La pratique influence la théorie et vice et versa

Même si j'avais longuement étudié la taxinomie de Gérard Genette, il me semblait que je ne comprenais pas encore exactement la différence entre certains exercices d'imitation ou de transformation. Je me posais alors la question de la classification de certains textes comme « La Fourmi et la Cigale » de Françoise Sagan⁴⁰⁶. Françoise Sagan réécrit le texte de Jean de La Fontaine. Elle calque la forme, mais inverse la morale. La fourmi stocke quand la cigale chante, comme chez Jean de La Fontaine, mais la morale bascule. La fable se termine ainsi :

Vous stockiez ? j'en suis fort aise ;

Et bien soldez maintenant⁴⁰⁷.

Ici, la frontière me gênait entre transposition et parodie : cette réécriture reprend en effet la structure complète de la fable de La Fontaine, mais en détourne le fond et la rend subversive. Dans la reprise des motifs et de la structure, nous pouvons voir une transposition, quand la subversion fait davantage penser à de la parodie. Alors que j'étudiais les définitions de ces genres, je ne savais pas démêler cette problématique et ma classification restait peu claire. Ce n'est qu'en pratiquant les deux exercices que j'ai compris où classer ce texte hybride. Tandis que la transposition est un exercice de transformation, la parodie est un exercice d'imitation. Or, dans cette réécriture de Sagan, le texte n'est presque pas modifié. La structure des phrases est conservée. Sagan n'imité pas La Fontaine, Sagan transforme un texte-source en y ajoutant

⁴⁰⁶ Françoise Sagan, *La Fourmi et la Cigale*, éditions Stock, 2010

⁴⁰⁷ *Op. cit.*, p.27.

des éléments qui lui appartiennent : brûler ses réserves et profiter de la vie en chantant, voilà une morale saganienne qui fait un beau pied de nez à La Fontaine ! Cette nuance, je l'ai comprise en pratiquant le pastiche et en expliquant aux étudiants les différents intertextes. En leur demandant de s'éloigner du texte-source pour écrire une parodie, j'ai compris qu'il s'agissait là d'une autre forme. La subversion de ce texte n'est due qu'au renversement de la morale, mais ce renversement, s'il est subversif, n'est pas parodique au sens technique du terme. Il s'agit bien d'un texte de transformation et pour être plus précise, d'une transposition. La pratique est donc venue tracer des frontières plus nettes entre les différents genres intertextuels.

La pratique influence la théorie, l'affine, la questionne et les apports théoriques bousculent la pratique. Cela, nous le montrons dès la première partie de la thèse en expliquant le rapport qu'ont les auteurs à la lecture. On pourrait d'ailleurs poser un lien de même nature avec la lecture d'essais. Maylis de Kerangal, que nous avons souvent invitée dans le cadre du Master Création littéraire, a ainsi expliqué son rapport à la ponctuation et les découvertes qu'elle a faites en lisant *Esthétique de la ponctuation*⁴⁰⁸ : comme si elle retrouvait dans les formulations de l'essai sa manière propre d'user des signes de ponctuation. De même Isabelle Serça s'appuie sur une formulation de Maylis de Kerangal dans un de ses romans, « La ponctuation est l'anatomie du langage », pour affiner son analyse⁴⁰⁹.

La théorie des uns nourrit la pratique des autres, de même que la pratique des uns donne matière à la théorie des autres. Le rapport entre théorie et pratique n'est pas que de soi à soi mais de soi à l'autre ou de l'autre à soi. Une fois que le mouvement de balancier entre pratique et théorie a fait plusieurs allers-retours, nos propres idées théoriques se mettent à nourrir notre pratique et le questionnement se fait de plus en plus de la pratique vers la théorie dans une sorte de spirale. Dans ce mouvement de balancier, nous sommes nous-mêmes allée de la théorie vers la pratique et vice et versa. C'est pourquoi cette dernière partie sera consacrée à la pratique du pastiche.

⁴⁰⁸ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

⁴⁰⁹ Isabelle Serça « La ponctuation est l'anatomie du langage. Maylis de Kerangal », *Littératures* 72/2015 : « Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe-début XXIe siècle) », Presses Universitaires du Midi, pp. 173-184.

PARTIE III : LA PRATIQUE DU PASTICHE : DE L'IMITATION A LA DECOUVERTE DE SOI

Nous avons vu que le pastiche est un hypertexte d'imitation dans le vaste champ qu'est la transtextualité. Un pastiche fait dialoguer le texte nouveau avec le texte-source de sorte que l'un réactualise l'autre. Ce mouvement de va-et-vient est celui que nous avons choisi entre pratique et théorie. La partie précédente, consacrée à l'expérimentation du pastiche à l'université au moyen des textes d'étudiants du Master Création Littéraire, a permis de confronter les éléments théoriques à la réalité du processus d'écriture afin d'en délimiter mieux les contours.

Cette troisième partie s'appuie sur un corpus littéraire — des auteurs qui ont un style très affirmé et qui ont de nombreuses publications à leur actif —, auquel on ajoute ma propre expérience d'écriture. J'appuierai donc mon propos avec l'analyse de l'écriture de mon roman *L'[H]ermite* écrit durant les huit années qu'a duré l'écriture de cette thèse. Enfin, à partir de la pratique des auteurs de mon corpus et de la mienne, j'élaborerai, dans un dernier aller-retour entre théorie et pratique, une définition plus nette de mon objet d'étude.

CHAPITRE 7 : ANALYSE DES AUTEURS DU CORPUS : JEAN-LUC LAGARCE, MARGUERITE DURAS ET MARIE NIMIER

Avant d'aborder les auteurs de mon corpus, une présentation et une justification de ce corpus s'impose. Parmi les œuvres qui m'ont servi dans l'écriture de *L'[H]ermite*, je n'ai retenu qu'une partie des textes pour mon analyse. Tous ont toutefois un sens particulier pour moi.

Dans mon roman, j'ai pastiché onze auteurs : Barbara, Françoise Sagan, Georges Perec, Jacques Jouet, Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce, Pascal Quignard, Marie Nimier, Tanguy Viel, Christian Bobin et Marie Didier. Chacun de ces auteurs y est à sa place.

Marie Didier est le précurseur de mes recherches. Je l'ai rencontrée en 2015 alors que j'étais étudiante en Master Création Littéraire. J'avais écrit un texte inspiré de son roman *Dans la Nuit de Bicêtre*. Alors que l'enseignante, Mathilde Bonazzi, y reconnaissait mon style, Marie Didier a cru, à la lecture de ce texte, qu'il s'agissait de son texte : elle m'a demandé où l'extrait figurait dans son roman. Il ne s'agissait pourtant pas de son roman, il s'agissait de mon pastiche, qui combinait mon style et le sien. La question du style, de l'influence et du pastiche s'est alors posée à moi une première fois.

Marguerite Duras et Jean-Luc Lagarce sont tous deux très présents dans mes textes, comme nous allons le montrer plus loin. Leurs styles se retrouvent dans mes trois livres auto-publiés : *La Chambre rouge*⁴¹⁰, *Apoptose*⁴¹¹ et *La Maison de la guérison*⁴¹². Ce sont ces deux auteurs qui m'ont fait m'interroger sur les influences, leurs intérêts et les risques encourus lorsque le style nous échappe et que l'on tombe dans la facilité de l'imitation, comme l'analyse Marcel Proust.

Marie Nimier, influencée comme moi par Marguerite Duras, me semblait être un excellent exemple pour maîtriser cette influence.

J'ai choisi ensuite de pasticher Tanguy Viel car son style est très oral, comme celui de Jean-Luc Lagarce et de Marguerite Duras alors que je ne me reconnais pas en Tanguy Viel. Je me suis donc interrogée, grâce à lui, sur l'écart qu'il existe entre « procédé stylistique » et « style ».

Quant à Georges Perec, je l'ai imité car *La Disparition* est un exercice qui demande une telle exigence que je me demandais si l'écriture à contrainte pouvait donner lieu à un pastiche.

⁴¹⁰ Floriane Blanchot, *La Chambre rouge*, pièce de théâtre auto-publiée en 2012.

⁴¹¹ Floriane Blanchot, *Apoptose*, nouvelle auto-publiée en 2013.

⁴¹² Floriane Blanchot, *La Maison de la guérison*, roman auto-publié en 2014.

Jacques Jouet est là pour montrer que deux auteurs appartenant à l'Oulipo avaient des particularités assez fortes pour que le pastiche de l'un ne ressemble pas au pastiche de l'autre.

Christian Bobin m'a aidée, *a contrario*, à aller vers la lumière et à quitter la noirceur dont était empreints chacun de mes livres.

Quant à Pascal Quignard, très éloigné de mon style, il m'a permis de m'interroger sur un style qui me plaît particulièrement.

Pour Françoise Sagan, son style souvent critiqué était un bon support d'exercice car il est difficile de pasticher un auteur dont le style nous paraît être celui, désuet, d'une mode populaire qui s'est éteinte comme un feu de paille, sans verser dans la parodie. Françoise Sagan m'a appris la mesure entre pastiche et parodie.

Pour finir, que ne devais-je à Marcel Proust, reprenant sa théorie et son travail de pratique pour les réinterroger ? Cette question m'a taraudée de nombreuses années puisque pendant huit ans, j'ai essayé en vain de pasticher le maître du pastiche. Mais je n'ai jamais eu de résultat concluant. Ainsi donc, j'ai décidé de faire appel à un tout autre type de pastiche, celui de la chanson française en laissant la place à deux pastiches de Barbara.

L'analyse porte sur trois auteurs : Jean-Luc Lagarce et Marguerite Duras pour leur influence sur mon travail d'écriture et Marie Nimier. En effet, comme nous le verrons, Jean-Luc Lagarce a été très présent dans mes premiers textes. Son influence était présente avec une régularité qui m'étonnait et me dérangeait tout autant. Quant à Marguerite Duras, ses tournures de phrases et son rythme ont laissé leur empreinte sur mes textes. Je me suis laissée bercer par la musique durassienne. Ces deux auteurs sont ceux qui ont soulevé chez moi la problématique de l'influence. J'ai également décidé de mettre l'accent sur Marie Nimier, bien qu'elle n'ait pas influencé mon travail, car elle subit aussi l'influence de Duras. Nous analyserons donc son rapport à Duras, notamment dans *La Plage*⁴¹³.

1. Jean-Luc Lagarce

Jean-Luc Lagarce est un auteur dramaturge de la fin du XXe siècle ; il est décédé en 1996, après qu'il a vu périr la plupart de ses amis dans la maladie qui ravageait particulièrement la communauté homosexuelle masculine à partir des années 80 et jusqu'à la fin des années 90 en France. Cet auteur a largement influencé mes écrits jusqu'à aujourd'hui ; c'est pourquoi,

⁴¹³ Marie Nimier, *La Plage*, *op.cit.*

avant d'expliquer comment son influence transparaît dans mes textes, il convient d'analyser certains éléments stylistiques constitutifs du style de Jean-Luc Lagarce.

1.1. Étude stylistique : Le théâtre de Jean-Luc Lagarce

1.1.1. Jean-Luc Lagarce caractérisé par l'impossibilité à dire

Le théâtre de Jean-Luc Lagarce est traversé par une langue heurtée, redondante, qui tourne quasiment sur elle-même pour finir par ne pas dire l'essentiel. Cette impossibilité à dire est très marquée dans les dernières œuvres de l'auteur et notamment dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, pièce publiée en 1994, dont nous tirerons nos exemples, car cette pièce est une œuvre de fin de vie de l'auteur. Elle est pour moi l'une des pièces qui exacerbe le plus l'essence de son style. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* met en scène cinq femmes : la Mère, l'Aînée, la Plus jeune, la Plus vieille et la Seconde. Alors que celui qu'elles nomment « le jeune frère » vient de revenir d'une longue fuite et de s'évanouir sur le perron, chacune d'entre elles raconte ce départ précipité. Les versions se contredisent et se complètent ; pourtant, un secret invouable empêche les femmes de révéler la véritable cause du départ du frère. Dire devient alors difficile et chacun des personnages enferme le secret dans un flot ininterrompu de mots. Ce flot fonctionne au moyen de figures de styles très employées par Jean-Luc Lagarce que nous allons examiner, dont de nombreuses figures de répétition. Nous nous intéresserons, pour finir, à la ponctuation et à la typographie propres aux œuvres théâtrales de Jean-Luc Lagarce.

Jean-Luc Lagarce a la caractéristique d'employer un ensemble de figures de style telle que l'épanorthose ou le polyptote, figures de la répétition, qui semblent avoir le même objectif, celui de sembler dire beaucoup tout en ne disant rien. L'épanorthose, que nous retrouvons très fréquemment dans l'écriture lagarcienne, trahit la difficulté du personnage à s'exprimer. Se reprenant, il a tendance à noyer la teneur du message dans un flot continu de paroles qui finissent par se perdre dans d'interminables phrases redondantes, les mots précisant chaque mot précédent.

La figure de l'épanorthose se définit comme suit : « Revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait⁴¹⁴ ». Elle consiste à reformuler le propos pour le rendre plus précis ou plus juste, alors que dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce, elle crée l'effet contraire :

⁴¹⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (Introduction de Gérard Genette), rééd., [Flammarion, Paris, 1968, in-8°, p. 408], in Bernard Dupriez, *Gradus les procédés littéraires*, éditions 10/18, 1984, p. 189.

Lorsqu'il est parti, nous quitta, nous abandonna à notre triste sort, quitta la maison sans espoir, manière de parler, sans espoir de retour⁴¹⁵.

Dans cette citation, le personnage appelé « la Plus jeune » reformule la cause du départ du frère. La première formulation est anodine et non dirigée : le frère semble être parti de son plein gré, « lorsqu'il est parti », « il » étant le sujet du verbe d'action. Mais cette première reformulation laisse place à l'amertume de la Plus jeune : « est parti » devient « nous quitta ». Ici, la décision du frère affecte les femmes de la maison au moyen du pronom personnel « nous » placé en complément d'objet direct. Le jeune frère quitte les cinq femmes, il est le sujet d'une action qui concerne l'ensemble des membres du foyer. « Partir » signifie laisser un lieu pour un autre, alors que le verbe « quitter » est transitif, il suggère un complément d'objet : quitter quoi ? et surtout ici, quitter qui ? Cet aspect est renforcé par la deuxième reformulation : « nous abandonna ». La Plus jeune vit le départ du frère comme un abandon. En lieu et place d'une constatation, elle finit par lancer une accusation. Cette épanorthose est à nouveau renforcée par une seconde épanorthose qui porte sur le mot espoir. « Sans espoir » devient « sans espoir de retour » qui est une expression figée. Jean-Luc Lagarce, au moyen de l'épanorthose, défige l'expression. La tension dramatique croît en même temps que la phrase s'étire. À mesure que La Plus jeune affine sa version, le départ devient un abandon terrible à supporter. Mais, une fois la version de la Plus jeune contredite par la mère, celle-ci ajoute : « Lorsque le père le chassa, le mit à la porte⁴¹⁶ », épanorthose qui pousse à croire que le frère n'est en rien responsable de son départ, mais que la responsabilité incombe au père. La mère intervient alors pour nier les propos de sa fille, empêchant la parole, et du même coup, empêchant la Plus jeune de s'alléger du poids des non-dits : « Tu te souviens de ça, toi ? Tu te souviens de tout ça, tu l'as vu, tu n'étais pas endormie, loin de nous, tu l'as vu et tu t'en souviens ? Tu inventes. Où est-ce que tu étais⁴¹⁷ » ? Ainsi, la langue des personnages est brimée et si chacun veut raconter sa version des choses, tous en sont empêchés par une règle tacite qui impose le silence autour du drame.

L'épanorthose est donc une figure de style très présente dans les pièces de Jean-Luc Lagarce puisqu'elle permet d'accroître la tension dramatique sans pour autant dévoiler le nœud du problème.

L'épanorthose est renforcée par une multitude de polyptotes. Cette figure est définie

⁴¹⁵ Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, op.cit., p.246.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Op.cit.*, p.247.

comme un ensemble de « variantes morphologiques d'un terme unique ; pour les verbes, variations de modes, voix, temps, personnes ; pour les noms, oppositions de déterminants, de nombre, de genre, etc⁴¹⁸. » Cette figure, couplée à celle de l'épanorthose, vient accentuer l'hésitation des personnages : « Je regardais, c'était le soir et c'est toujours le soir que je regarde, toujours le soir que je m'attarde sur le pas de la porte et que je regarde⁴¹⁹ ». Ici, deux polyptotes se succèdent : « c'était » devient « c'est » et « regardais » devient « regarde ». Ainsi, l'Aînée marque le caractère atemporel de son attente. Elle l'ancre tout d'abord dans le passé au moyen d'un imparfait de narration et se corrige pour user d'un présent gnomique renforcé par l'adverbe « toujours ». Son action s'étire du passé jusqu'au présent, comme si l'attente ne pouvait être interrompue. Ce polyptote, qui intervient à la première page, donne un indice sur le déroulé entier de la pièce, puisque le jeune frère ne se relèvera pas du lit de son enfance dans lequel les cinq femmes l'ont porté après son évanouissement sur le perron. L'attente sera perpétuelle puisque jamais le frère ne pourra raconter sa propre version, jamais les spectateurs et les cinq femmes ne sauront ce qui a poussé le jeune frère à quitter précipitamment, et pour une très longue durée, la cellule familiale.

Le polyptote et l'épanorthose sont des figures de répétition. Celles-ci accentuent un élément et le modifient pour élaborer la pensée du personnage et sans faire avancer le texte. Ces figures de répétition ne sont pas les seules marques évocatrices du style de Jean-Luc Lagarce : il y a aussi les signes de ponctuation et la typographie.

Parmi eux, nous retiendrons l'usage qu'il fait des italiques, du blanc typographique et des parenthèses.

L'usage des italiques, chez Jean-Luc Lagarce, est fréquent : « la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*⁴²⁰ », « celui-là, *le jeune frère*⁴²¹ », « et de sourire ainsi de moi-même me mena vers *le bord des larmes*⁴²² », sont des formules qui figurent dans le monologue initial de l'Aînée. Cette fréquence est d'autant plus intéressante que les mots en italiques sont ceux qui sont répétés par les autres personnages dans le texte. Ainsi, nous retrouvons quelques pages plus loin ces mêmes mots en italiques dans la bouche de la Plus jeune : « il descend la route et s'éloigne de la maison, *là-bas*⁴²³ », « et qui me mettent pourtant, à mon tour – comment est-ce

⁴¹⁸ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, éditions Nathan, Paris, 1995, p.30.

⁴¹⁹ Jean-Luc Lagarce, *op.cit.*, p.227.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Op.cit.*, p.228.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Op.cit.*, p.249.

que tu as dit ? *au bord des larmes*⁴²⁴ », « je le vois, celui-là, si jeune, *le jeune frère*, on dit toujours ça, je dis toujours ça, il est plus âgé que moi et moi aussi, je dis comme vous, je dis *le jeune frère*⁴²⁵ ». La locution déictique « là-bas » est utilisée par l’Aînée et par la Plus jeune pour décrire le lieu exact où l’on a aperçu le frère pour la dernière fois. Les italiques servent à montrer une parole qui appartiendrait à toutes les femmes de la maison. Cet effet est renforcé par l’usage d’un déictique, qui montre que la situation d’énonciation est connue de toutes, de sorte que le lieu désigné par cette seule locution adverbiale permet à tous les personnages de comprendre qu’il s’agit du lieu où les personnages ont aperçu le frère pour la dernière fois. « *Là-bas* » évoque toujours le lieu de la disparition du jeune frère. La Plus jeune nous met sur la piste de ces italiques comme paroles rapportées avec la question rhétorique « comment est-ce que tu as dit ? ». Ainsi, le « *bord des larmes* » est signifié comme une expression n’appartenant pas à la Plus jeune, mais bien à l’une de ses sœurs. Enfin, le troisième exemple concrétise cette idée d’une parole commune, comme un pot commun de vocabulaire dans lequel les femmes piochent pour raconter, sans doute pour la énième fois, ce moment du départ du frère, car il semblerait que leur vie n’a été jusque-là qu’une longue attente passée à rabâcher ce moment du départ. En effet, la Plus jeune exprime cette idée de vocabulaire commun « je dis comme vous, je dis *le jeune frère* ». Le frère est pourtant son aîné, mais elle utilise l’expression commune pour le désigner. Les italiques servent donc à montrer que l’impossibilité à dire provient de ce que tout a déjà été dit, dans une grande boucle qui n’en finit pas de dire, de répéter, de remâcher les mêmes mots depuis toujours : ce mot même est répété à de maintes reprises dans le texte.

Le style lagarcien est aussi marqué par la présence de blancs typographiques. Les longs monologues se divisent en paragraphes et eux-mêmes rencontrent des retours à la ligne :

Tout ce temps, jamais il ne donne de nouvelles, tout ce temps, il n’a que faire de nous,
il n’écrit pas, pas un mot, un message, est-ce que nous ne comptons pas plus que cela ? Est-ce que nous n’avions pas plus de valeur que cela, dans sa vie ?
rien,
est-ce que tout ce temps, il ne pensa jamais à nous, à notre désarroi ?
car nous étions dans le désarroi,
nous étions dans le désarroi et il ne peut ignorer que nous sommes perdues, et que nous l’attendions⁴²⁶.

Dans cet extrait, de nombreux retours à la ligne viennent ponctuer le texte. C’est une

⁴²⁴ *Op.cit.*, p.248.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Op.cit.*, p.254.

ligne prosodique que l'on peut lire comme une partition musicale. Par exemple, le mot « rien » est isolé sur une ligne, afin d'accentuer grandement l'impact de ce mot, qui représente la solitude des personnages suite à l'abandon du frère. De plus, les blancs typographiques ne sont pas pour autant des fins de phrases, donc les retours à la ligne ne sont pas marqués par une majuscule. Il ne s'agit, en effet, pas de vers, mais bien de prose. Cette prose est conduite par la ligne mélodique du mouvement du texte : celui-ci étant marqué par l'espace des mots sur la page, comme une seconde ponctuation du texte. L'auteur ne veut pas découper en plusieurs phrases le texte, au contraire, les phrases s'étirent pour montrer ce flot continu de paroles qui arrivent comme autant de pensées. Le blanc typographique et les minuscules au début des lignes marquent le rythme sans le briser. Les retours à la ligne rappellent l'écriture d'un poème. Ils sont, en effet, des pauses de respiration dans la musique du texte. Ces retours à la ligne poétiques sont une caractéristique forte de l'écriture lagarcienne.

Les épanorthoses étirent les phrases. Celles-ci courent sur plusieurs paragraphes. Et dans cette longue succession de propositions, certaines digressions étirent encore davantage le propos. Ces digressions sont des paremboles ou parenthèses qui viennent interrompre momentanément le cours de la phrase. Les paremboles et parenthèses sont définies ainsi : « rupture du déroulement linéaire d'une phrase par insertion d'un syntagme adventice : la figure est marquée comme telle par la typographie (parenthèse, tirets), ou par l'absence de lien syntaxique entre le groupe syntaxique inséré et la phrase⁴²⁷ » Les parenthèses sont marquées par le signe typographique de la parenthèse lorsque les paremboles n'ont pas de signe typographique spécifique pour les délimiter. Jean-Luc Lagarce utilise les deux procédés :

Est-ce que je n'ai pas toujours attendu ?

(Et dans ma tête, encore, je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? et cela me fit sourire, de me voir ainsi.)

Je regardais la route et je songeais aussi, comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que j'attends que la pluie vienne,

Je songeais encore aux années que nous avons vécues là, toutes ces années ainsi, nous, vous et moi, toutes les cinq⁴²⁸ [...] ».

Dans l'extrait que nous venons de citer, la parenthèse est bien visible, mise en exergue par des blancs typographiques et des signes typographiques de parenthèses. S'ajoute à cela une parembole : « comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que

⁴²⁷ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op.cit., p.38.

⁴²⁸ Jean-Luc Lagarce, op.cit., p. 227-228.

j'attends que la pluie vienne ». Ce syntagme peut être supprimé. Il ajoute un détail à la phrase mais il pourrait éventuellement être enlevé car il vient rompre le déroulement linéaire de la phrase.

Ces effets, tant de répétition que de ponctuation ou de typographie, participent à caractériser le style lagarcien. Ils sont tournés vers cette impossibilité à dire propre au style de Jean-Luc Lagarce. Ce style spécifique, très marqué, vient influencer mon écriture, et c'est cette influence qui est la raison la plus évidente du choix de mon sujet de thèse. L'influence est un moteur à l'écriture, et nous pouvons remarquer que Jean-Luc Lagarce subit lui-même des influences.

1.1.2. L'influence ionescienne de Jean-Luc Lagarce

Jean-Luc Lagarce, avant même de se lancer dans l'écriture théâtrale, est un metteur en scène. Sa carrière de metteur en scène est à son apogée lorsqu'il fait jouer à sa troupe *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. La pièce est jouée de 1991 à 1993 en France et en Europe. Les comédiens et techniciens de l'époque rendent même hommage à Jean-Luc Lagarce en faisant de nouvelles représentations de la pièce, quinze ans après la création de cette mise en scène et après la mort de Jean-Luc Lagarce.

*Erreur de construction*⁴²⁹ est l'une des premières pièces de Jean-Luc Lagarce, envoyée à l'homme de théâtre Lucien Attoun, dans un recueil qui en comprenait quatre. Lucien Attoun lui écrit une lettre en réponse à la lecture de ces textes :

Les Vacances et *Erreur de construction* ont surtout retenu mon attention. Il est évident qu'une certaine démolition de la société, par l'agencement des mots et le choix des tournures syntaxiques, alimente votre verve et donne des textes drôles, qui savent puiser leur comique aux sources, Shakespeare et surtout Ionesco, dont l'influence est ici très sensible. Je ne doute pas que, de pièce en pièce, vous ne trouviez un ton qui vous soit plus intimement personnel⁴³⁰.

Cette lettre de Lucien Attoun corrobore mon postulat de départ : les premiers balbutiements de Jean-Luc Lagarce (et de tout écrivain) sont très souvent marqués par une ou des influence(s). Le conseil de Lucien Attoun, malgré les félicitations qu'il fait à l'auteur pour son talent d'imitateur (involontaire ?), est de se détacher des influences pour trouver sa propre voie/x. Observons un extrait de *La Cantatrice chauve*, mise en scène par Jean-Luc Lagarce, un texte qu'il affectionnait particulièrement :

⁴²⁹ Jean-Luc Lagarce, *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du soleil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens*, [1977], *Théâtre Complet*, vol. 1, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

⁴³⁰ Jean Attoun, « lettre à Jean-Luc Lagarce du 28 janvier 1977 », in Jean-Luc Lagarce, « Préface », *Théâtre complet*, vol 1, Les Solitaires Intempestifs, 2000, pp.9-10.

La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.

M. SMITH, *toujours dans son journal* : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

[...]

MME SMITH : Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ?

M. SMITH : Bobby et Bobby comme leurs parents. L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson, est riche et il aime le garçon. Il pourrait très bien se charger de l'éducation de Bobby.

MME SMITH : Ce serait naturel. Et la tante de Bobby Watson, la vieille Bobby Watson, pourrait très bien, à son tour, se charger de l'éducation de Bobby Watson, la fille de Bobby Watson. Comme ça, la maman de Bobby Watson, Bobby, pourrait se remarier. Elle a quelqu'un en vue ?

M. SMITH : Oui, un cousin de Bobby Watson.

MME SMITH : Qui ? Bobby Watson ?

M. SMITH : De quel Bobby Watson parles-tu ?

MME SMITH : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson, l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.

M. SMITH : Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre. C'est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson, la tante de Bobby Watson, le mort.

MME SMITH : Tu veux parler de Bobby Watson, le commis-voyageur ?

M. SMITH : Tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs⁴³¹.

Si la pendule est un élément important de la pièce, marquant un temps impossible, l'effet comique repose sur la multitude des personnages nommés Bobby Watson sur plusieurs générations. Tous sont commis-voyageurs, ce qui rend la distinction entre les personnages impossible. Cette scène ressemble de près à la pièce *Erreur de construction* de Jean-Luc Lagarce dont voici un extrait :

Madame Louise Scheurer.- Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; le grand-père d'un grand-père de quelqu'un que je connais s'appelait Albert, il est mort à la guerre, une autre ; le père d'une voisine s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de sa mère s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le mari de cette amie est mort dans un accident de cheval, il s'appelait Charles.

Madame Sophie Notior.- Mon nom est madame Sophie Notior. Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre sans que l'on ait pu prouver que l'un ait pu entraîner l'autre. Le fils que nous avons préalablement eu ensemble est mort à la guerre, il s'appelait Albert, ce qui pourrait sembler évident aux plus intelligents d'entre vous. Mon fils avait eu préalablement un enfant d'une jeune fille dont il ne

⁴³¹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, in *La Cantatrice chauve* suivi de *La Leçon*, éditions Gallimard 1954, coll. « folio », p.17-22.

reste plus rien à l'heure actuelle, si ce n'est le souvenir d'un teint pâle et d'une incapacité pour la réussite de la mayonnaise. Ce fils de mon fils fut appelé Albert en souvenir de son père qui n'en restait pas moins le petit du mien. Cet enfant eut l'immense bonheur d'être élevé par une cousine de mon mari, dont le mari, qui s'appelait Albert, comme quelques-uns peuvent peut-être s'en douter, et qui bien sûr, est mort à la guerre.

Madame Louise Scheurer.- Cette cousine rencontra un ancien militaire, en retraite, ce qui est assez rare de nos jours, et elle l'épousa en secondes noces. Leur bonheur fut de courte durée : il mourut dans un accident de cheval, il s'appelait Charles⁴³².

Nous y retrouvons le motif de la multiple occurrence du prénom, dans une nouvelle généalogie, celle des « Albert ». Comme dans la pièce d'Ionesco, l'accent est mis sur le comique de répétition. Un groupe de personnes ayant le même prénom connaît le même sort après avoir, semble-t-il, vécu la même vie : « la guerre » pour les Albert, et le métier de « commis voyageur » pour les Bobby Watson. Jean-Luc Lagarce s'inspire très clairement de la pièce absurde d'Ionesco et en propose une réécriture, ou plus précisément, une transposition, puisque les motifs sont conservés, alors que Jean-Luc Lagarce s'approprie le texte d'Eugène Ionesco en modifiant certains éléments textuels. L'influence d'Eugène Ionesco sur Jean-Luc Lagarce est non ambiguë et clairement marquée dans ce texte, comme l'avait remarqué Lucien Attoun. Toujours comme l'écrivait Lucien Attoun, l'influence de Shakespeare est aussi très présente dans les textes de Jean-Luc Lagarce, et ce jusqu'aux derniers textes, quand l'absurde ionescien semble s'estomper. Notons que dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Jean-Luc Lagarce explore le temps, à la manière de Marcel Proust, d'Anton Tchekhov, de Samuel Beckett ou de Marguerite Duras, comme le montre Catherine Naugrette dans son article intitulé « Lagarce palimpseste⁴³³ ». Celle-ci écrit que :

[L'œuvre de Jean-Luc Lagarce] est bien traversée – et même plus que traversée, on pourrait presque dire tissée –, d'échos, de références, d'emprunts, [...]. Le palimpseste lagarcien est fondamentalement double, à la fois extérieur et intérieur, centripète et centrifuge. Il fonctionne par rapport à des emprunts aussi bien externes qu'internes, hétérogènes qu'homogènes⁴³⁴ [...].

Catherine Naugrette tisse ainsi un réseau intertextuel qui relie Jean-Luc Lagarce aux auteurs que nous avons cités précédemment à travers la thématique du temps, mettant en évidence l'influence qu'ils ont eue sur l'écriture de Jean-Luc Lagarce.

Les influences régissent donc l'écriture. Tout apprenti écrivain est particulièrement influencé par les lectures qu'il fait. Ainsi, Jean-Luc Lagarce a très clairement influencé tous

⁴³² Jean-Luc Lagarce, *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du soleil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens*, *op.cit.*, pp.19-20.

⁴³³ Catherine Naugrette, « Lagarce palimpseste », Collectif, *Jean-Luc Lagarce*, introduction de Jean-Pierre Sarrazac, revue *Europe*, n°969-970, janvier-février 2010, pp.193-196.

⁴³⁴ *Op.cit.*, p.194-196.

mes écrits, qui sont encore ceux d'une néo-écrivante.

1.2. Comment Lagarce influence mon style ?

Mon premier texte achevé, *La Chambre rouge*, porte les traces de l'écriture lagarcienne. Le rideau s'ouvre sur Frantz, l'un des deux personnages, alors que celui-ci dit :

Il a fallu que l'on m'attrape. Il a fallu que je me retrouve dans cette cage,
bête fauve, capable du pire,

En tout cas incapable du meilleur. J'aurai le temps maintenant⁴³⁵.

Le blanc typographique est une habitude de l'écriture lagarcienne. Comme nous l'avons noté précédemment, Jean-Luc Lagarce fait de multiples retours à la ligne, même après une ponctuation faible, pour rendre l'effet de l'oralité. L'acteur trouve alors son souffle dans ces retours à la ligne, il peut changer de ton lorsque des parembles mènent les personnages à des digressions, des précisions, des reformulations. De même, les figures de répétition sont très présentes dans mon texte. Si la tournure « il a fallu que » est répétée de manière anaphorique, la redondance s'appuie surtout sur l'épanorthose qui corrige « capable du pire » en une formule plus juste pour le personnage « incapable du meilleur ». Cette figure de l'autocorrection est aussi un procédé très courant dans le style de Jean-Luc Lagarce, comme nous l'avons vu précédemment. Il semblerait que je sois confrontée, dans mon texte, à du pastiche involontaire ; et le cas n'est pas isolé. Dans un autre monologue de Frantz, l'on retrouve ces traits de style :

Ce regard,

Ce regard dans le vide. Je l'ai vu, il avait le regard qu'ont les morts.

Le regard de celui qui va au bain,

Non, pas même le bain.

C'est celui de l'homme sur qui l'on rend justice⁴³⁶.

Ici, l'autocorrection porte sur le mot « regard », repris à quatre occurrences, renforcée par l'adverbe de négation « Non » qui amène à la clausule : « C'est celui de l'homme sur qui l'on rend justice ». Dans ce passage, l'autocorrection renforce la honte du personnage. La honte est le non-dit de l'extrait, qui donne au personnage l'envie d'être plus précis : il n'a pas honte de la mort. Sa honte porte sur le fait d'acquiescer un nouveau statut : celui de coupable. Le verdict est plus difficile à admettre que la peine qu'il encourt, car il n'est plus désormais un innocent, il est un coupable.

⁴³⁵ Floriane Blanchot, *La Chambre rouge*, op.cit., p.5.

⁴³⁶ Op.cit., p.19.

Enfin, un dernier extrait de mes textes antérieurs peut montrer le lien que ces textes entretiennent avec Jean-Luc Lagarce. Dans *Apoptose*, nouvelle longue écrite en 2013, la narration laisse place à des dialogues aux codes théâtraux. L'un des deux personnages n'est présent que dans l'imaginaire du second. Le narrateur omniscient n'évoque jamais le second personnage, mais on le retrouve dans des scènes à l'écriture théâtrale. Ainsi, l'on retrouve le dialogue suivant :

Lira : J'imaginai autre chose tout à l'heure. J'imagine, je crois... vos mains. Je ne meurs pas, ne me laissez pas croire que je vais mourir. Vous êtes nerveuse.

Dagny : Ai toujours été⁴³⁷.

Comme *La Chambre rouge*, *Apoptose* imite, de manière involontaire, le style de Jean-Luc Lagarce. Ici, l'ellipse pronominale du « je », pronom personnel sujet, est une marque d'oralité très présente dans les textes lagarciens :

Lorsqu'il est parti, j'étais petite,
ai toujours été plus ou moins petite, enfant, gamine, enfant sans
importance dans mon coin⁴³⁸.

Jean-Luc Lagarce fait avaler les pronoms à ses personnages. Ceux-ci semblent ne pas oser s'exprimer en leur nom propre. Le « je » leur paraît aussi difficile à dire.

Dans la citation d'*Apoptose*, nous retrouvons d'autres procédés littéraires courants chez Jean-Luc Lagarce. Le polyptote qui porte sur le verbe imaginer renforce cette volonté autocorrective. Le personnage se reprend sur le temps du verbe pour montrer qu'une action qu'il pensait au passé est encore tout à fait d'actualité et « J'imaginai » devient « J'imagine ». Il l'emploie donc dans un second temps au présent et finira d'ailleurs par changer le verbe, avec une épanorthose qui corrige le verbe « imaginer » en « croire ». Alors qu'« imaginer » est de l'ordre du monde de la création, de l'imaginaire, du merveilleux et donc de l'impossible, « croire » semble plus concret, plus proche de la certitude, malgré le doute qui persiste encore.

Dans ces trois extraits de mes deux premiers livres, je reconnais certains traits comme appartenant à Jean-Luc Lagarce et mon style est victime d'un pastiche involontaire, car j'utilise les traits de Lagarce pour créer les mêmes effets littéraires. Mon admiration envers Jean-Luc Lagarce, accompagnée de nombreuses heures de lecture, de relecture et l'apprentissage de certains passages pour la scène ont eu pour effet de me donner des automatismes d'écriture. Je résous ainsi les problèmes littéraires par une formule que j'ai apprise et qui est pour moi le

⁴³⁷ Floriane Blanchot, *Apoptose*, op.cit., p.31.

⁴³⁸ Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, op.cit., p.245.

sésame d'un texte équilibré. Mais je me sens plagiaire, récitant la formule d'un autre, ne parvenant pas à dire ce que j'ai à dire à travers mon texte car il ne s'agit pas de mes propres mots. Michel Schneider dirait que je suis « Voleuse de mots » du moins dans les trois paragraphes que j'ai cités plus haut. L'exemple de Jean-Luc Lagarce n'est pas isolé, il ne permet pas, à lui seul, de montrer à quel point mon écriture est imprégnée de mes lectures : c'est pourquoi il faut s'intéresser maintenant au style de Marguerite Duras, ainsi qu'à l'influence que celle-ci a eue sur mon écriture.

2. Marguerite Duras

Avant de repérer les traces de l'écriture durassienne dans mes textes, il faut observer le style de Marguerite Duras. Pour analyser le style de Duras et l'influence qu'il a eue sur mon écriture, je m'appuierai essentiellement sur deux œuvres : *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Écrire*. J'ai étudié *Le Ravissement* car ce roman est l'un de ceux de Duras qui explore le plus le langage et ses limites. Il a d'ailleurs été commenté par Jacques Lacan car Duras y explore la perte : tant celle d'un être que celle des mots. Enfin, j'ai choisi d'étudier ici *Écrire* car ce livre est un retour que fait Marguerite Duras sur sa propre écriture. Ce retour poétique est un condensé du style durassien, ce qui en fait une source inépuisable d'exemples.

2.1. Étude stylistique : Les styles durassiens

La langue de Duras est l'une de ces langues qui nous permet de poser la question *du* style ou *des* styles. Au sein même de ce que l'on appelle le cycle indochinois, il existe une différence de langue entre les romans. D'aucuns auront décrit la langue de Duras comme suit : une langue qui « donne, au fil des livres, l'impression d'une langue monstrueuse, entièrement idiolectique, une langue qui serait la marque d'une singularité irréductible, et qui ne cesse de se rappeler à nous⁴³⁹. » Mais cette description ne correspond qu'aux dernières œuvres de Marguerite Duras, celles qui sont la source des nombreux pastiches que nous connaissons. Voici donc ce que nous appelons le « style durassien ». Mais n'est-ce pas réducteur que d'attribuer l'étiquette de « style durassien » aux seules œuvres des dernières décennies ? Ne pourrait-on pas plutôt parler *des* styles durassiens ? D'un côté, le style hérité du XIXe siècle et des lectures que Duras fait de

⁴³⁹ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute*, José Corti, Paris, 1998, p.169.

Flaubert, d'Hemingway ou de Proust ; de l'autre, la langue d'apparence brute, orale, intuitive. Mais peut-on diamétralement opposer la Duras de l'héritage flaubertien de celle qui pratique des anacoluthes déjouant les normes de la grammaire ? Ou doit-on y voir un parcours d'écriture, l'une n'annulant pas l'autre, l'une ne s'opposant pas à l'autre, mais l'une amenant l'autre, par évolutions successives de la langue d'œuvre en œuvre ?

Le style de Duras n'obéit pas, sur la cinquantaine d'années d'écriture de l'auteur, aux mêmes règles. De même qu'il varie entre la Marguerite Duras du théâtre, celle du cinéma, celle des romans. Il n'existe pourtant qu'une seule Duras, avec des variantes d'écritures qui lui sont propres, qu'une seule main qui fait le geste d'écrire. Dans le contexte du pastiche, la difficulté sera de savoir quelle période durassienne imiter, quels traits stylistiques considérer comme appartenant au style durassien compte tenu de l'évolution de ce style. Dans *L'[H]ermite*, je tente de répondre à ces interrogations en proposant deux pastiches : le premier suit l'évolution du style durassien en proposant des passages très narrativisés en référence à la Duras du *Barrage* et des passages plus poétiques et elliptiques à la manière de Duras dans ses derniers textes ; le second pastiche s'inspire de la Duras la plus imitée, parodiée, celle du « cycle atlantique⁴⁴⁰ », lorsqu'elle écrit pour Yann Andréa.

La langue durassienne, en apparence très attachée à l'effet d'une syntaxe de l'oralité, de la recherche des mots, est en réalité une langue où le lexique prime. C'est à partir du mot que se construit la phrase, comme elle le peut, pour le mettre en valeur et le laisser prendre toute la place. Marguerite Duras, dans son entretien avec Xavière Gauthier, lui confie qu'elle « ne [s']occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après. [...] Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin⁴⁴¹. » Marguerite Duras veut faire exister les mots, au détriment de la syntaxe. La grammaire « suit », c'est-à-dire qu'elle s'organise autour du mot, ou autour de son absence. Car la langue de Marguerite Duras est aussi celle de la parole trouée. « Je ne sais pas le mot pour dire ça⁴⁴² » avoue le voyageur de *L'Amour*. Le pronom « ça » comble le trou laissé par l'absence du mot en lui-même. Ce trou, Marguerite Duras en exprime la portée dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou,
de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire

⁴⁴⁰ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, coll. « Thèmes & Études », Paris, 2001, p.77.

⁴⁴¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p.11.

⁴⁴² Marguerite Duras, *L'Amour*, *op.cit.*, p.61.

mais on aurait pu le faire résonner⁴⁴³.

Le mot-trou va de pair avec une certaine économie de la langue. Le vocabulaire de Marguerite Duras est souvent simple, composé de mots usuels, peu recherchés. Pour Duras, nul besoin de dire savamment ; il faut dire juste. Le mot prend alors le pas sur la phrase, sur la syntaxe, donc. Le mot ne doit pas être contraint par la syntaxe, car la syntaxe subit les règles de la grammaire. Ainsi, écrire selon ces règles, c'est écrire un livre trop lisse : « Les livres des autres, je les trouve souvent "propres", mais souvent comme relevant d'un classicisme sans risque aucun⁴⁴⁴. » Les livres des autres respectent-ils trop ces règles de syntaxe qui régissent la langue ? Y a-t-il un conformisme de l'écriture, du bien écrire ? Une langue plus attendue et qui ferait le livre ? Sandrine Vaudrey répond à ces interrogations dans sa thèse :

Refusant toute inféodation à une école, à un système de pensée, sa pratique s'inscrit toujours dans un léger décalage par rapport aux tendances de son temps. Ainsi, si l'on retrouve certaines caractéristiques du patron phénoménologique en cours de stabilisation, il n'y a pas à proprement parler de pensée phénoménologique dans son œuvre. De la même façon, si ses incursions chez Minuit – alors qu'elle est sous contrat avec la maison Gallimard –, trahissent bien la volonté de s'inscrire dans le champ sinon de l'avant-garde, au moins de la nouveauté, elle reste en-deçà de nombreuses expérimentations menées par les auteurs de sa génération. Marguerite Duras n'a donc pas totalement épousé les modèles de son époque : la réinvention de sa langue les a peu à peu subsumés en instaurant la discursivité adressée⁴⁴⁵ [...].

Marguerite Duras se refuse au style classique. Elle réinvente le langage à travers une syntaxe bousculée. Marcel Proust, avant elle, explique à propos du style que : « [l]a perfection du style existe⁴⁴⁶ » et que « quand on veut défendre la langue française, en réalité on écrit tout le contraire du français classique⁴⁴⁷ », ce que fait Marguerite Duras en s'éloignant des modèles pour créer sa propre langue. Cette question des modèles et de la réinvention d'un langage propre à soi-même est cruciale au regard des enjeux du pastiche.

Marguerite Duras recherche une langue sans grammaire : « écriture du non-écrit⁴⁴⁸ », dit-elle ou encore un livre où « il n'y a plus de phrases⁴⁴⁹ ». Chez elle, les phrases averbales abondent, la syntaxe est mise à mal. À partir du *Ravissement de Lol V. Stein*, la syntaxe penche vers l'abîme, le trou, le blanc dans lequel les mots cachent d'autres mots, des non-dits qui ne peuvent être dévoilés. Pourtant, la syntaxe est déjà bousculée à partir de *L'Amant*, le premier

⁴⁴³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op.cit.*, p.48.

⁴⁴⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, *op.cit.*, p.35.

⁴⁴⁵ Sandrine Vaudrey, *La Langue romanesque de Marguerite de Duras*, Université Sorbonne Nouvelle, novembre 2011, paru dans le bulletin de la Société Marguerite Duras, n°29, p. 51.

⁴⁴⁶ Marcel Proust, « lettre à madame Straus, 6 novembre 1908 », *Correspondance*, t. VIII, *op.cit.*, p.276-277

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, *op.cit.*, p.71.

⁴⁴⁹ Marguerite Duras, « La Destruction de la parole », *Cahiers du cinéma*, 1969, p.45.

livre que Duras écrit de son « écriture courante » : « L'écriture courante c'est ça, celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister⁴⁵⁰ ».

Cet empressement, cette écriture qui court, donne lieu à de nombreuses anacoluthes : « Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite, je dis son devenir, son état⁴⁵¹ ». Le style de Marguerite Duras est de plus en plus traversé par cette figure de style. Son écriture devient elliptique, son style s'affine vers cet abîme des mots dans lequel on ne perçoit plus que la force de chaque nom, souvent juxtaposé à un autre, dans l'économie de la syntaxe, de la phrase.

2.2 Comment Duras influence mon style

Derrière mes mots, dans mes livres, la présence de Duras se fait entendre. L'emphase linguistique qui caractérise Marguerite Duras, entre dislocation et extraction, est très présente dans mes textes.

L'air est irrespirable. Ça sent la sueur. Ça rentre dans les narines et ça étouffe, comme l'odeur d'une bête dans une tanière. Quelqu'un frappe à la porte. Il ne faut pas, non, n'entrez pas, il ne faut pas, pas comme ça, pas comme ça⁴⁵².

Dans ce court extrait d'*Apoptose*, un procédé stylistique rappelle l'écriture durassienne. La reprise anaphorique du pronom « ça » que nous repérons dans ce texte est très courante chez Marguerite Duras :

J'ai regardé comment une mouche ça mourait. Ça a été long. Elle se débattait contre la mort. Ça a peut-être duré entre dix et quinze minutes et puis ça s'est arrêté⁴⁵³.

Chez Marguerite Duras, le pronom démonstratif « ça », est d'abord utilisé dans un emploi endophrorique : « comment une mouche ça mourait » ; il reprend le nom « mouche » pour insister. Cet emploi endophrorique est un double marquage, autrement appelé une dislocation. La dislocation est très courante chez Duras, nous en verrons d'autres exemples. Les deux emplois suivants sont différents puisque le référentiel n'est pas présent. Le référentiel est implicite. « Ça a peut-être duré » pourrait être remplacé par « l'agonie de la mouche a peut-être duré », de même que « ça s'est arrêté » pourrait être remplacé par « la vie de la mouche s'est arrêtée ». Le « ça » durassien est tantôt une reprise, pour insister sur le nom au moyen du

⁴⁵⁰ Marguerite Duras, entretien avec H. Le Masson, « L'Inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p.93.

⁴⁵¹ Marguerite Duras, Entretien avec A. Armel, *Le Magazine littéraire*, n°276, 1990, p.19.

⁴⁵² Floriane Blanchot, *Apoptose, op.cit.*, p.57.

⁴⁵³ Marguerite Duras, *Écrire, op.cit.*, p. 39.

pronom, tantôt un emploi qui fait appel à l'implicite. Le « mot-trou » que nous décrivions précédemment est représenté par les deuxième et troisième « ça » de l'extrait. Toujours dans *Apoptose*, nous retrouvons cet emploi qui renvoie à l'implicite :

Ça a commencé par les intestins. Un truc qui grossissait, comme ça, dans mon ventre⁴⁵⁴.

Dans ce second extrait, le pronom « ça » renvoie implicitement à la maladie dont souffre Lira, au cancer, mais il ne sera nommé que quelques lignes plus loin. Nous reconnaissons d'ailleurs, outre le *Voyage au bout de la nuit*, la phrase durassienne : « Ça a commencé comme ça, comme une blague⁴⁵⁵ ». Cet emploi implicite est aussi un « mot-trou » que le lecteur doit compléter. Le non-dit augmente la tension dramatique du texte.

Chez Duras, l'emploi du pronom « ça » en début de phrase peut quasiment être qualifié d'automatisme : « Ça va très loin, l'écriture⁴⁵⁶ », « Ça ne parle pas beaucoup⁴⁵⁷ », « Ça lui donnait une importance⁴⁵⁸ », « Ça a peut-être duré entre cinq et huit minutes. Ça avait été long⁴⁵⁹ », « Ça a évidemment un aspect religieux⁴⁶⁰ ».

Dans *Apoptose*, un autre procédé stylistique renvoie à Marguerite Duras : il s'agit de l'extraction, portée par la formule clivée « c'est...que » ou « c'est...qui » en début ou en fin de phrase. Dans *Apoptose*, les phrases suivantes utilisent cette formule clivée : « C'est le médecin qui a frappé⁴⁶¹ », « C'est mon énergie que j'ai vidée dans les toilettes de l'hôpital⁴⁶² », « C'est lui qui a parlé le premier⁴⁶³ ». Ces phrases font écho à celles que l'on retrouve chez Duras : « C'est maintenant que je sais y être restée dix ans⁴⁶⁴ », « C'est à Trouville que j'ai arrêté dans la folie le devenir de Lola Valérie Stein. C'est aussi à Trouville que le nom de Yann Andréa Steiner m'est apparu avec une inoubliable évidence⁴⁶⁵ », « C'est le livre qui avance⁴⁶⁶ ».

Comme nous l'avons vu, dislocation et extraction se retrouvent chez Duras comme dans mon écriture. J'ai recours, comme Duras, à l'emphase pour augmenter la tension dramatique de mes textes. Mais il n'y a pas, chez moi, de volonté de faire durassien, au contraire : en travaillant

⁴⁵⁴ Floriane Blanchot, *Apoptose*, op.cit., p.11.

⁴⁵⁵ Marguerite Duras, *Écrire*, op.cit., p.19.

⁴⁵⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, op.cit., p.25.

⁴⁵⁷ Op.cit., p.28.

⁴⁵⁸ Op.cit., p.41.

⁴⁵⁹ Op.cit., p.43.

⁴⁶⁰ Op.cit., p.44.

⁴⁶¹ Floriane Blanchot, *Apoptose*, op.cit., p.57.

⁴⁶² Op.cit., p.11.

⁴⁶³ Op.cit., p.52.

⁴⁶⁴ Marguerite Duras, op.cit., p.13.

⁴⁶⁵ Op.cit., p.14.

⁴⁶⁶ Op.cit., p.28.

mes livres, je me demande toujours ce qui fait que l'on retrouve cette empreinte. Est-ce utile au texte ? Comment la supprimer ? Ce sont les questions que je me suis longtemps posées et auxquelles je tente de répondre dans cette thèse.

Je ne suis, bien entendu, pas la seule à subir involontairement l'influence de Duras. Si cette influence m'interroge, elle interroge aussi par exemple Marie Nimier dont l'œuvre est marquée par cette influence. Marie Nimier m'a confié que si elle remarquait le lien à Duras dans ses textes et notamment dans *La Plage*, elle ne savait cependant pas dire d'où venait ce lien, ni comment il se répercutait sur le texte.

3. Marie Nimier

Marie Nimier est une auteure qui m'intéresse beaucoup pour différentes raisons, bien qu'il ne me semble pas qu'elle influence mon style. La première est mon étude approfondie de son œuvre puisque j'ai souvent rencontré Marie Nimier. Je l'ai invitée dans le cadre d'entretiens avec mes étudiants de Master Création littéraire en 2017 et en 2020. J'ai aussi assisté à un colloque à Lyon sur son œuvre en 2017 et participé à un Congrès à Chicago avec elle et à propos d'elle en 2019. Nous nous sommes vues dans un autre cadre lorsqu'elle m'a confié ses brouillons. La seconde raison de mon choix d'analyse est que cette auteure contemporaine ose l'expérimentation dans son écriture. Son livre *Les Confidences* en est la preuve puisqu'il s'agit d'un travail de transposition de l'oral à l'écrit : des personnes viennent se confier à l'auteure qui réécrit les histoires à sa manière. Dans ce travail, nous pouvons observer les changements stylistiques induits par la multitude des voix qui s'entremêlent. La troisième raison est l'influence durassienne qu'elle subit elle-même et qui la place dans la catégorie des pasticheurs involontaires de Duras.

3.1. Étude stylistique de Marie Nimier : *Les Confidences*

3.1.1 Les voix de Marie Nimier

Dans *Les Confidences*, Marie Nimier aurait pu écrire cette phrase de Valère Novarina : « J'écris par les oreilles⁴⁶⁷ ». Ce livre peut être qualifié d'autofiction puisque la narratrice est une auteure de romans, et qu'un certain nombre d'indices peuvent rapprocher le personnage de

⁴⁶⁷ Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989, p.9.

Marie Nimier, par exemple, l'évocation de Léa, l'amie d'enfance de Marie Nimier qui est l'objet du livre *Les Inséparables*⁴⁶⁸ : « Elle me fait penser à Léa, mon amie d'enfance⁴⁶⁹ ». De même, le prénom Marie apparaît dès la quatrième de couverture :

Dans un appartement vide, meublé de deux chaises, une table et un immense philodendron, Marie recueille, les yeux bandés, des confidences.

Les candidats se sont inscrits anonymement. Ils prennent place sur la chaise libre et racontent ce qu'ils ont choisi de partager, souvent pour la première fois⁴⁷⁰.

D'ailleurs, une note de bas de page, ajout de l'auteure, vient donner des précisions sur les suites d'une confidence :

La proposition a fait du chemin, j'aimerais donner ma réponse, mais à qui ? J'ai eu beau chercher dans ma mémoire, le mystère reste entier. Cette année, j'ai accepté une invitation au festival littéraire de Nevers dans l'espoir de résoudre l'énigme. La Loire me disait quelque chose, mais la Loire dit toujours quelque chose, même quand on la voit pour la première fois. Souvent, les mots de la romancière me reviennent à l'esprit, sa voix rauque de fumeuse, comme la musique d'un film à tourner⁴⁷¹.

La narratrice semble se confondre avec l'auteure, comme dans un récit autobiographique ou d'autofiction. D'ailleurs, la petite annonce des *Confidences* est réellement parue sur internet. Toutefois la narratrice n'est pas l'objet du récit, elle n'est que le passeur, comme l'est un romancier.

Dans *Les Confidences*, la narratrice se glisse dans un appartement loué par la mairie et, les yeux bandés, écoute les confidences d'inconnus après avoir lancé un appel à confidences :

Du 28 septembre au 16 novembre

Une romancière recueille confidences, confessions et autres secrets

La rencontre se déroulera de façon particulièrement anonyme. Les témoignages serviront de base à l'élaboration de textes de fiction qui pourront être mis en scène et publiés. Les noms des personnes évoquées seront changés, les lieux rendus méconnaissables.

Pour partager une émotion, déposer un souvenir encombrant, ou simplement parce que la démarche vous intrigue, n'hésitez pas à vous inscrire⁴⁷².

Marie Nimier glisse ainsi de reine silencieuse⁴⁷³ à reine des mots en écoutant les confidences et en retranscrivant les histoires qui lui sont livrées. Faire silence n'est autre qu'écouter. Écouter paraît être un moyen de se mettre en attente pour dire à son tour. Dans *Les Confidences*, Marie, la narratrice, prête l'oreille à des voix, et elle devient la voix des autres.

⁴⁶⁸ Marie Nimier, *Les Inséparables*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2008.

⁴⁶⁹ Marie Nimier, *Les Confidences*, *op.cit.*, p.65.

⁴⁷⁰ *Op.cit.*, quatrième de couverture.

⁴⁷¹ *Op.cit.*, p.85.

⁴⁷² *Op.cit.*, p.14.

⁴⁷³ Marie Nimier, *La Reine du silence*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2004.

Mais que reste-t-il de la voix de Marie Nimier lorsqu'elle se fait la porte-parole d'un ensemble ? C'est l'« anatomie du cœur⁴⁷⁴ » de ces confidences que je souhaite étudier : rechercher la voix de Marie Nimier derrière celles, nombreuses, de ceux qui se confient. Que reste-t-il de la part de chacun ? Comment le style de Marie Nimier, ses thématiques de prédilection, son identité littéraire s'éclairent-ils derrière le miroir de l'autre ? Marie Nimier semble trouver son double dans les confessions qu'elle recueille dans *Les Confidences*. À la manière du sosie que le personnage du roman *Photo-photo*⁴⁷⁵ rencontre à Baden-Baden, la narratrice des *Confidences* capte dans les aveux des candidats une part d'eux-mêmes qui n'est autre qu'un miroir tendu.

Nous commencerons par souligner la présence de l'auteure dans le texte, sa voix comme ligne directrice d'une œuvre d'un nouveau genre ; nous étudierons ensuite la voix de l'autre, dans les lignes de l'auteure, venant percer le bandeau de la narratrice ; nous terminerons en présentant le miroir de Marie Nimier, ces « choses que l'on voit mieux les yeux fermés⁴⁷⁶ ».

3.1.2. La voix de la narratrice : ligne directrice de l'œuvre

Dans cette œuvre qui fait pourtant entendre la voix des personnes venues se confier, celle de Marie Nimier domine le texte. En effet, le livre s'ouvre sur la présence d'un « Je » qui est celui de l'auteure : « Pendant des mois, quand on m'a demandé ce que je faisais, j'ai répondu que je travaillais sur mon *machin* autour des confidences⁴⁷⁷. » Le « je » qui apparaît dès la première ligne s'oppose à un « on » imprécis, général, qui signifie un ensemble de voix non distinctes les unes par rapport aux autres. Cette première phrase fait donc état de l'objet des confidences recueillies par Marie Nimier : un mélange subtil entre la voix de l'auteure et un ensemble de voix, sorte de chœur qui y fait écho. C'est d'ailleurs dans une salle quasiment vide que Marie Nimier entend les confidences. Le vide suggère une écoute plus grande. Seule la présence d'un philodendron et d'un bandeau posé sur les yeux de Marie, pour mettre à l'aise les confidents et pour préserver l'anonymat, s'interposent entre elle et eux. L'auteure se met en scène comme narratrice principale du texte. Elle est le personnage d'un livre entre récit de soi et récit de l'autre. Le texte s'ouvre et se ferme sur la voix de Marie Nimier ou de son double fictif, la narratrice. Lors de confidences qui lui sont faites, la narratrice fait parfois irruption, c'est le cas dans le chapitre intitulé « Stand-up » :

Des bas qui tiennent tout seuls, comment ça s'appelle, des stand-up,

⁴⁷⁴ Marie Nimier, *Anatomie d'un cœur*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1990.

⁴⁷⁵ Marie Nimier, *Photo-photo*, *op.cit.*

⁴⁷⁶ Marie Nimier, *Les Confidences*, *op.cit.*, p.11

⁴⁷⁷ *Op.cit.*, p.13.

des... / Un bruit strident l'interrompt. Depuis ce matin, le voisin du dessus s'est lancé dans des travaux dont j'ignore la nature. La perceuse s'arrête, Lucas reprend son récit. Bas noués, en vrac, fin de série, sans étiquette magnétique, et la vendeuse je ne sais où, et d'autres précisions encore que j'écoute d'une oreille distraite. Je me demande s'il a volé ces bas pour ne pas venir les mains vides – en d'autres termes, pour avoir quelque chose à me raconter⁴⁷⁸.

La confiance est interrompue par le bruit des travaux et par le départ du candidat. Mais, si la confiance s'arrête, le chapitre appelé « stand-up » continue bel et bien par une intervention de la narratrice sur une réflexion personnelle sur les travaux, puis sur une confiance de la narratrice :

La porte se ferme, je me lève à mon tour, enlève le bandeau. [...] J'ouvre la fenêtre, un mégot de cigarette, lancé d'une pichenette de l'appartement du dessus, passe devant mon nez pour atterrir sur le toit d'une voiture. Je pense aux bombes à eau que nous lancions du quatrième étage quand nous étions petits, mon frère et moi. J'ai envie de tout décommander et d'aller me promener sur le bord du canal⁴⁷⁹.

Cette confiance est une parenthèse dans la suite des confidences recueillies par la narratrice. Si celle-ci intervient dans les autres confidences, c'est de manière ponctuelle et surtout, dans des proportions restreintes. Or, dans celle-ci, la présence de la narratrice est plus sensible même que celle de Lucas, le confident. *Exit* Lucas, qui sera réentendu plus tard, s'il tient à faire sa confiance, ce dont doute la narratrice. La confiance se termine par une invitation à passer à la suite, comme un pivot entre deux parties :

Le lendemain, les entretiens reprennent. Chez le voisin du dessus, le calme est revenu. Le philodendron a l'air en forme, le soleil danse entre les lianes, et c'est si gai soudain, si vivant que je me demande comment j'aurais fait sans lui. A le voir tous les jours, j'ai l'impression que ses feuilles n'absorbent pas seulement le dioxyde de carbone pour rejeter l'oxygène, mais agissent comme des filtres, prenant leur part de confidences. Si les plantes aiment la musique, c'est bien qu'elles entendent à leur façon⁴⁸⁰.

Sans comparer Marie Nimier à une plante verte, elles ont tout de même en commun « d'entendre à leur façon ». Ainsi, la confiance qui est entendue n'est pas exactement celle que nous lirons. Et alors que la narratrice n'entendait plus la confiance de Lucas, elle coupe court à ce témoignage pour prendre le temps de se concentrer à nouveau. La plante verte ne fait pas alors que filtrer l'air ; et narratrice et plante semblent, d'une même énergie, filtrer la confiance. Ainsi, la voix de Marie Nimier peut être perçue par le lecteur, en tant que ligne directrice de l'œuvre et ce, malgré les voix multiples des confidents.

Marie Nimier nous montre les ficelles de l'œuvre en dévoilant sa démarche d'écriture.

⁴⁷⁸ *Op.cit.*, p.97.

⁴⁷⁹ *Op.cit.*, p. 99.

⁴⁸⁰ *Op.cit.*, p.100.

Elle retranscrit, dans le livre, l' « Appel à confidences⁴⁸¹ » qui lui a servi à recueillir les histoires. « L'idée de m'effacer derrière la parole des autres me soulageait⁴⁸² », dit-elle alors.

Si les histoires qui lui sont racontées portent la trace de celles et ceux qui les lui confient, l'on retrouve dans ces billets le style de Marie Nimier, présent dans les treize romans qui ont précédé le récit des *Confidences*. Elle utilise notamment un langage métalinguistique sur l'écriture que l'on retrouve dans la citation suivante :

Elle ne voulait plus dépendre de ses parents, de son père surtout. En fait de se payer des études, corrige-t-elle, l'argent, elle le tuait n'importe comment. Grincement de chaise. Tuer le temps, je connais, mais tuer l'argent, c'est la première fois que j'entends l'expression⁴⁸³.

On retrouve également ce discours sur le langage dans cet autre extrait : « Il la déshabille de façon sommaire, la pénètre sans qu'elle intercède – c'est le verbe qui lui vient à l'esprit quand elle raconte cet épisode peu glorieux de sa jeune existence, *intercéder*⁴⁸⁴ ». Ce discours métalinguistique fait penser à celui que l'on peut retrouver dans *La Plage*, par exemple. « Comprendre, prendre avec soi, en soi⁴⁸⁵. » ou dans *La Reine du silence* : « Empêcher, être empêché, du bas latin *impedicare*, prendre au piège, entraver, lui-même dérivé de *pes, pedis* : pied⁴⁸⁶. » L'étymologie fait émerger la racine des mots et décompose les affixes, ce qui n'est pas sans rappeler le souhait de Marie Nimier : « recomposer le corps disloqué de mon père⁴⁸⁷. » Marie Nimier décompose la langue, l'analyse et la recompose afin de créer le sens. Le lien fait entre le langage et le père émane de l'injonction paternelle de *La Reine du silence*. Dans ce livre, Marie Nimier évoque ce lien dans une autre réflexion métalinguistique :

Se tuer pour se taire, tant les deux verbes conjugués se ressemblent. Se tuer pour ne trahir personne, et tenir sa parole aussi bien que l'on tient sa langue, protégeant avec les armes qui sont à ta disposition un secret inviolable. Un secret sans preuve. Un secret enfermé à double nœud dans une question simple. Une question en six mots qui t'oblige jour après jour et dans un même élan à chercher et à renoncer⁴⁸⁸.

Marie Nimier souhaite décomposer les mots pour résoudre l'équation laissée par le père. L'équation se retrouve dans *La Plage*, avec le nom même du personnage : « L'inconnue ». Marie Nimier cherche, par le langage, à percer un secret. Cette « inconnue », personnage central du trio de *La Plage*, nous revient à l'esprit lors de la lecture de la confidence appelée

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Op.cit.*, p.15.

⁴⁸³ *Op.cit.*, p.66.

⁴⁸⁴ *Op.cit.*, p.106.

⁴⁸⁵ Marie Nimier, *La Plage*, *op.cit.*, p.15.

⁴⁸⁶ Marie Nimier, *La Reine du silence*, *op.cit.*, p.173.

⁴⁸⁷ *Op.cit.*, p.154.

⁴⁸⁸ *Op.cit.*, p.173.

« L'inconnu », cette fois-ci au masculin. Dans cette confidence nommée « l'inconnu », nous retrouvons des traces de l'écriture durassienne. La confidence commence ainsi :

Il évoque ce souvenir comme il raconterait un rêve, au présent, sans fioriture, et encore aujourd'hui je me demande s'il ne s'agit pas effectivement d'un rêve. Il y a pourtant quelques détails qui me font penser que tout cela est bien réel. Comme on dit de certaines choses : ça ne s'invente pas⁴⁸⁹.

Le passage commence par le pronom « Il » qui, bien qu'anaphorique, ne réfère pourtant pas à un nom connu du lecteur. Le conditionnel rappelle l'écriture du doute de Duras. Quant à la clause de cet extrait, elle ramène inévitablement le lecteur à *Lol V. Stein* avec le mot « inventer » que l'on retrouve dans un extrait du *Ravissement* où Jean Bedford raconte une scène dont il était absent. L'extrait commence par « Je vois ceci⁴⁹⁰ » repris quelques lignes plus loin avec la correction suivante : « J'invente, je vois⁴⁹¹ » et enfin, repris une dernière fois avec cet unique verbe : « J'invente⁴⁹² ». Si, chez Marie Nimier, ça ne s'invente pas, le lien entre les deux auteures ne s'invente pas non plus. L'on retrouve également, quelques pages avant la confidence « l'inconnu », une anacoluthie pour le moins elliptique : « Pourtant la poitrine, je n'ai pas que des bons souvenirs⁴⁹³. » L'anacoluthie est la figure de style récurrente de Duras qui lui a valu la réputation d'écrire des phrases qui défiaient la grammaire.

Par ailleurs, des thèmes chers à Marie Nimier sont abordés dans le texte, malgré le fait que les confidences lui soient rapportées par d'autres. On retrouve une confidence appelée « La voiture du père⁴⁹⁴ ». Je la retranscris en entier :

Quand j'étais petite, j'adorais me glisser par le toit ouvrant de la voiture de mon papa. Pour des raisons de sécurité, il m'avait donné l'autorisation de le faire uniquement lorsque nous arrivions dans l'impasse où nous habitons. Alors, je détachais ma ceinture, grimpais sur le siège et sortais ma tête à l'air libre. Je croyais que tous les voisins étaient impressionnés, je leur faisais coucou en agitant la main façon reine d'Angleterre⁴⁹⁵.

Billet innocent d'un souvenir d'enfance ; pour Marie Nimier, la voiture est l'objet de la perte du père. Roger Nimier, alors qu'il est au volant d'une Aston Martin DB4, fait fi des « raisons de sécurité » évoquées par la confidence qui est faite à la narratrice. De multiples références à cet accident parcourent le livre. Ainsi, le texte « La voiture du père » est suivi du texte « Champignons » qui peut évoquer au lecteur le synonyme argotique d'accélérateur. Ces liens entre la vie de l'auteure et certaines confidences sont troublants. L'une des confidences se

⁴⁸⁹ *Les Confidences, op.cit.*, p.86

⁴⁹⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein, op.cit.*, p.55.

⁴⁹¹ *Op.cit.*, p.56.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Les Confidences, op.cit.*, p.69.

⁴⁹⁴ *Op.cit.*, p.46.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

nomme « L'Amputation ». Le témoin raconte l'histoire de ses parents. Ainsi, il dit à propos de sa mère : « Elle faisait partie de lui, de son corps, comme un bras ou une jambe. Quand ma mère l'a quitté, il a parlé d'amputation. C'est le mot qui revenait toujours, *amputation*⁴⁹⁶. » Cette scène rappelle au lecteur celle où la Marie Nimier de *La Reine du silence* souffre de douleurs intenses dans les jambes dues à un rhumatisme articulaire aigu, en raison d'une réaction immunologique à une attaque de streptocoques : « J'avais l'impression que quelque chose brûlait à l'intérieur de mes jambes, mes muscles se rétractaient sous l'effet de la chaleur et c'étaient les os qui éclateraient bientôt⁴⁹⁷. » Cette convalescence laisse des séquelles : « De longs mois je restai allongée, fillette bouffie de cortisone à qui on laissait entendre qu'elle ne grandirait plus [...]»⁴⁹⁸. » La douleur est telle que la présence des jambes parcourt l'œuvre de Marie Nimier. En connaissance de cause, nous ne pouvons lire le texte « L'Amputation » sans songer aux jambes endolories de la fillette, et à la figure majeure de l'œuvre de Marie Nimier, celle que l'on retrouve dans chacun de ses livres : la sirène, cette créature hybride de femme à qui il manque les jambes.

Marie Nimier est présente dans tout le texte et on la reconnaît dans des expressions comme : « sensation hypnotique⁴⁹⁹ » qui nous rappelle son livre *Hypnotisme à la portée de tous*, et aussi dans le fait même d'avoir envie d'écouter les confidences des autres. Elle écrit : « avoir tant écouté à la porte des gens⁵⁰⁰ ». Cette écoute « à la porte » nous rappellera sûrement celle de l'inconnue de *La Plage*, épiant le colosse et la petite avant de finir par les rejoindre.

3.1.3. La voix des autres

La narratrice fait preuve d'une grande écoute puisqu'elle retranscrit les confidences de mémoire : « Je ne sais pas où poser mes mains, elles m'embarrassent soudain. Des mains nues, sans stylo. Des mains inutiles⁵⁰¹ ». Elle n'écrit pas pendant les confidences mais offre son oreille à l'autre. Plus loin, elle évoquera à nouveau la position passive de ses mains : « je me sentais emportée dans une grande boucle qui, partant de mes mains, finissait dans mes mains. Ces mains inutiles, sans stylo⁵⁰². » Lors de cette écoute active, Marie Nimier pose son stylo. Elle se laisse pénétrer par la voix de l'autre pour recourir plus tard à un travail de mémoire, lors

⁴⁹⁶ *Op.cit.*, p.71.

⁴⁹⁷ Marie Nimier, *La Reine du silence*, *op.cit.*, p.113.

⁴⁹⁸ *Op.cit.*, p.116.

⁴⁹⁹ *Les Confidences*, *op.cit.*, p.101.

⁵⁰⁰ *Op.cit.*, p.176.

⁵⁰¹ *Op.cit.*, p.17.

⁵⁰² *Op.cit.*, p.169.

de la phase d'écriture. Elle n'enregistre pas, ne regarde pas. Elle écrit après coup :

J'enlevai l'étiquette placée sur la sonnette. Les confidences fermaient boutique. Une page se tournait. Il était temps d'écrire. De mettre du silence derrière moi⁵⁰³.

Lors des séances de confidences, seules ses oreilles sont en action. Puis le silence laisse enfin place à l'écriture du texte et à son appropriation, voire sa transformation. S'entendent alors les voix des confidents. C'est notamment le cas dans « Nevers » où la confidente est aussi auteure. La voix d'une autre auteure rend impossible la neutralité de ton de Marie Nimier. Il se peut que Marie Nimier ait volontairement choisi un style très écrit pour cette confidence qui lui viendrait d'une femme écrivain. Je n'ai, en tout cas, pas percé le mystère du nom de l'auteure qui a livré cette confidence, mais Marie Nimier m'affirme que, si certaines sont inventées, celle-ci est totalement véridique. Dans cette confidence, nous pouvons observer un style différent de celui que nous reconnaissons comme celui de Marie Nimier :

Un an plus tard, le manuscrit était sur ma table, soigneusement relu. Je ne pouvais pas le publier sous mon propre nom, c'était impossible. Ou si, bien sûr, c'était possible, mais ce n'aurait pas été moi. Mes livres ne s'appuient jamais directement sur des faits autobiographiques. Je ne supporte pas l'idée que des étrangers entrent de plain-pied dans ma vie intime, alors j'ai décidé de publier ce texte, ce roman, ce⁵⁰⁴... ».

Le style de cette confidence s'éloigne du style de Marie Nimier. Par exemple, l'usage du polyptote n'est pas récurrent chez Marie Nimier. On en trouve seulement dans la confidence de la romancière non-identifiée : « Jusqu'au dernier moment j'ai hésité, jusqu'à ce matin, même dans la voiture j'hésitais encore⁵⁰⁵. » Hésiter est utilisé dans deux temps différents pour marquer l'autocorrection propre à une langue qui cherche ses mots, comme nous l'avons vu avec Jean-Luc Lagarce. Marie Nimier semble se laisser envahir par le style des autres. Toutefois, elle est très consciente des questions de style qui émanent de l'exercice de la confidence et se lance dans une analyse stylistique du langage des confidents. Elle s'arrête notamment sur l'un des confidents qui ne termine pas ses phrases et qui utilise l'aposiopèse :

La ponctuation l'opprime, les parenthèses, les points, tous les points, sauf ceux de suspension. On dirait qu'il les prononce à voix haute, ces points-là, qu'il les érige en sémaphore. Vert, orange, rouge... Ne serait-il pas préférable, suggère-t-il en suspendant ses phrases, que nous en restions là ? Mais non, le voilà qui reposait sa question : Vous acceptez aussi... les confessions⁵⁰⁶ ?

Marie Nimier analyse le style du confident, puis elle le reproduit dans les paroles

⁵⁰³ *Op.cit.* p.173.

⁵⁰⁴ *Op.cit.*, p.80-81.

⁵⁰⁵ *Op.cit.*, p.79.

⁵⁰⁶ *Op.cit.*, p.166.

rapportées au discours direct : « En général on parle de trou noir, mais là, là⁵⁰⁷... » La phrase est inachevée et se termine aussi par des points de suspension, ponctuation très peu courante dans les textes de Marie Nimier.

L'exemple le plus flagrant de cette différence entre la voix des confidents et celle de l'auteure est celui de la confidence d'une mère de famille qui bat son enfant : « Il était sans mot préverbal là, et je l'ai mais très fortement giflé à plusieurs reprises pour une raison que j'ai oubliée⁵⁰⁸. » La femme qui fait cette confidence avoue avoir frappé son enfant en bas âge sans raison. Elle utilise notamment le déictique « là » pour signifier de manière implicite que l'expression qui précède, « mot préverbal », ne fait pas partie de son vocabulaire courant, mais fait partie des mots empruntés à d'autres, avec un décalage de registre évident. De même, son parlé populaire est identifiable grâce à l'ajout de la conjonction de coordination « mais » marquant l'opposition dans un contexte qui n'est pas le bon. Afin d'appuyer sur l'intensité de l'action elle ajoute deux adverbes « très » et « fortement ». Le langage relâché n'est pas une caractéristique du style de Marie Nimier, et nous pouvons ainsi dire que nous ne reconnaissons pas son style dans cet extrait, ou plutôt que le style du personnage de la mère – influencé par la transcription d'une parole – semble prendre le pas sur le style de Marie Nimier. L'auteure caractérise-t-elle la langue de ses personnages ou est-elle envahie par la voix des confidences qu'elle récolte ?

Si les versions écrites des confidences gardent les marques stylistiques des candidats, c'est que Marie Nimier, les yeux bandés et les mains inutiles, fait appel aux autres sens : « voir les yeux fermés⁵⁰⁹ » est-il écrit en exergue du texte : « Elle a essayé de consigner le rêve par écrit, dans l'espoir de s'en débarrasser. Sans succès. Elle évoque Francis Bacon qui, paraphrasant Eschyle, écrivait que l'odeur du sang ne le quittait pas des yeux⁵¹⁰. » Si, pour Eschyle, l'odeur peut être perçue par l'œil, alors l'absence de la vue peut, réciproquement, engager d'autres sens. Marie Nimier se fait ainsi la voix de ses oreilles.

La frontière entre les confidents et la narratrice semble être poreuse. Celle-ci interfère même dans leur vie quotidienne en interceptant un dialogue entre deux individus : « Mon intuition fut confirmée quand je l'entendis parler de son expérience avec la romancière qui recueillait des confidences. C'est troublant, disait-elle, de se mettre à nu devant une personne

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Op.cit.*, p.140.

⁵⁰⁹ *Op.cit.*, p.11.

⁵¹⁰ *Op.cit.*, p.132.

qui ne vous voit pas. J'aimais bien sa manière de présenter les choses. J'imaginai une strip-teaseuse se déshabillant devant un parterre de non-voyants⁵¹¹. » L'un des deux était venu se confier à Marie, la narratrice, un peu avant qu'elle ne le croise dans la rue. Celle-ci reprend alors une position que l'on connaît déjà, dans l'œuvre de Marie Nimier, celle de voyeur, et surprend cet échange qui ne lui est pas adressé.

Si Marie Nimier a vraiment récolté des confidences et qu'elle s'est prêtée à l'exercice de la réécriture, elle m'avoue qu'elle en a aussi inventé de toute pièce. Il nous semble d'ailleurs reconnaître que certaines confidences pourraient être de Marie Nimier tant leur style est proche de celui de l'auteure. Un chapitre recense des confidences non recueillies oralement, mais qui ont été livrées sur un site destiné à les recueillir. On retrouve notamment une confidence envoyée sur le site qui porte la trace du style de Marie Nimier :

Je m'en veux pour un rien, une porte qui claque, un robinet qui fuit, des moustiques dans la maison, j'ai toujours l'impression d'être responsable de tout. S'en vouloir, c'est drôle cette façon d'exprimer les choses. C'est quoi ce EN de s'en vouloir ? Qu'est-ce qu'il représente ? Je m'en veux de quoi ? de EN⁵¹².

La réflexion métalinguistique est identique à ce que nous relevions précédemment sur le style de Marie Nimier. Comment cette porosité du style arrive-t-elle ? Qui, de l'auteure ou du confident fait un pas vers l'autre ?

Dans son récit à la première personne, la narratrice utilise plusieurs temps. Le présent simple et le passé composé dominant.

Le confident est encore dans l'entrée, je m'entends lui suggérer d'un ton mal assuré d'accrocher ses affaires, s'il a des affaires, avant de venir s'installer sur la chaise en face de moi. La précision me paraît absurde, il n'y a pas d'autre endroit où s'asseoir⁵¹³.

Le présent d'énonciation ajoute une proximité entre la narratrice et le lecteur. Nous pouvons imaginer le personnage agir sous nos yeux. Ainsi, les confidents défilent les uns à la suite des autres :

Le confident suivant est une confidente, je mets un moment à le comprendre tant son timbre de voix est grave. La diction est limpide, le discours construit, elle aussi doit avoir apporté des notes car elle tourne de temps à autre une page, à moins qu'elle ne tripote un journal pour occuper ses mains⁵¹⁴.

Pourtant, lorsque le texte d'une confidence est raconté de manière plus écrite, lorsque la narratrice écoute le discours d'une femme de lettres, le style en est affecté. Alors qu'elle accueille également cette confidente au présent, la narration va subir petit à petit un glissement

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Op.cit.*, p.122.

⁵¹³ *Op.cit.*, p.17.

⁵¹⁴ *Op.cit.*, p.29.

vers le passé simple :

La romancière se tait, je l'entends déglutir, elle boit une gorgée d'eau peut-être, elle a sa petite bouteille dans son sac, ou une importante production de salive. Ou alors elle suçote une pastille à la nicotine – elle aurait bien allumé une cigarette, mais il n'y a pas de cendrier sur la table⁵¹⁵.

La narratrice fait entrer la nouvelle confidente. Le « je » *narré* ne connaît pas encore le statut de romancière de la confidente, mais le « je » *narrant* nous dévoile ce qu'il connaît de son identité. Cependant, le discours s'écrit, comme pour chaque entrée, encore au présent. S'ensuit l'histoire de la romancière, entre passé simple et imparfait :

Je terminais le message en lui disant que si je n'avais pas de réponse dans la semaine, je considérerais que ce n'était plus la peine d'essayer de prolonger cette relation.

Et ce qui devait arriver arriva, dans la ligne droite des autres rencontres⁵¹⁶.

Du côté de la narratrice, la langue de la romancière semble infuser sur son récit. Le récit de la narratrice, commencé au présent, s'écrit alors au passé simple et à l'imparfait :

Le timbre de la sonnette interrompit la conversation. Le prochain visiteur s'annonçait, il était en avance, je laissai la romancière partir, la romancière qui semblait très excitée par notre projet commun. La balle, disait-elle, était dans mon camp⁵¹⁷.

La langue des confidents vient donc modifier celle de Marie Nimier au sein des confidences, mais elle vient aussi changer le style de la narration, comme si la voix des confidents laissait une trace dans le timbre de voix de Marie Nimier. Les styles communiquent et communient.

3.1.4. Écriture en miroir : parler de l'autre c'est parler de soi

Les candidats qui viennent se confier à la narratrice semblent raconter des histoires orientées pour plaire à cette narratrice. Ainsi, certains, comme la réalisatrice, lui parlent d'écriture : « Elle se met à écrire. Tout passera par ses doigts désormais, le bout de ses doigts⁵¹⁸. » Tandis que d'autres ne jouent pas le jeu de la confiance, mais racontent quelque chose qui pourrait résonner en Marie : « J'ai pensé que cette histoire vous intéresserait, elle ressemble à ce que vous écrivez dans vos romans. L'homme qui revient, la fête foraine et cette chanson hongroise que ma mère chantait tout le temps⁵¹⁹... ». S'ils l'ont lue, la confiance est biaisée. D'ailleurs, l'un d'entre eux, après avoir demandé de nombreuses fois à la narratrice

⁵¹⁵ *Op.cit.*, p.79.

⁵¹⁶ *Op.cit.*, p.82.

⁵¹⁷ *Op.cit.*, pp.84-85.

⁵¹⁸ *Op.cit.*, p.107.

⁵¹⁹ *Op.cit.*, p.87.

d'ôter son bandeau, lui demandera : « Vous trouvez que j'ai du charme, à la voix, comme ça, vous seriez capable de m'aimer⁵²⁰ ? » Ainsi, ils ne racontent plus leur histoire, mais l'histoire qu'ils estiment que l'auteure attend d'eux. Le jeu semble parfois truqué.

Marie Nimier joue avec le degré de véracité de la parole rapportée. Elle fait le choix d'écrire les hésitations de la secrétaire de Claude François. Une partie du récit de la mort de Claude François est connue de sa secrétaire, quand une autre est le fruit de l'imagination :

Claude s'est levé, il a vu l'applique de travers, c'était insupportable pour lui, le travers, alors il s'est mis sur la pointe des pieds... Non, il n'a pas eu besoin de se mettre sur les pointes, j'invente, c'est tentant d'inventer, autour d'une personnalité aussi exceptionnelle, ce n'est pas vous qui me direz le contraire⁵²¹.

Cette citation est un indice sur la mesure qui est faite entre les paroles des confidents et ce que la romancière ajoute d'elle dans les propos des autres. L'indice est confirmé par la petite annonce laissée par l'auteure : « Les témoignages serviront de base à l'élaboration de textes de fiction qui pourront être mis en scène et publiés⁵²². » C'est le « J'invente » du *Ravissement de Lol V. Stein*.

Mais c'est surtout à travers le prisme de sa propre identité que Marie Nimier reçoit les confidences qui lui sont faites : « Dernière confidente de la semaine. [...] J'ai l'impression de connaître sa voix. Elle me fait penser à Léa, mon amie d'enfance⁵²³. » Le roman *Les Inséparables* de Marie Nimier évoque cette fillette, ainsi que l'idée du miroir dans cette amitié où les deux jeunes filles sont autant inséparables qu'indissociables. Petit à petit, alors que ce livre est traversé par la voix des autres, il entre tout de même dans la lignée de l'œuvre de Marie Nimier, faisant résonner les livres entre eux : « ma façon de mélanger mon histoire à celle des autres⁵²⁴ », écrit-elle. L'auteure est en position de psychanalyste lorsqu'elle se met à l'écoute des autres. Si elle ne réagit pas ou peu aux réactions des confidents, elle ne peut éviter le contre-transfert : le confident se sert de l'auteure comme d'un miroir, et l'auteure en fait autant, projetant sur le confident des lignes de sa propre histoire. L'un d'eux lui dira même : « À quoi ça sert de parler, si vous refusez de m'écouter⁵²⁵ ? » L'homme est mécontent car l'auteure n'offre pas de retour sur les confidences qui lui sont faites. Il est dans une attente qui est autre.

La dernière confidence, séparée des autres confidences par une page blanche, sert

⁵²⁰ *Op.cit.*, p.28.

⁵²¹ *Op.cit.*, p.146.

⁵²² *Op.cit.*, p.14.

⁵²³ *Op.cit.*, p.65.

⁵²⁴ *Op.cit.*, p.175.

⁵²⁵ *Op.cit.*, p.167.

d'épilogue au texte. Le philodendron a été récupéré par la mairie, la salle est vide. Le vide de la pièce laisse place à la réflexion de Marie. « Ce n'était pas désagréable finalement, ce vide qui avait remplacé la plante, ça laissait encore plus de place aux confidences⁵²⁶. » Marie se laisse alors aller à incarner mentalement les secrets qui lui sont confiés :

J'étais cet homme qui, la nuit, s'installait devant son aquarium pour observer les poissons. Ce lycéen romantique encerclé par l'amour. Je n'avais pas envie de lire ni de travailler. J'avais envie d'attendre⁵²⁷.

Mais force est de constater que les messages des personnes venues confier leurs histoires font écho à *La Reine du silence* « Ce que j'attendais ? [...] Un ami peut-être ? [...] Ou un père, pourquoi pas. Un papa⁵²⁸. » Marie devient le réceptacle de confidences de personnes en mal d'être écoutées et elle a tôt fait de faire le lien avec son propre besoin d'être entendue, mais pas entendue par n'importe qui, entendue par ce Roger Nimier, absent de sa vie d'enfant à partir de ses quatre ans, de sa vie d'adolescente qui voudrait dire au monde sa colère, de sa vie de femme qui voudrait entendre les conseils paternels. Elle bande ses yeux, offre le silence aux confidences, écoute sans répondre, restitue l'histoire. Elle joue, comme une enfant, les yeux bandés, à *La Reine du silence*, injonction paternelle dont elle cherche à résoudre le paradoxe de l'ordre et de son contrordre. Lucide sur la question, toujours dans *Les Confidences*, elle poursuit :

[C]elui que l'on attend, les yeux fermés, c'est celui qui ne viendra pas. Celui qui manque, qui a toujours manqué. Celui qu'on a perdu, mais pas seulement de vue. Perdu tout court. Celui dont on aimerait partager ne serait-ce qu'un secret. Est-ce trop demander⁵²⁹ ?

C'est dans une ultime phrase sur l'absence paternelle que Marie Nimier attendra la résolution de l'équation ; l'adulte prend le pas sur la fillette en mal de père et répond enfin qu'elle souhaite « en finir avec le silence⁵³⁰. »

Marie Nimier, placardant la ville d'affiches à la recherche de confidences ne lançait alors qu'une bouteille à la mer, appelant de ses forces – l'écoute et l'écriture – un père qui ne reviendra pas. Sur le silence de son père, Marie met enfin les mots, le faisant parler d'outre-tombe :

Il me dirait que chaque enfant qu'il avait engendré était un cadeau. Il dirait aussi qu'au moment de mourir il aurait aimé que nous soyons tous avec lui dans la voiture, les enfants qu'il avait reconnus, ceux qu'il n'avait pas reconnus et ceux-là mêmes dont il ignorait l'existence, et comme le père des jumeaux écrasant d'un coup de talon un champignon poussière, il nous aurait vus disparaître en

⁵²⁶ *Op.cit.*, p.163.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Op.cit.*, pp.163-164.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*

fumée. Pas mourir, non, nous envoler dans le ciel. Légers, légers, tous ses petits autour de lui⁵³¹.

Une voix dit un amour manquant et la douleur de la perte, autant que la violence que peut infliger un parent à son enfant. Et pour l'entendre, comme pour le tableau de Fra Angelico sur la carte postale envoyée par la bibliothécaire de la ville où la narratrice recueille les confidences, « il fallait juste y croire⁵³². » Être reconnue par son père est à la fois un souhait et une peur que l'on retrouve dans *La Reine du silence*, où le livre se termine par cette même reconstitution du père à nouveau face à son enfant : « Il se retournait et je pouvais le reconnaître, comme un père reconnaît ses enfants⁵³³. »

Quelques pages avant le point final, la narratrice tire le bilan de son expérience et offre à son tour le silence au lecteur, silence qu'elle fait en achevant le livre, silence qui suit l'injonction du père, malgré les mots qui resteront sur les pages d'un livre à la couverture beige semblable à celle du *Hussard bleu* en son temps, lui aussi édité dans la collection « NRF » de chez Gallimard, tout comme la lettre qu'elle retrouve de lui dans *La Reine du silence* : « La pièce suivante était rédigée sur une feuille jaunie à en-tête de la NRF. Elle était datée du 27 août, le lendemain de ma naissance⁵³⁴. »

Les Confidences sont une multitude de récits qui convergent dans la direction que leur fait emprunter l'auteure. Ils sont les chaînons d'une même trame, reliant Marie Nimier à son passé. À travers la voix des autres, Marie Nimier répond enfin à la double injonction paternelle. Elle est désormais une Reine silencieuse qui fait entendre sa voix dans les voix des autres.

La voix de Marie Nimier est donc traversée par d'autres voix, comme la voix de la narratrice est traversée par celle des confidents dans *Les Confidences*. D'autres fois, ce sera la voix d'autres auteurs que l'on pourra lire en filigrane de ses textes. Le roman *La Plage* est un excellent exemple du dialogue entre le texte de Nimier et ses intertextes.

3.2. L'influence durassienne chez Nimier : l'exemple de *La Plage*

L'œuvre de Marie Nimier est traversée par de multiples influences, ajoutant à un texte qui a ses thématiques propres et son écriture, des strates de lectures : une richesse qui émerge de chaque clin d'œil de l'auteure à ses prédécesseurs. Dans le roman *La Plage* publié en 2016, nous repérons un sous-texte durassien parcourant l'œuvre, de telle sorte que le sort des

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Op.cit.*, p.174.

⁵³³ *La Reine du silence, op.cit.*, p.202.

⁵³⁴ *Op. cit.*, p.143.

personnages de Marie Nimier semble lié à celui des personnages de Marguerite Duras.

Marie Nimier reconnaît l'influence de Duras, sans pour autant identifier les liens qui font s'entrecroiser leurs textes. Elle écrit : « Je ne sais pas si je saurai répondre à vos questions sur mon lien avec Duras. Il me semble évident depuis que le livre est sorti, prenant un peu de distance, que vous avez vu juste, mais en écrivant je ne savais rien de tout ça ! Mes références étaient ailleurs : botaniques, minéralogiques, mythologiques... Ce sera intéressant d'en parler. »⁵³⁵

En 2016, soit la même année que la parution de *La Plage*, paraît chez Actes Sud un recueil de monologues féminins intitulé *La Violence des potiches*⁵³⁶. Le premier monologue, « La Violence des potiches, Couplets, complainte et rengaine » fait directement référence à Marguerite Duras.

L'homme en chemise s'assied au piano et joue une petite musique entêtante comme si on était dans un film, un film de Marguerite Duras, et les autres tournent en rond autour d'elle, entrée, plat, fromage ou dessert, ne pas oublier les comprimés, il faut guérir, guérir, tout remettre à sa place, puis le plan se resserre, la caméra descend⁵³⁷.

La référence, telle que nous l'avons définie dans la première partie, est un premier indice de l'influence de Duras chez Marie Nimier.

La Plage est un roman dont le personnage principal, « l'inconnue⁵³⁸ », arrive en bus sur une île. Elle a déjà rencontré ce lieu auparavant avec « le voyageur⁵³⁹ », son ancien amant. Elle souhaite retourner dans la grotte où elle a passé une nuit avec lui. Arrivée sur les hauteurs qui surplombent la grotte, elle voit que celle-ci est momentanément occupée. Elle se met à observer les deux occupants qu'elle nomme « la petite⁵⁴⁰ » et « le colosse⁵⁴¹ ». Elle finit par se montrer. Elle est accueillie par le père et sa fille dans la grotte. Ils vivent alors une histoire particulière : peut-être un triangle amoureux dans la mesure où l'on sent que chaque personnage désire les deux autres. L'inconnue a une relation avec le colosse, puis le colosse et la petite disparaissent, ne laissant que la trace de leur passage : la bouée de la petite et une empreinte de pied du colosse.

3.2.1. C'est *L'Amour à La Plage*

La voix de Duras semble sourdre derrière celle de Marie Nimier. Le motif de la « plage »

⁵³⁵ Marie Nimier, Correspondance personnelle avec l'écrivaine, 23 février 2016.

⁵³⁶ Marie Nimier, *La Violence des potiches et autres monologues féminins*, Actes Sud-Papiers, 2016.

⁵³⁷ *Op.cit.*, p.11.

⁵³⁸ Marie Nimier, *La Plage*, *op.cit.*, p.13.

⁵³⁹ *Op.cit.*, p.23.

⁵⁴⁰ *Op.cit.*, p.50.

⁵⁴¹ *Op.cit.*, p.52.

est représenté dans plusieurs œuvres de Marguerite Duras, qui passe son enfance entre le Mékong et l’Océan Pacifique. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*⁵⁴², la seule obsession de la mère est de sauver ses terres après un mauvais achat : ses rizières sont inondables. La famille vit alors dans un bungalow sur des terres marécageuses. L’eau est le centre du roman à l’inspiration autobiographique. Plus tard, alors que Duras vit en France, elle habite la Normandie – à l’instar de Marie Nimier – et séjourne à l’hôtel « Les Roches Noires », à Trouville, entre 1963 et 1994, chambre 105. Cette chambre donnant sur la plage, cette vue sur la mer, sont l’inspiration de nombreux livres de Duras. Parmi ceux-là, le livre *L’Amour*⁵⁴³ situe son action dans une station balnéaire, S.Thala, sur la plage de T. Beach – comme c’était le cas dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*⁵⁴⁴. Dans *L’Amour*, les personnages ne sont nommés que par des périphrases : « l’homme qui marche », « l’homme qui regarde », « la femme aux yeux fermés ». Dans *La Plage* de Marie Nimier, le personnage principal est appelé : « elle », « La jeune femme⁵⁴⁵ » ou « l’inconnue », tandis que deux autres personnages centraux sont nommés par le narrateur : « le colosse » et « la petite ». On évoque les parents de l’inconnue, appelés « son père⁵⁴⁶ » et « sa mère⁵⁴⁷ », tandis qu’un homme croisé dans un autocar prend le nom du « vieil homme⁵⁴⁸ ». Cette façon de nommer les personnages, sans identité propre, n’est pas sans rappeler – outre le Nouveau Roman – certains livres de Duras, comme *Le Square*, dans lequel les personnages n’ont d’autre identité que celle de « Mademoiselle » et de « Monsieur ». Notons tout de même que le nom propre est au contraire très important dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Mais la ressemblance n’est plus une simple coïncidence lorsque l’on compare *La Plage* de Marie Nimier avec le livre *L’Amour* de Duras.

Chez Duras, la femme est souvent appelée par le seul pronom « elle », tandis que son rôle est celui de la contemplation :

Elle ouvre les yeux. Elle le voit, elle le regarde.

Il se rapproche d’elle. Il s’arrête, il l’a atteinte.

Il demande :

Qu’est-ce que vous faites là, il va faire nuit.

Elle répond, très clairement :

⁵⁴² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1950.

⁵⁴³ Marguerite Duras, *L’Amour*, *op.cit.*

⁵⁴⁴ *Op.cit.*

⁵⁴⁵ Marie Nimier, *La Plage*, *op.cit.*, p.13.

⁵⁴⁶ *Op.cit.*, p.12.

⁵⁴⁷ *Op.cit.*, p.16.

⁵⁴⁸ *Op.cit.*, p.20.

Je regarde⁵⁴⁹.

La contemplation du personnage est également présente chez Marie Nimier ; reprenons l'*incipit* du livre *La Plage* :

Bientôt, ce soir, demain, elle se réveillera sur une plage déserte. Alors, elle n'aura plus que ça à faire : nager et regarder.

Nager longtemps. Regarder longtemps.

En attendant, le front appuyé contre ses bras croisés, elle fait semblant de dormir. Son dos trace une diagonale parfaite entre le siège et le dossier. Rien de ce relâchement inhérent aux longs trajets des migrations saisonnières. Tout son être est tendu, ses genoux serrés, ses mains fermées – les pouces, coincés à l'intérieur, comme si elle avait peur qu'on les lui arrache. Tout ça vissé. Cuirassé.

Ce n'est plus un corps qu'elle a, c'est une décision.⁵⁵⁰

L'inconnue semble faire écho à cette autre inconnue du livre *L'Amour*. Et la ressemblance ne s'arrête pas là puisque l'une et l'autre, en position d'observatrices, sont en fait les observées : « Elle est là, plantée là, les pieds enracinés dans le sable. Elle regarde le monde comme s'il était son invité. Elle ne sait pas qu'elle est observée⁵⁵¹. » Même image chez Duras :

Elle est dans la lumière obscure, encastrée dans le mur. Yeux fermés.

Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée. / Se tient face à la mer.
Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps.
Force arrêtée, déplacée vers l'absence⁵⁵².

Les deux femmes observant et observées se ressemblent jusque dans leurs positions : l'une est « plantée là », l'autre est « immobile », tandis que les deux ont des membres « enfouis » ou « enracinés » dans le sable. Le personnage de l'inconnue pourrait donc s'apparenter à la femme du livre *L'Amour* de Duras. Le lien entre les personnages des deux œuvres continue, puisque deux autres personnages, au-delà de se ressembler, sont nommés de la même façon : il s'agit dans les deux cas du « voyageur ». En effet, le trio que forment les personnages de *L'Amour* est constitué du personnage féminin et de deux autres hommes : « le voyageur » et « l'homme ». Ce trio forme un triangle amoureux : « Du fait de l'homme qui marche, constamment, avec une lenteur égale, le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais⁵⁵³. ». Chez Marie Nimier, un autre trio apparent est constitué de l'inconnue, du colosse et de la petite :

Ils étaient trois sur la plage, perchés aux trois sommets d'un triangle isocèle, petit côté reliant le père et la fille, les deux autres fuyant vers la belle inconnue. À présent, ils ne sont plus qu'un point. Le triangle a replié ses angles, expulsé l'air et la surface pour ne laisser de lui qu'un petit tas serré qui appelle la

⁵⁴⁹ Marguerite Duras, *L'Amour*, *op.cit.*, p.15.

⁵⁵⁰ Marie Nimier, *op.cit.*, p.11-12.

⁵⁵¹ *Op.cit.*, p.51.

⁵⁵² Marguerite Duras, *op.cit.*, p.12.

⁵⁵³ *Op.cit.*, p.10.

fin⁵⁵⁴.

Un trio sous-jacent émerge : celui de l'inconnue, de son ancien amant : « le voyageur » et du nouveau : le colosse. En effet, l'inconnue revient sur cette plage, poussée par le souvenir du « voyageur » et y rencontre « le colosse ».

C'est d'ailleurs ce que l'on comprend de *L'Amour*, ce retour sur une plage déjà arpentée, ce souvenir d'un homme aimé là et cette nouvelle rencontre. La femme, dans *L'Amour*, ne cesse de dormir et de rêver. Dans cet entre-deux, entre rêve et réalité, elle parle à un homme tandis qu'elle est observée par un autre. Les deux hommes ne semblent pas être dans la même temporalité. Le « voyageur » n'est qu'un fantôme du passé de la femme, et ne peut agir :

Ce n'est pas la première fois que vous venez à S. Thala.

Le voyageur cherche à répondre, plusieurs fois il ouvre la bouche pour répondre.

C'est-à-dire... – il s'arrête –

Sa voix est sans écho. L'immobilité de l'air égale celle de la lumière.

Il cherche toujours à répondre.

Ils n'attendent pas de réponse.

Dans l'impossibilité de répondre, le voyageur lève la main et montre autour de lui, l'espace. Le geste fait, il parvient à avancer dans la réponse.

C'est-à-dire – il s'arrête – je me souviens... c'est ça... je me souviens...

Il s'arrête.

La voix au timbre lumineux se hisse jusqu'à lui, elle lui porte la réponse, sa clarté est éblouissante.

De quoi ?

Une poussée incontrôlable, organique, d'une force très grande le prive de voix. Il répond sans voix :

De tout, de l'ensemble.

Il a répondu :

le mouvement de la lumière reprend, le bruit de la mer recommence, le regard bleu de l'homme qui marche se retire.

L'homme qui marche montre autour de lui la totalité, la mer, la plage, la ville bleue, la blanche capitale, il dit :

Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière⁵⁵⁵.

Le voyageur apparaît comme un fantôme : sa voix ne parvient pas jusqu'aux autres personnages, elle est « sans écho », et il ne sait plus que se « souvenir ». Le dialogue véritable a lieu entre l'homme qui marche et la femme en trois phrases : « Ce n'est pas la première fois que vous venez à S. Thala », « De quoi ? » et « Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière. ». Tandis

⁵⁵⁴ Marie Nimier, *op.cit.* p.134.

⁵⁵⁵ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.19-20.

que les personnages du couple en présence « n’attendent pas de réponse », la femme semble, quant à elle, entendre la réponse de son voyageur dans le temps. Elle n’est pas présente lors de la conversation menée par l’autre homme, celui qui lui fait véritablement face.

Cette histoire d’amour entre une femme qui se souvient d’un amour perdu et un autre homme, histoire d’amour impossible finalement, n’est pas sans rappeler celle de *La Plage* où notre inconnue, bercée par le souvenir d’un amour révolu, revient sur les lieux de cet amour. L’histoire entre le colosse et elle ne peut, à l’instar de celle de *L’Amour*, avoir lieu. Dans le manuscrit initial de *L’Amour*, les deux seuls personnages du manuscrit – la femme et le voyageur – se revoient pour revenir sur leur histoire d’amour passée. S’engage alors un dialogue entre eux sur leur amour.

– Qu’est-ce que ça veut dire : aimer ?

Il pleure. Elle le regarde.

– Ce que nous éprouvons l’un pour l’autre en ce moment.

– Oui⁵⁵⁶.

Dans cette perspective durassienne de notre lecture de *La Plage*, nous comprenons la relation entre le colosse et l’inconnue comme empêchée par le souvenir du voyageur : « jusqu’à cette nuit dans la grotte avec le voyageur. Après lui, elle ne voudra plus tomber amoureuse⁵⁵⁷ ». Dans *La Plage*, le fantôme du voyageur fait aussi irruption dans le présent de l’inconnue par le biais de ses rêves.

[...] elle est dans la grotte et se rendort profondément. Le voyageur occupe ses rêves. Ils se touchent tout habillés, par-dessus les vêtements. Les caresses traversent les tissus, tous les tissus, le coton et la peau [...]. Lorsque l’inconnue se réveille à nouveau, le jour s’est levé. Elle se tourne vers le hamac : le colosse est assis, il la regarde. Ils se regardent⁵⁵⁸.

C’est aussi lorsque le personnage féminin dort que le voyageur apparaît, chez Duras : « Il regarde le ciel, la mer. / Puis celle qui dort dans les bras du voyageur⁵⁵⁹. » Le sommeil semble raviver la présence du voyageur. Dans *La Plage*, la grotte dans laquelle l’inconnue retourne est à la fois le lieu de leur dernière étreinte, mais aussi le lieu du point de la destruction du couple.

La grotte ne finit pas non plus [...]. Conversation ponctuée de grimaces qui disaient combien leur relation était avariée. Ils ne se touchaient plus, ne s’embrassaient plus.

Ils avaient tenu comme ça jusqu’à l’aéroport et, dans l’avion, s’étaient séparés. [...] Si elle n’était pas partie en voyage, voilà ce qu’elle pense

⁵⁵⁶ Marguerite Duras, *Manuscrit de L’Amour*, [cahier, f° 14 r°], Collection de l’IMEC, 76DRS 8.1.

⁵⁵⁷ Marie Nimier, *op.cit.*, p.62.

⁵⁵⁸ *Op.cit.*, p.83.

⁵⁵⁹ Marguerite Duras, *L’Amour*, *op.cit.*, p.129.

aujourd'hui, si elle n'était pas partie, tout aurait pu continuer comme avant⁵⁶⁰.

Outre les personnages, l'on retrouve des motifs communs aux deux livres, comme la tentative d'écriture d'une correspondance. Dans *La Plage*, l'inconnue pense à plusieurs reprises à écrire à son père : « Il faut qu'elle lui écrive, au moins une carte postale, même s'il ne la lit pas, mais où trouver une carte, et où la poster⁵⁶¹ ? » Cette lettre fera l'objet de tentatives : « Elle écrit dans sa tête la carte pour son père. Cher papa, si je pouvais, si nous pouvions⁵⁶²... », « Elle écrit, elle efface, ça n'a pas l'air facile, mais à la fin les mots seront en place⁵⁶³. », mots en place, mais que nous ne lirons pas, alors que dans *L'Amour*, nous lisons une lettre du voyageur qui ne sera pas envoyée :

L'homme prend un papier, il écrit : S. Thala S. Thala S. Thala.

Il s'arrête. Il hésite, dirait-on, entre les mots écrits.

Il recommence. Lentement, avec certitude, il écrit : S. Thala, le 14 septembre.

Il souligne le premier mot. Puis il écrit encore : « Ne venez plus ce n'est plus la peine. »

Il éloigne la lettre de lui, il se lève⁵⁶⁴.

Cette lettre est réécrite plus loin :

Il reprend la lettre. Il écrit.

« S. Thala, 14 septembre. »

« Ne venez plus, ne venez pas, dites aux enfants n'importe quoi. »

La main s'arrête, reprend :

« Si vous n'arrivez pas à leur expliquer, laissez-les inventer. »

Il pose la plume, la reprend encore :

« Ne regrettez rien, rien, faites taire toute douleur, ne comprenez rien, dites-vous que vous serez alors plus près de » – la main se lève, reprend, écrit : « l'intelligence ».

Le voyageur éloigne la lettre de lui.

Il sort de sa chambre⁵⁶⁵.

Au sein des deux romans, les lettres servent à faire s'éloigner l'un des personnages du triangle amoureux pour ouvrir vers la possibilité d'un extérieur à cette combinaison amoureuse. La lettre est une échappée à ce triangle qui enferme les personnages, qu'elle soit carte postale ou lettre de suicide. Les deux lettres n'aboutissent pas entièrement, soit parce que le lecteur n'y a pas accès, soit parce qu'elle n'est pas envoyée, mais les lettres sauvent les personnages de la

⁵⁶⁰ Marie Nimier, *op.cit.*, p.48.

⁵⁶¹ *Op.cit.*, p.67.

⁵⁶² *Op.cit.*, p.68.

⁵⁶³ *Op.cit.*, p.151.

⁵⁶⁴ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.22-23.

⁵⁶⁵ *Op.cit.*, p.41.

destruction. Cette destruction est clairement désirée par Duras dans son œuvre. Elle explique que le troisième personnage de *L'Amour*, celui rajouté plus tard et observant les deux premiers – il s'agissait initialement du narrateur, dans le deuxième manuscrit : « l'homme qui marche sur la plage⁵⁶⁶ », « l'intercesseur⁵⁶⁷ », « le troisième homme, le témoin, le voyeur⁵⁶⁸ » est aussi le « troisième temps du récit, ce temps destructeur [...] qui annule les deux autres⁵⁶⁹. » Outre la destruction, thème de *Détruire, dit-elle – L'Amour* étant, pour Duras, une continuité de *Détruire, dit-elle*, du *Ravissement de Lol V. Stein* et d'*Abahn Sabana David* –, le triangle est constitué d'un couple et d'un personnage voyeur. Le terme de triangle est d'ailleurs utilisé par Xavière Gauthier dans son entretien avec Duras.

Je pense tout bêtement au triangle œdipien. [...] C'est-à-dire le père, la mère, l'enfant. Si l'enfant désire la mère, il faut qu'il y ait le père, à côté, bon, qui interdit, mais qui n'interdit pas seulement, qui est là et qui⁵⁷⁰...

Et Marguerite Duras de terminer la phrase : « Et qui soit son rival⁵⁷¹ ».

Et si tout le long de *La Plage*, l'inconnue se demande s'il s'agit ou non de la fille du colosse, c'est bien à cause du comportement incestueux du colosse. La petite, dans une jalousie incestueuse envers l'amante de son père, finit par se couper les cheveux :

Quand il voit qu'elle s'est coupé les cheveux, il se lève d'un bond, la saisit par les épaules et la secoue en la traitant de tous les noms. L'inconnue se lève à son tour, se glisse entre le père et sa fille. De son corps nu elle fait barrage.⁵⁷²

S'agit-il d'un barrage contre le Pacifique ou d'un barrage contre la relation qui unit ce père à sa fille ?

Au-delà des thèmes difficiles de l'inceste, du voyeurisme ou de la destruction, les personnages des deux livres sont proches d'une ville au passé douloureux. Chez Marguerite Duras, S. Thala a été dévastée par un incendie.

– Vous pleurez sur l'incendie ?

– Non, sur l'ensemble. [...]

La police vous cherche. [...]

– Au même endroit l'autre jour il y avait un chien mort – elle se retourne vers lui – la mer l'a emporté pendant l'orage⁵⁷³.

Cet incendie, allumé par la femme de *L'Amour*, fait écho à un autre feu, celui de *La*

⁵⁶⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p.46.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Op.cit.*, p.47.

⁵⁶⁹ Marguerite Duras, entretiens avec Jean-Pierre Ceton, dans « Les Nuits magnétiques », France Culture, 1re diffusion du 27 au 31 octobre 1980.

⁵⁷⁰ Xavière Gauthier in Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p.48.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Marie Nimier, *op.cit.*, p.133.

⁵⁷³ Marguerite Duras, *L'Amour*, *op.cit.*, p.96-97.

Plage.

Papa n'aime pas y aller, il dit que c'est pollué. Il y a quelques années, la colline a brûlé. Je vais te confier un secret. / Oui ? / Je me suis toujours demandé si ce n'était pas lui qui avait mis le feu⁵⁷⁴.

Les deux récits mènent donc à un incendie éteint, à un monde post-apocalyptique dans lequel il est important de se questionner sur l'au-delà.

Tu crois en Dieu, toi ? [...] Je t'ai demandé [...] si tu étais croyante.

L'inconnue n'a pas d'opinion.

Mais ce n'est pas une question d'opinion, s'indigne la petite, tu y crois ?

Je ne crois pas.

Tu ne crois pas que tu crois, c'est ça ?

C'est ça. Et toi ?

Ça dépend des jours.

Et là, tout de suite⁵⁷⁵ ?

Marie Nimier ne fait pas répondre son personnage, ce qui nous laisse en suspens, comme dans les dernières lignes de *L'Amour*.

Pendant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. A distinguer le sable de la mer, puis, la mer de la lumière, puis son corps de mon corps. Après elle séparera le froid de la nuit et elle me le donnera. Après seulement elle entendra le bruit vous savez ?... de Dieu ?... ce truc⁵⁷⁶ ?...

Entre quête spirituelle et retour sur un passé brûlant, les deux livres montrent le besoin d'un personnage de retourner dans son passé, peut-être pour tenter de s'en défaire, ou comme le dit Marie Nimier, « [v]oyager pour se débarrasser⁵⁷⁷. » Mais peut-on se débarrasser du passé ?

3.2.2. Le ravisement de L'Inconnue

Rapprochant *La Plage* de *L'Amour*, nous ne pouvions éviter de faire le lien entre L'inconnue et Lola Valérie Stein. Dans son manuscrit de *L'Amour*, Marguerite Duras évoque clairement le nom du personnage féminin : « Lola Valérie Stein⁵⁷⁸ ». Le mystère se lève donc sur ce personnage que nous connaissons davantage dans le roman qui lui est consacré : *Le Ravisement de Lol V. Stein*. Ainsi, les deux hommes du livre *L'Amour* feraient figure de Michael Richardson, premier amour de Lol et Jacques Hold, narrateur et amant de Tatiana Karl puis de Lola Valérie Stein. Dans *L'Amour*, nous retrouvons des avatars de ces personnages dans

⁵⁷⁴ Marie Nimier, *op.cit.*, p.103.

⁵⁷⁵ *Op.cit.*, p.111.

⁵⁷⁶ Marguerite Duras, *op.cit.*, p. 131.

⁵⁷⁷ Marie Nimier, *op.cit.*, p.25.

⁵⁷⁸ Marguerite Duras, *manuscrit de L'Amour*, [cahier, f° 2 r°], Collection de l'IMEC, DRS 8.1.

le voyageur et l'homme. La déception causée par le baiser entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson lors du bal de T. Beach est le moment du ravissement.

L'une des scènes clé du *Ravissement* est celle où Lola Valérie Stein se place en observatrice d'une scène d'amour dans un hôtel entre Tatiana Karl et Jacques Hold, l'amant de Lol. La scène commence par l'arrivée de Lola : « Elle arriva en effet, elle descendit d'un car bondé de gens qui rentraient chez eux avec le soir⁵⁷⁹. » Ce car qui la conduit sur les lieux de son poste d'observation n'est pas sans rappeler les vingt premières pages de *La Plage*, où l'inconnue traverse l'île en « autocar » pour se rendre jusqu'à la plage qu'elle avait fréquentée avec le voyageur deux ans plus tôt : « Il y a deux ans, rien ne marquait le terminus. L'autocar s'arrêtait sur le terrain vague à l'écart du village⁵⁸⁰. » Dans cette scène d'observation, Lol regarde à travers une fenêtre vers « la lumière d'une chambre où d'autres sont⁵⁸¹ », d'autres, c'est-à-dire son amant et son amie Tatiana, reproduction de la scène de la perte de Michael Richardson aux bras d'Anne-Marie Stretter pendant la scène du bal ; elle est « cette femme qui regarde une petite fenêtre rectangulaire, une scène étroite⁵⁸². » Quant à l'inconnue, elle trouve aussi une cachette d'où elle peut observer le colosse et la petite.

L'inconnue passe sa journée à observer les occupants de la grotte, cachée dans les rochers blancs. Il y a là, près de la langue vieux rose, un creux assez confortable où l'on peut s'asseoir à l'ombre et voir sans être vu⁵⁸³.

Elle est « à son poste de guet⁵⁸⁴ ».

Les personnages de la chambre d'hôtel sont nus, comme ceux de la grotte : « Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure noire, traverse la scène de lumière, lentement⁵⁸⁵ » et dans la nudité des femmes, n'apparaissent que les chevelures : « Il est nu. Ils sont nus tous les deux. [...] Il défait la natte qui emprisonne ses cheveux⁵⁸⁶. », « elle ramène sa chevelure devant elle, la torsade et la relève⁵⁸⁷ », « l'homme vient tandis qu'elle s'occupe de sa chevelure, il se penche, mêle sa tête à la masse souple et abondante, embrasse, elle, continue à relever ses cheveux⁵⁸⁸. », « Tatiana revient encore seule, sa chevelure de nouveau retombée⁵⁸⁹. »

Tandis que Lol trouve l'adresse de Tatiana pour aller l'observer chez elle, l'inconnue

⁵⁷⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op.cit.*, p.58.

⁵⁸⁰ Marie Nimier, *op.cit.*, p.23.

⁵⁸¹ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.63.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Marie Nimier, *op.cit.*, p.54.

⁵⁸⁴ *Op.cit.*, p.55.

⁵⁸⁵ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.64.

⁵⁸⁶ Marie Nimier, *op.cit.*, p.52-53.

⁵⁸⁷ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.64.

⁵⁸⁸ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.65.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

reste à son poste d'observation. Pourtant, les deux femmes semblent observer la même scène : « Lol dut voir Tatiana Karl sur la terrasse, allongée sur une chaise longue, en maillot de bain, au soleil, les yeux fermés⁵⁹⁰ », « De sa promenade, le colosse rapporte une chaise en bois qu'il installe à l'entrée de la grotte⁵⁹¹. » Si les scènes se ressemblent, c'est qu'elles ont le même objectif : faire se rencontrer un trio de personnages. D'un côté, la petite, l'inconnue et le colosse, sachant que l'union des deux derniers est rendue impossible par le souvenir du voyageur ; et de l'autre Lol, Tatiana et Jacques Hold, le narrateur, qui arrive en fin de chapitre : « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold⁵⁹². » L'histoire qui unit Jacques Hold et Lola Valérie Stein ne peut exister en tant qu'histoire d'amour.

Ainsi, en comparant les deux livres, nous remarquons les similitudes suivantes : le personnage central féminin du *Ravissement de Lol V. Stein*, Lola Valérie Stein est à rapprocher de l'inconnue, de *La Plage*, et tandis que l'une ne peut oublier Michael Richardson, son amour de jeunesse, l'autre n'a de cesse de penser au voyageur. Les deux reviennent sur le lieu de cet amour passé : la salle de bal de T. Beach près de S. Thala ou la grotte.

Nous y voici. [...] Nous entrons. L'homme lâche le rideau. Nous nous trouvons dans une salle assez grande. Concentriquement des tables entourent une piste de danse. D'un côté il y a une scène fermée par des rideaux rouges, de l'autre un promenoir bordé de plantes vertes⁵⁹³.

Elles y rencontrent un nouvel amant : Jacques Hold ou le colosse, ayant délaissé pour elles une autre femme : Tatiana Karl ou Eva.

Si l'histoire n'est pas nécessairement directement inspirée de l'œuvre de Duras, les similitudes nous amènent à imaginer que la fin de *La Plage* ne peut conduire l'inconnue qu'à une seule fin possible : un éternel retour sur une plage vide : « elle reviendra plusieurs fois sur la plage. Elle marchera sur le même chemin, plongera dans la même eau. Ils ne seront plus jamais là⁵⁹⁴. »

La Plage peut ainsi être lue comme la réécriture du *Ravissement de Lol V. Stein* et de sa suite, *L'Amour*. Dans les pas de la petite, l'inconnue se met à l'imiter.

Peu à peu, le mimétisme opère. L'inconnue se glisse dans le corps de la petite. Elle se met à marcher comme elle, à regarder comme elle et comme elle, debout sur le rivage, à passer la mer entre ses cils, écumant la surface de l'eau. Encore quelques jours et elle verra la couleur des mots⁵⁹⁵.

⁵⁹⁰ Marguerite Duras, *op.cit.*, p.68.

⁵⁹¹ Marie Nimier, *op.cit.*, p.55.

⁵⁹² Marguerite Duras, *op.cit.*, p.74.

⁵⁹³ *Op.cit.*, p.180.

⁵⁹⁴ Marie Nimier, *op.cit.*, p.151.

⁵⁹⁵ Marie Nimier, *op.cit.*, p. 135.

En effet, la petite a un don particulier :

Elle sait aussi, sans réfléchir, donner la couleur des mots qui l'entourent.
[...] Les mots ont un sens, mais pas seulement. Ils peuvent s'organiser par teintes, ce qui donne des combinaisons originales. Le camion s'accroche au passé : tous les deux sont marron⁵⁹⁶.

La couleur des mots est une référence directe à l'entretien de Marguerite Duras et Dominique Noguez⁵⁹⁷, de même que *Le Camion*⁵⁹⁸. Marie Nimier, comme l'inconnue ayant aimé et appris de la petite, n'imiterait-elle pas Duras à son tour ?

Pour conclure, je citerai Marguerite Duras dans un film de Dominique Auvray :

Il y a des choses je ne reconnais pas dans ce que j'écris, donc elles me viennent bien d'ailleurs. Je ne suis pas seule à écrire, quand j'écris. Mais ça, je le sais. La prétention c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille, alors que tout vous arrive de tous les côtés. Ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre. Peu importe : ça vous arrive de l'extérieur. Ce qui vous arrive dessus dans l'écrit, c'est sans doute, tout simplement, la masse de vécu. J'avoue que qu'il n'est pas beau, ce vécu, mais bon, je ne vois pas par quel autre mot le remplacer. Mais, cette masse de vécu, non inventoriée, non rationalisée est dans une sorte de désordre qui est tous les jours un désordre originel. On est hanté par son vécu. Mais il faut le laisser faire.⁵⁹⁹

Le livre de Marie Nimier est un livre palimpseste, bien que ces éléments intertextuels semblent venus d'eux-mêmes, de manière involontaire. Au milieu du livre a lieu une révélation quant aux intertextes possibles de *La Plage* : c'est dans une chapelle qu'on nous dévoile les couches antérieures de ce palimpseste.

Plus tard, après le déjeuner, la petite mouille une serviette avec de l'eau citronnée de la gourde et la plaque sur le mur badigeonné de chaux. Autrefois, la chapelle était recouverte de fresques. Des couleurs apparaissent, puis disparaissent à mesure que l'eau s'évapore. Un visage d'homme se dessine.⁶⁰⁰

Des images enfouies de la chapelle, ne restent que des traces que l'on ne peut faire apparaître qu'à force de recherches. Et si l'on ne peut toucher à l'intégralité du potentiel poétique de Duras, l'on ne peut non plus toucher à chacune des traces du réseau intertextuel inscrites sur le sable de *La Plage* où l'on peut lire que : « Quand la petite marche sur le sable, ses pieds ne laissent pas de trace, ou à peine.⁶⁰¹ » et dans cet « à peine », nous lisons l'immensité des liens entre les textes.

⁵⁹⁶ Marie Nimier, *op.cit.*, p.84.

⁵⁹⁷ Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez, autour de huit films*, éd. Benoît Jacob, Paris, 2001.

⁵⁹⁸ Marguerite Duras, *Le Camion*, Les Editions de Minuit, 1977.

⁵⁹⁹ Marguerite Duras, in *Marguerite Duras telle qu'en elle-même, portrait par Dominique Auvray*, ARTE France, Dune Production, INA – Institut National de l'Audiovisuel, Leapfrog, 2002.

⁶⁰⁰ Marie Nimier, *op.cit.*, p.114.

⁶⁰¹ *Op.cit.*, p.76.

3.3. Le réseau intertextuel : les auteurs qui influencent Duras présents chez Marie Nimier

Comme nous l'avons vu dans la première partie, l'intertextualité est une toile reliant une multitude de textes sources (hypotextes) à un texte original (hypertexte). Celui-ci réactualise à son tour les textes sources, puisque leur lecture peut en être modifiée. Ainsi, l'hypertexte et ses hypotextes entretiennent un dialogue ; mais ce dialogue s'étend encore au-delà, c'est-à-dire qu'il remonte jusqu'à la source même des sources du texte, car un hypotexte peut être lui-même l'hypertexte d'un autre texte.

Toujours dans *La Plage*, le style de Marie Nimier prend un nouveau tournant, comme nous l'avons vu précédemment. Le réseau intertextuel qui parcourt cette œuvre est différent de celui qui est présent dans ses œuvres antérieures. Ce réseau prend la forme d'un écrit au sein d'un autre écrit, lui-même dans un écrit, etc. ; textes gigognes imbriqués les uns dans les autres. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'analyser le réseau intertextuel de *La Plage*, où domine l'intertexte durassien. À cet intertexte s'ajoutent d'autres influences qui ont une même particularité : les textes qui influencent Marie Nimier semblent avoir d'abord influencé Marguerite Duras.

C'est ainsi que les sources des sources d'un texte sont visibles dans l'intertexte, tant d'un point de vue littéraire que d'un point de vue stylistique. Apparaît alors le lien de Duras aux textes flaubertiens et proustiens, par les éléments narratifs présents dans ces intertextes, ainsi que par les éléments stylistiques, comme le montre l'ouvrage *Les Lectures de Marguerite Duras*⁶⁰². On peut ainsi dresser une généalogie entre *La Plage* de Marie Nimier, inspiré de Marguerite Duras, elle-même inspirée par d'autres auteurs que l'on retrouvera sous la plume de Marie Nimier : lorsqu'un écho intertextuel se fait entendre entre une lecture de Duras et le texte de Marie Nimier, d'un point de vue diégétique, le style du passage est touché par cet écho.

3.3.1. De Flaubert à Nimier

La polyphonie flaubertienne est bien connue de tous ; pour exprimer les effets qu'entraîne la multiplicité des points de vue chez Flaubert, Laurent Adert⁶⁰³, spécialiste de l'intertextualité flaubertienne, parle quant à lui de « relativisme narratif »⁶⁰⁴. Ce « relativisme » découle de la polyphonie : les points de vue se confrontent pour raconter plusieurs versions de

⁶⁰² Alexandre Saemmer et Stéphane Patrice, *Les Lectures de Marguerite Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

⁶⁰³ Laurent Adert, *Les Mots des autres. Lieux communs et création romanesque Flaubert, Sarraute, Pinget, Villeneuve d'Ascq*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

⁶⁰⁴ *Op.cit.*, p.11.

la même histoire, dont une, surtout, qui nous intéresse, celle qui est impersonnelle, celle qui est racontée par une foule indistincte, par une société d'individus qui fondent la rumeur, par un vent de pensée collective. Cette foule est représentée par le pronom « on ». Dans *Bouvard et Pécuchet*, les deux compères tentent d'acquérir un savoir encyclopédique. Dans cette quête, ils sont amenés à apprendre aussi bien l'agriculture, le sport, la philosophie que l'hypnose. Leurs apprentissages sont théoriques et lorsqu'ils essayent de les appliquer, chaque tentative est un véritable fiasco qui les rend plus démunis. Dans le chapitre cinq, Bouvard et Pécuchet s'intéressent à l'écriture :

Parfois ils sentaient un frisson et comme un vent d'une idée ; au moment de la saisir, elle avait disparu.

Mais il existe des méthodes pour découvrir des sujets. On prend un titre au hasard et un fait en découle ; on développe un proverbe, on combine des aventures en une seule. Pas un de ces moyens n'aboutit.⁶⁰⁵

Si la narration de Bouvard et Pécuchet est une narration de troisième personne, avec un narrateur omniscient, ce pronom personnel « on » vient rompre avec le point de vue neutre du narrateur qui a un rôle plutôt descriptif dans la première phrase pour venir émettre un jugement sur les méthodes que lisent Bouvard et Pécuchet. Les trois occurrences du pronom « on » dans cet extrait viennent signifier la bêtise des personnages et de leur lecture. Ainsi, les verbes d'action qui suivent sont attribués tant à Bouvard et à Pécuchet qu'à une masse indéfinie de personnes tout aussi sottes, qui suivent les préceptes de ce type d'ouvrage. L'ironie flaubertienne se fait sentir dans ce « on » qui éloigne l'auteur des pratiques d'écriture qu'il dénonce ici.

Le livre de Marie Nimier est à proprement parler un « livre sur rien »⁶⁰⁶ qui tient par la seule force du style, où l'inconnue, d'abord placée en voyeuriste, puis faisant irruption dans ce couple père-fille de personnages, passe un moment avec eux, un moment où l'ennui est le maître mot. Ce non-récit est aussi un livre qui cherche à travailler la langue plus qu'à trouver une intrigue. S'inscrivant sous le modèle flaubertien, on y retrouve, par exemple, la répétition obsédante du pronom « on » :

Premier croissant, ciel dégagé. On lisse, on ratisse, on classe les cailloux. On tient, et on lâche. On s'expose, on s'abrite. La plage est un plancher lavé chaque jour à grande eau. On peut le parcourir en tous sens, aucun fil ne vient interrompre la marche, aucun mur, aucune barrière⁶⁰⁷.

Ici, le pronom « on » crée un détachement du narrateur quant aux actions des

⁶⁰⁵ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *op.cit.*, p.166.

⁶⁰⁶ Gustave Flaubert, *Correspondances*, Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852, II, 345, *op.cit.*

⁶⁰⁷ Marie Nimier, *op.cit.*, p.136.

personnages. Les personnages, plongés dans un ennui flaubertien « classent des cailloux », entrent et sortent de la grotte qui les abrite. Le pronom « on » prend de la distance avec les personnages. Ainsi, on ne sait lequel des trois « classe les cailloux », ou si les trois le font de concert. Ce pronom indéfini renvoie également, dans l'absolu, à une masse plus importante, plus vague : celle des visiteurs de la grotte, année après année, voire même, celle des hommes en général, et de leur va-et-vient inutile.

Mais s'il y a filiation entre l'œuvre flaubertienne et *La Plage* de Marie Nimier, nous pouvons nous demander si cette filiation est faite à l'insu de Marie Nimier, ou en connaissance de cause. La réponse se trouve dans l'exergue. Si nous ouvrons *La Plage* à la première page, nous trouvons en exergue la phrase de Gustave Flaubert écrite dans sa *Lettre à Alfred Le Poittevin, en septembre 1845* : « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps. »⁶⁰⁸. Cette phrase est reprise en écho dans le livre : « Nager longtemps. Regarder longtemps.⁶⁰⁹ ».

Marie Nimier cite Flaubert ; elle est donc une lectrice de Flaubert. Dans ce cas, nous pouvons nous demander pourquoi émettre l'hypothèse que l'intertexte flaubertien n'apparaît pas seulement par la lecture que Marie Nimier a faite de Flaubert mais par la lecture que Marguerite Duras – dont l'œuvre est l'intertexte principal de *La Plage* – fait de Flaubert. Nous allons donc tenter d'apporter un nombre suffisant d'éléments d'analyse qui convergent vers ce résultat pour tirer les conclusions de ce que nous avançons.

Le sujet, dans l'œuvre durassienne, est pris dans une répétition obsédante. Duras parle de mot-trou dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, d'une parole trouée qui ne sait pas dire le mot et qui raconte ce qu'il y a autour du mot, dans une obsession du non-dit :

Quelquefois je suis vide pendant très longtemps. Je suis sans identité. Ça fait peur d'abord. Et puis ça passe par un mouvement de bonheur. Et puis ça s'arrête. Le bonheur, c'est-à-dire morte un peu. Un peu absente du lieu où je parle⁶¹⁰.

Cette absence se trahit par une absence de mots, par une économie du langage et par une spirale obsessionnelle marquée par l'amour, la douleur et la mort. Cela nous permet d'affirmer que Flaubert est convoqué par Marie Nimier par l'effet du réseau intertextuel. En effet, le style de Marguerite Duras est présent dans les extraits qui convoquent une référence à Flaubert. Reprenons l'*incipit* du livre *La Plage* qui fait écho à l'exergue de Gustave Flaubert :

Bientôt, ce soir, demain, elle se réveillera sur une plage déserte. Alors,

⁶⁰⁸ Marie Nimier, *op.cit.*, p.9.

⁶⁰⁹ Marie Nimier, *op.cit.*, p.11.

⁶¹⁰ Marguerite Duras, *C'est tout*, POL, Paris, 1995, p.8

elle n'aura plus qu'à faire ça : nager et regarder.

Nager longtemps. Regarder longtemps.

En attendant, le front appuyé contre ses bras croisés, elle fait semblant de dormir. Son dos trace une diagonale parfaite entre le siège et le dossier. Rien de ce relâchement inhérent aux longs trajets des migrations saisonnières. Tout son être est tendu, ses genoux serrés, ses mains fermées – les pouces, coincés à l'intérieur, comme si elle avait peur qu'on les lui arrache. Tout ça vissé. Cuirassé.

Ce n'est plus un corps qu'elle a, c'est une décision⁶¹¹.

Si la trace de la lettre de Gustave Flaubert à Alfred le Poittevin est présente dans ce texte, c'est pourtant le style durassien qui est privilégié dans cet extrait. On y retrouve l'incertitude propre à Marguerite Duras : « Bientôt, ce soir, demain »⁶¹², phrase représentative du doute, puisque trois mots sont utilisés pour évoquer un futur plus ou moins proche qu'on ne peut définir entièrement. À propos de cette incertitude, Marguerite Duras écrit dans *Écrire* :

Dans la vie il arrive un moment, et je pense que c'est fatal, auquel on ne peut pas échapper, où tout est mis en doute : le mariage, les amis, surtout les amis du couple. [...] Et ce doute grandit autour de soi. Ce doute, il est seul, il est celui de la solitude. Il est né d'elle, de la solitude. On peut déjà nommer le mot. Je crois que beaucoup de gens ne pourraient pas supporter ça que je dis là, ils se sauveraient. C'est peut-être pour cette raison que chaque homme n'est pas un écrivain. Oui. C'est ça, la différence. C'est ça la vérité. Rien d'autre. Le doute, c'est écrire. Donc c'est l'écrivain, aussi. Et avec l'écrivain tout le monde écrit. On l'a toujours su.⁶¹³

Marguerite Duras, pour parler du doute, use de l'adverbe « peut-être » et du conditionnel « ne pourraient pas ». Ainsi, elle doute elle-même de son propre rapport au doute. Cette citation permet également de mettre en avant l'usage du pronom démonstratif « ça » dont les trois occurrences de notre extrait renvoient à l'*incipit* de *La Plage* : « elle n'aura plus qu'à faire ça », « Tout ça vissé ».

Marie Nimier convoque donc le style de Marguerite Duras dans des extraits où elle fait une référence directe à une lecture de Duras, ici celle de Flaubert. L'intertexte se tisse donc comme une immense toile dans laquelle les textes n'ont de cesse de se nouer les uns aux autres.

3.3.2. De Proust à Nimier

Ce lien qui existe entre Flaubert, Duras et Marie Nimier est aussi présent entre Marcel Proust, Duras et Marie Nimier. Dans *La Plage*, nous retrouvons des traces littéraires de

⁶¹¹ Marie Nimier, *op.cit.*, p.11-12.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ Marguerite Duras, *Écrire*, *op.cit.*, p.21-22.

l'intertexte proustien, mais là encore, nous pouvons voir ces traces comme ce qui reste des lectures de Duras dans le texte de Marie Nimier.

Comme pour Marguerite Duras, chez Marie Nimier, nous retrouvons une référence concrète à Marcel Proust puisqu'un texte du recueil de monologues *La Violence des potiches* se nomme « Marcel Proust ». Il s'agit du nom donné à un chien par une famille anglaise. Dans le livre de Marie Nimier, *La Caresse*, le personnage principal est une chienne. Ce personnage, narratrice du livre, rencontre également un chien nommé lui aussi « Marcel Proust ». Mais au-delà de ce clin d'œil, le roman *La Plage* peut se lire comme une réécriture de la *Recherche*. En effet, nous retrouvons des réminiscences : lors de son voyage en bus, un vieil homme donne un quartier d'orange à l'Inconnue :

Elle saisit le quartier entre son pouce et son index. Le goût de l'orange explose dans sa bouche. Elle n'a rien mangé d'aussi bon depuis longtemps. L'autocar passe en première, il a du mal à grimper la côte. Bientôt, une odeur de caoutchouc brûlé viendra troubler le parfum de l'orange, elle enflera, s'infiltrera dans les recoins jusqu'à prendre possession de tout l'autocar. Le goût restera encore un peu, à l'abri du palais, puis le souvenir du goût [...].⁶¹⁴

Ce souvenir sera évoqué une deuxième fois vers le milieu du texte ; alors qu'elle trouve enfin le courage d'aller au-devant du colosse et de la petite, elle leur vole une orange :

[...] elle commence à éplucher l'orange comme le vieil homme l'avait fait, en plantant ses ongles dans la peau. Elle écrit dans sa tête la carte pour son père. Cher papa, si je pouvais, si nous pouvions...

L'orange est épluchée. L'inconnue retrouve le goût acidulé de l'agrume.⁶¹⁵

Et enfin, à la toute fin de *La Plage* : « L'orange est pelée, le jus coule le long du poignet, comme un refrain obsédant, l'odeur délicieuse. »⁶¹⁶ Et ce refrain est en fait la boucle des souvenirs qui se répètent à l'infini. Dans le deuxième extrait, il s'agit de la tentative échouée de l'inconnue d'écrire une lettre à son père que nous avons déjà évoquée. Cette tentative est marquée par le polyptote : « si je pouvais, si nous pouvions », qui marque l'autocorrection de l'inconnue. Cette figure de style est souvent utilisée par Marguerite Duras pour préciser la pensée, pour tenter d'aller au plus près d'une vérité difficile à dire, comme nous l'avons montré dans l'analyse stylistique de Marguerite Duras. Il semblerait que les convocations des intertextes, chez Marie Nimier, se font à travers la trace durassienne. L'intertextualité, dans *La Plage* de Marie Nimier, fonctionne donc en réseau, à travers Marguerite Duras et ses lectures. L'œuvre de Marie Nimier montre comment les influences involontaires émaillent les œuvres

⁶¹⁴ Marie Nimier, *op.cit.*, p.21.

⁶¹⁵ *Op.cit.*, p.68.

⁶¹⁶ *Op.cit.*, p.126.

des auteurs et en modifient leur style.

3.4. L'analyse des brouillons de Marie Nimier

Le pastiche, on l'a dit, reproduit les traits stylistiques des auteurs. Il s'appuie également sur des éléments thématiques, comme nous l'avons vu précédemment et l'analyse des brouillons est particulièrement intéressante dans cette perspective.

J'ai eu l'occasion de travailler avec Marie Nimier à plusieurs reprises : elle m'a, par exemple, confié la relecture du *Palais des orties*, afin que je lui donne mon avis sur le texte dans sa globalité, mais aussi sur certains passages qu'elle avait surlignés et où demeuraient certains doutes, mais également sur des éléments de conjugaison, sur les répétitions qu'elle traque dans ses textes, et autres corrections ortho-typographiques, bien que les coquilles ne couraient pas les pages. Nous avons eu plusieurs échanges téléphoniques autour de différentes versions du texte, jusqu'à la version finale. Enfin, elle m'a confié les originaux des brouillons de « L'Irréparable », l'un des textes des *Confidences* qui figurent en annexe de cette thèse. Nous avons échangé autour des brouillons, de son processus d'écriture et de la modification de ce texte, mois après mois.

L'analyse de ces brouillons montrera que l'étude génétique permet l'écriture d'un pastiche au plus près de l'œuvre de l'auteur.

Les brouillons de « L'Irréparable » commencent le 5 octobre 2017, et s'achèvent en juin 2018. Ils peuvent être divisés en trois mouvements d'écriture. Le premier mouvement, du 5 octobre 2017 au 22 novembre 2017, contient quatre versions dactylographiées et corrigées de brouillons. Ce texte était initialement écrit pour le théâtre. Marie Nimier souhaitait en faire une pièce, un monologue, un peu à la manière de *La Violence des potiches*⁶¹⁷. Il s'agissait alors du portrait d'un homme. Dans le premier brouillon, du 5 octobre 2017, le narrateur parle à la première personne. L'homme se regarde dans un miroir et commente son propre reflet. Dans les brouillons suivants, le narrateur devient un narrateur de troisième personne, omniscient, qui raconte l'histoire d'un homme. L'homme s'exprime, vers la fin du texte, en discours indirect libre.

Il semble dire au miroir : Suis-je meilleur qu'hier ? Plus performant ? Plus vivant ?

Et vous, vous me trouvez comment ? Insupportable ? Pédant ? Ou alors, ma

⁶¹⁷ Marie Nimier, *La Violence des potiches et autres monologues féminins*, op.cit.

sincérité vous touche ? Vous avez aimé son petit monologue ? Il vous a fait sourire, ne dites pas le contraire, je vous ai vu sourire, et même rire, j'ai vu vos dents, ne dites pas que vous me trouvez minable, même si je suis minable, j'ai tout de même un petit talent, non, demande l'homme en se regardant parler. Puis il s'en va comme il est rentré, en attaquant le sol avec les talons⁶¹⁸.

Le cours extrait en discours indirect libre est une réminiscence du premier brouillon.

Comment vous me trouvez ? Vous avez aimé mon petit monologue ? Il vous a fait sourire ? Ne dites pas le contraire, madame, oui, vous madame, je vous ai vu[e] sourire, et même rire, j'ai vu vos dents, ne dites pas le contraire, ne dites pas que vous me trouvez minable, même si je suis minable, j'ai tout de même un petit talent⁶¹⁹.

Entre les deux brouillons, l'adresse à « madame » a disparu. Le texte semble progressivement, d'un brouillon à l'autre, se narrativiser, et si l'idée d'en faire un texte à insérer dans *Les Confidences* n'a pas encore émergé, d'après Marie Nimier, nous pouvons tout de même observer le changement de position du personnage et l'arrivée progressive d'un narrateur dans le texte.

Le deuxième mouvement est constitué de cinq brouillons qui vont de la fin du mois de décembre 2017 au 14 février 2018. Dans ces brouillons, l'homme est devenu une femme. Marie Nimier m'a confié, lorsqu'elle m'a prêté ses brouillons, le 25 juillet 2021 à Lectoure, que le personnage devenait une femme au moment où elle a repensé à une personne qu'elle a connue et qui est morte de façon prématurée. Solveig Dommartin est l'actrice des *Ailes du désir*. Elle y joue la trapéziste aux ailes d'ange. Marie Nimier a connu Solveig à Paris avant sa mort en 2007, lorsqu'elle faisait du théâtre à Vincennes. Solveig meurt d'une crise cardiaque, mais dans l'imaginaire de Marie Nimier, il y a beaucoup d'alcool, un suicide, ou en tout cas une mort violente suite à une descente aux enfers. Les recherches sur Solveig Dommartin ne confirment pas cette hypothèse, mais lorsque Marie repense à Solveig, le personnage de son texte prend corps. Non seulement l'homme devient une femme, mais aussi, le texte est beaucoup plus tourné vers le corps de la femme qu'il ne l'était pour l'homme des premières versions. Les premières lignes se métamorphosent au fil des versions pour laisser place à la femme.

Il était très observateur, son père le disait souvent, toi, tu es observateur.
Il protestait, mais au fond, son père avait raison (paix à son âme) : il passe son temps à s'observer⁶²⁰.

Ce paragraphe se modifie au fil des pages pour faire apparaître la femme et son corps.

Elle était devenue très observatrice. On pourrait même dire qu'elle passait

⁶¹⁸ Marie Nimier, brouillon de « L'Irréparable », cf. Annexe, 22 novembre 2017, p.2.

⁶¹⁹ Annexe, *op.cit.*, 5 octobre 2017, p.2.

⁶²⁰ Annexe, *op.cit.*, 9 novembre 2017, p.1.

son temps à s'observer. Non, pas à s'observer. À observer.

Rien ne lui échappait et rien ne s'échappait d'elle-même de façon fortuite⁶²¹.

Dans cet extrait, « d'elle-même » est rayé de rouge et un becquet ajoute la proposition en interligne « de son petit corps parfait ». Ainsi, les différentes versions ont fait apparaître la femme qui prend corps sur ce brouillon daté de janvier 2018. Dans la version suivante, le corps prend de l'ampleur puisque le premier paragraphe disparaît pour laisser immédiatement place au corps.

Rien ne lui échappait et rien ne s'échappait de son petit corps parfait de façon fortuite. Tout était noté, prévu, mesuré. Son arrivée dans une pièce provoquait aussitôt une levée de regards⁶²².

Le corps a donc pris cette position initiale et il est accompagné des regards, qui n'existaient pas encore dans les versions antérieures à la fin du mois de décembre 2017, alors que le personnage était un homme. Depuis l'arrivée de Solveig dans l'imaginaire de Marie Nimier, le personnage prend corps. Cela est bien surprenant, puisque nous avons noté la remarque de Marie Nimier dans *Photo-photo* qui affirme ne pas voir ses personnages lorsqu'elle écrit.

Je dis encore, ce qui peut sembler paradoxal, que je ne vois pas mes personnages, qu'ils ne sont que des assemblages de mots. Que je vois les mots.

En me concentrant, je suis capable de me représenter certaines scènes, mais ça me gêne terriblement, comme si je risquais alors de les faire disparaître⁶²³.

Cette question de l'imaginaire, nous l'avons longuement débattue, Marie Nimier et moi. Si un élément du texte fait appel au sens de la vue, c'est qu'il est absolument significatif, voire symbolique, dans les textes de Marie Nimier. Il semblerait, en tout cas, qu'elle ait eu besoin d'une image, celle de Solveig, pour incarner son personnage, pour que celui-ci puisse s'animer et qu'elle puisse se visualiser. Le personnage devient plus attirant, alors qu'elle voulait présenter l'homme comme plutôt imbuvable : la présence de Solveig crée une sensation de désir dans le texte. Marie Nimier me dit d'ailleurs à propos de Solveig : « Elle nous séduisait. Elle séduisait tout ce qui bougeait ». Le texte prend forme lorsqu'il devient plus identifiable aux yeux de son auteure. Marie Nimier l'exprime en me disant qu'« au début, ce n'est pas une confidence, mais un truc imaginé. Puis c'est devenu elle tout d'un coup et ça a pris. C'est devenu quelque chose qui me touchait. » Elle me parle du timbre de voix de Solveig, et c'est ce timbre de voix qui l'émeut et qui lui donne envie d'écrire à propos de Solveig. Très vite, sur les brouillons, le personnage s'installe au comptoir d'un bar, et très vite, il devient un objet de désir. Et très vite

⁶²¹ Annexe, *op.cit.*, janvier 2018, p.1.

⁶²² Annexe, *op.cit.*, 16 janvier 2018, p.1.

⁶²³ Marie Nimier, *Photo-photo*, *op.cit.*, pp.209-210.

encore, le désir vient brûler les ailes des deux personnages.

En Mai, Marie Nimier retravaille son texte pour qu'il appartienne à ces *Confidences* dont elle a déjà plusieurs extraits. Elle fait de son texte une courte nouvelle ou un monologue, puis elle ajoute la dimension romanesque avec le récit cadre et le personnage qui écoute le monologue.

Le processus créatif de Marie Nimier pourrait se décrire ainsi : lui vient en premier lieu une scène qu'elle écrit au fil de la plume. Cette scène est ensuite attachée à une personne et le personnage prend corps. Pour finir, cette scène vient s'ancrer dans un projet et le récit-cadre prend alors forme à son tour.

Des mots ou des listes de mots occupent la marge. Dans le brouillon daté du 16 janvier, par exemple, nous pouvons lire « aseptisé » et « aridité ». Ces mots ne sont pas des directives sur le fond ou sur la forme que doit prendre le texte. Ils arrivent aux oreilles de Marie Nimier et elle les note pour ne pas les oublier et pour, peut-être, les insérer dans les versions antérieures du texte. Cette façon de travailler nous confirme qu'elle est bien un auteur qui fonctionne avec ses oreilles plus qu'avec la vue et qui pallie sa cécité par une image réelle, tandis qu'elle avance dans la construction du texte avec des sonorités et des mots qui, bout à bout, composent l'air de la musique.

Dans mon roman, j'ai pastiché Marie Nimier à l'aide de l'étude génétique de ses brouillons. Je n'ai volontairement pas relaté la totalité de mes recherches génétiques sur Marie Nimier car ce n'est pas le sujet de cette thèse. Mais les données recueillies lors de l'étude m'ont permis d'être au plus près de son style. L'étude du processus créatif d'un auteur semble être un moyen de s'approcher au plus près de son style.

CHAPITRE 8 – *L'[H]ERMITE* : DU PASTICHE A L'ECRIT PERSONNEL

Afin de poursuivre les réflexions sur notre sujet, il est désormais temps de consulter le texte situé en annexe (1) de la thèse. L'idée de l'écriture de ce roman a commencé à émerger deux ans avant le début de mon inscription en thèse. Depuis 8 ans, mon personnage erre dans une cave. En débutant ma thèse – qui n'avait alors pas d'autre sujet que le pastiche – j'ai compris que ce roman était déjà le sujet de ma thèse. Pourtant, il n'y avait alors aucun pastiche dans ce texte. Alors que l'idée de portraits de femmes m'était venue, je n'avançais plus, bloquée par un problème d'écriture : pourquoi le personnage était-il enfermé de plein gré et pourquoi ne conservait-il pas les portraits qu'il esquissait ? Quel était l'élément qui lui faisait considérer que ces portraits n'avaient pas de valeur ? J'imaginai un personnage à la recherche de son style. Débutant ma thèse alors que mon projet d'écriture balbutiait, s'arrêtait même, je compris que ma thèse sur le pastiche – à la recherche de son propre style – était liée à ce roman. Le personnage recherche son style tout comme moi et tout comme mes étudiants à qui je fais pasticher des textes. Au fur et à mesure, s'est affinée l'idée du pastiche dans le roman et le texte est devenu un soutien à la réflexion de cette thèse. La pratique de mon écriture et l'aspect théorique de ma thèse se mêlaient à un point que le premier questionnait le second et que le second répondait aux questions du premier par d'autres interrogations. J'ai avancé le travail d'écriture de la thèse en même temps que celui du roman. Je me suis divisée en deux têtes : l'une scientifique et l'autre créative. La corrélation entre pratique et théorie a ouvert un vaste champ de réflexions, un champ qui s'agrandissait à mesure de mes recherches. Et je serais encore en train de modifier mon plan et d'amener des pistes de réflexion si je n'avais pas interrompu momentanément l'écriture de mon roman. Ainsi, pour terminer ma thèse, pour conclure sur les nombreuses réflexions que j'avais déjà, j'ai fermé les vannes créatives pour un temps. Durant la thèse, déjà, j'ai parfois alterné entre temps de thèse et temps d'écriture créative, planifiant de longs mois où l'absence de l'un permettait la présence de l'autre. Aussi, la version que j'ai rendue de mon roman n'est pas nécessairement la version finale du texte. C'est une version qui me permet d'aller au bout de cette thèse et des réflexions sur notre sujet. Comme l'indique la charte des thèses élaborée lors des rencontres de Toulouse, le texte inédit qui les accompagne est un appui à la réflexion, expérimental et pratique, comme peut l'être le carnet qui accompagne l'écriture d'un roman. Mettre un frein à la création était parfois douloureux, mais nécessaire pour conduire la thèse à son achèvement.

Le projet d'écriture de *L'[H]ermite* m'est venu en 2014, alors que je venais de terminer *La Maison de la guérison*, texte que j'avais écrit pour la soutenance de fin du Master Création Littéraire. Dans le projet initial, j'imaginai qu'un homme écrivait dans une cave. Il y avait la femme, de l'autre côté, il y avait le passe-plat, il y avait l'écriture et il n'y avait rien d'autre. Du temps s'est écoulé avant que ne se clarifient certains éléments. J'avais d'incroyables difficultés à décrire la cave. Je la trouvais humide, j'imaginai des clichés de caves : tantôt éclairée par des néons défectueux et clignotants, tantôt éclairée à la bougie. La table de travail et le lit changeaient constamment de place, posés indifféremment à un endroit ou à un autre par mes indications spatiales peu précises. Et puis il y a eu le Banquet d'automne de Lagrasse, en plein cœur de l'Abbaye. Il y a eu le cellier de l'Abbaye, dans lequel s'enchaînaient les rencontres avec les auteurs. Il y a eu la différence entre l'ambiance sombre des tables rondes dans le cellier et les lumières automnales des matinées de promenade. Il y a eu les pierres du XIII^e siècle, il y a eu la cour du palais abbatial, ses colonnades et son unique et vertigineux arbre, planté au milieu, et qui pointait vers la lumière. Et l'histoire de la cave et de l'homme est revenue. Pour la première fois, j'ai écrit à partir d'une image de mes yeux, à partir de photographies, à partir de mesures, à partir d'un espace défini, dans lequel je me suis rendue souvent.

1. À l'intérieur d'une cave

Toute la narration du roman se déroule à l'intérieur de *La Cave*. Celle-ci prend d'ailleurs une majuscule. Dans ce roman, il ne se passe rien, rien n'évolue, rien ne change dans les faits. L'homme écrit quotidiennement, il est nourri, les nuits passent et les journées, et rien n'arrive. Rien n'est visible, à travers le décor, du changement intérieur du personnage. Seul le papier sur lequel il écrit est porteur des changements. L'homme est en réalité en pleine quête, comme dans les romans d'aventure, sauf que sa quête est identitaire, que son but ne s'atteint qu'à grands coups de crayon. L'histoire n'est pas celle qui est racontée par la narratrice. L'histoire ne se lit pas non plus à mesure que l'homme l'écrit. L'histoire est entre les lignes de chaque portrait. L'histoire est dans le papier déchiré. Elle est dans les ratures des brouillons jetés au sol. À la manière des Matriochka, *La Cave* cache l'homme qui cache le texte qui cache le projet. En s'enfermant dans *La Cave*, l'homme découvre le projet qui lui permet de se révéler à lui-même et de sortir de *La Cave*, au grand jour. Pour se confronter à lui-même, l'homme s'isole. Se confronter au monde est une autre étape qu'il franchira sans le lecteur.

1.1. L'enfermement comme ferment

Mes trois premiers livres, *La Chambre rouge*, *Apoptose* et *La Maison de la guérison*, se déroulent dans un huis clos. Le premier se passe en prison, le deuxième dans un hôpital psychiatrique et le troisième dans une maison que les candidats d'un concours télévisé ne peuvent quitter sans perdre la partie – partie qui leur promet le gain d'un accès aux soins, pris en charge par la production de l'émission. De la prison, les personnages de *La Chambre rouge* ne sortent pas. Ils sont enfermés à perpétuité et la réflexion porte sur cette notion de perpétuité et ses conséquences sur l'imaginaire, à travers une analogie faite entre le temps qui passe et la couleur d'une chambre. Quant à *Apoptose*, dont le titre signifie « mort cellulaire programmée », phénomène que l'on observe par exemple chez les fleurs programmées à faner, on ne peut s'attendre à une sortie possible. En effet, le personnage principal, atteint de troubles psychiatriques, est programmé pour ne pas sortir vivant de sa chambre d'hôpital. La chambre d'hôpital est ainsi comparée à une cellule. L'apoptose interroge également le temps qui passe puisque le personnage secondaire semble se régénérer et rajeunir dans l'imaginaire du personnage principal, érotomane et psychotique. Le temps qui passe – et qui conduit inévitablement à la mort – est celui qui enferme, plus que le mur lui-même. Ainsi, *La Chambre rouge* et *Apoptose* conduisent tous deux à un suicide du personnage, victime de cette peur du temps. Dans *La Maison de la guérison*, la notion de temps est aussi abordée par la rediffusion de l'émission, visionnée par une ancienne candidate atteinte d'Alzheimer, des années après que le fil de l'histoire s'est déjà déroulé. Dans ce livre, alors qu'elle est sortie du huis clos du jeu télévisé, la vieille femme est rattrapée par le temps puisque sa mémoire est effacée par la maladie. Elle se retrouve à nouveau dans un lieu clos, enfermée dans une maison de retraite médicalisée : Les Matinaux, dont le nom rappelle ironiquement la naissance du jour, alors que cette demeure ne peut conduire qu'à la nuit.

Lorsque l'idée de ce nouveau roman a émergé, j'imaginai une ouverture dans un mur. L'ouverture était le moyen d'espérer une sortie.

1.2. Les murs comme bourreau mental

Dans cette angoisse claustrophobique traduite par une présence toujours plus marquée du mur, de la claustration, j'ai décidé de faire du mur un personnage à part entière. J'ai ainsi pris le parti de faire décrire mon personnage central par son bourreau : *La Cave*. *La Cave* n'est pas seulement un personnage, elle est la narratrice de l'histoire. Une confusion peut être faite, au début, entre le personnage de *La Cave* et celui de la femme qui nourrit l'homme. Cette

confusion est volontaire, elle sert à montrer que l'autre n'est pas l'enfer, comme l'écrivait Sartre « [p]as besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres⁶²⁴ » ; c'est la cloison qui conduit à l'idée infernale que l'homme a des limites qu'il ne peut franchir. Elle détient et contient l'homme. Cet enfermement est moins violent que dans mes livres précédents puisque c'est un enfermement choisi, voulu par l'homme. Il choisit le confinement pour se dédier entièrement à l'écriture et à la recherche de sa propre identité. Le temps ne compte pas dans ce nouveau texte où les heures ne sont plus marquées et où seuls des repas ou des moments de sommeil viennent ponctuer le temps sans pour autant que l'on puisse énumérer et dénombrer les jours qui passent.

1.3. Ouvrir l'huis

Si *La Cave* détient l'homme, c'est bien malgré elle, pourtant. Elle ne souhaite pas en faire son prisonnier, d'où ma volonté de trouer la cloison, de laisser des ouvertures possibles.

Tout d'abord, le passe-plat est une trappe qui permet à l'homme d'avoir un œil sur l'extérieur. Même s'il ne voit que des mains à travers ce passe-plat, celles-ci le conduisent à tout un monde imaginaire qui lui permet de s'échapper de *La Cave*. Ensuite, il n'est pas, comme nous l'avons écrit plus haut, prisonnier, mais volontairement cloîtré. La porte est fermée, mais nul ne dit si elle peut être ouverte ou non jusqu'à ce qu'elle le soit effectivement. Enfin, aucun des portraits de femmes écrits par l'homme ne se passe dans un milieu clos, ce qui marque ma volonté de sortir de la noirceur des pièces sans ouverture. Si *La Cave* est un personnage à part entière, trahissant le motif de l'enfermement, les mains sont le motif central du texte, nouvel objet de mon intérêt.

2. Les mains comme identité de l'auteur

Le premier outil scriptural est la main. L'écriture est d'ailleurs dite *manuscrite* ou à *la main* lorsque le geste qui mène l'encre jusqu'au papier provient de la main tenant le stylo ou la plume. Le *ductus*, défini par Almuth Grésillon comme le « trajet de la main qui conduit le trait », une « impulsion personnelle donnée au tracé des lettres, variable selon l'état physique et psychique du scripteur⁶²⁵ » est la marque de fabrique de l'auteur, son identité, au même titre que son style. Les papiers officiels sont d'ailleurs signés au moyen du simple nom ; c'est le

⁶²⁴ Jean-Paul Sartre, *Huis Clos*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1947, p.93.

⁶²⁵ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, « Glossaire de critique génétique », *op.cit.*, p.287.

ductus qui sert à l'identification de l'auteur de la signature et à l'authentification du document. En littérature, la main représente tout un imaginaire : celui de la création artistique, de l'érotisme, du retour aux valeurs ancestrales. Les mains sont le prolongement du corps. Elles sont l'une des parties de notre corps que nous voyons le plus souvent, sans besoin de miroir. Elles sont donc une grande partie de l'image que nous avons de nous-mêmes. Les mains sont aussi l'une des premières représentations que l'homme a de lui-même au paléolithique, avec les mains négatives, sorte de pochoir que l'on fait de sa main et que l'on retrouve dans plusieurs grottes, signe que l'art pariétal se développe avec la volonté de se représenter soi-même, par la trace en négatif de sa main.

La main est un sujet de poésie : « Les mains d'Elsa⁶²⁶ » de Louis Aragon, « Les chères mains qui furent miennes⁶²⁷ » et « Mains⁶²⁸ » de Paul Verlaine, « Les Mains de Jeanne-Marie⁶²⁹ » d'Arthur Rimbaud inspiré du poème « Étude de Mains⁶³⁰ » de Théophile Gautier, le « Rondel sur ses mains⁶³¹ » de Jules Laforgue et d'autres encore, nombreux sont les poèmes qui rendent hommage aux mains. Nous les trouvons également au théâtre, avec *Les Mains sales*⁶³² de Jean-Paul Sartre, mais aussi dans des recueils consacrés exclusivement aux mains, comme *À la gloire de la main*⁶³³, avec des textes de Gaston Bachelard, de Paul Éluard, de Tristan Tzara, de Francis Ponge et de Paul Valéry entre autres.

La main fait couler l'encre de Gérard de Nerval avec sa « Main enchantée » également connue sous le titre de « La Main de gloire : histoire macaronique⁶³⁴ », qui ne manque pas de nous rappeler « La Main d'écorché⁶³⁵ », nouvelle fantastique de Maupassant.

Les mains nous rappellent ce que nous sommes, notre individualité. L'empreinte digitale est, à l'instar de la signature, un moyen de reconnaître un individu. Nous sommes identifiables par nos empreintes digitales, toutes différentes les unes des autres sur des générations.

⁶²⁶ Louis Aragon, « Les mains d'Elsa », *Le Fou d'Elsa*, édition Gallimard, coll. « poésie/Gallimard NRF », 1963.

⁶²⁷ Paul Verlaine, « Les chères mains qui furent miennes », *Sagesse*, I, XVII, [Société Générale de librairie catholique, Paris, 1880], librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », classiques, 2006, p.125.

⁶²⁸ Paul Verlaine, « Mains », *Parallèlement*, [Léon Vanier, 1889], *Œuvres poétiques complètes*, édition d'Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1938.

⁶²⁹ Arthur Rimbaud, « Les Mains de Jeanne-Marie », *Poésies*, [Léon Vanier, 1895], éditions Flammarion, Paris, 2013.

⁶³⁰ Théophile Gautier, « Étude de mains », *Émaux et camées*, [1852], édition de Claudine Gothot-Mersch, éditions Gallimard, coll. « NRF », 1981.

⁶³¹ Jules Laforgue, « Rondel sur ses mains », *Le Sanglot de la Terre*, Mercure de France, 1922.

⁶³² Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, éditions Gallimard, 1948.

⁶³³ Gaston Bachelard, Paul Éluard, Jean Lescure, Henri Mondor, Francis Ponge, René de Solier, Tristan Tzara, Paul Valéry, *À la gloire de la main*, Fequet et Baudier, Paris, 1949.

⁶³⁴ Gérard de Nerval, « La Main de gloire : histoire macaronique », *Le Cabinet de lecture*, vol. 3, n°214, 24 septembre 1832, pp. 1-6.

⁶³⁵ Guy de Maupassant, « La Main d'écorché », *Maupassant, contes et nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974.

Enfin, le sens du toucher et la sensualité sont conduits par la main. Nous percevons avec nos mains, nous caressons aussi. En amour, la main devient le véhicule du désir et parle plus que les mots. Elle peut également être celle qui violente, qui frappe, qui arrache, qui pince, qui claque. Elle incarne le geste. Elle est aussi celle qui accompagne la parole, soit dans sa propre langue : la langue des signes, soit parce que la main bouge en même temps que l'on parle et raconte aussi, à sa manière, un sous-texte. La main est donc un moyen de s'exprimer, de trouver sa voix par un autre biais que celui de la parole ou de l'écriture.

2.1. Écrire sa voix par les mains

À la lecture approfondie de certains auteurs, nous retenons des traits stylistiques qui proviennent de l'autre, puis nous les reproduisons sans réelle conscience de ce mécanisme. C'était pour moi le cas avec Jean-Luc Lagarce et Marguerite Duras notamment. Chacun d'entre nous est soumis à cette difficulté de trouver sa voix.

Dans *L'[H]ermite*, j'ai voulu représenter cette problématique par la production de textes écrits par l'homme mais qui ne lui apparaissent pas comme siens. Chaque portrait écrit par mon personnage est le pastiche d'un auteur contemporain ou ultra-contemporain dont j'ai fait la liste plus haut. Il s'agit pour moi de pastiches volontaires, mais pour mon personnage, il s'agit de pastiches involontaires. Dans la cave, l'homme est entouré de livres. Il ne parvient pas à s'extraire de ses lectures et les textes qu'il écrit ne lui appartiennent pas tout à fait. Il éprouve une sensation d'imposture et ne se satisfait pas de son travail. L'homme ne parvient pas à apprécier ses textes car il ne trouve pas sa voix en eux. La raison en est que ses textes sont des pastiches, ce qui explique la sensation du personnage. *L'[H]ermite* symbolise la recherche de l'individualité littéraire et stylistique.

L'[H]ermite, nous l'avons vu, est une quête identitaire. L'homme imagine l'image d'une femme à partir de ses mains. Il est d'abord à la recherche de l'autre. Les mains seules ne lui permettent toutefois pas d'identifier la femme derrière le passe-plat. Il peut imaginer plusieurs portraits, mais aucun ne peut renvoyer la véritable image de l'autre tant qu'il n'en saisit qu'un morceau. Cette idée du morcèlement est en corrélation avec l'idée du style. Le style est une unité ; il ne fait sens que dans son tout : fond et forme. À partir des mains seules, l'homme ne recompose qu'une partie du corps. Il remplit les manques avec de la matière, il comble les blancs, mais avec un matériau erroné. Il crée un faux. Comme dans un mauvais portrait-robot, il ne reconnaît pas l'identité de la femme ; il sait que l'image reconstituée est inventée. L'homme ne peut donc garder aucun texte. Les portraits ne lui apportent pas la

satisfaction de l'enquête : il ne sait pas qui est l'autre.

2.2. La contrainte oulipienne des mains

Les mains sont donc devenues le fil directeur de mon roman. Logé à l'intérieur de *La Cave*, l'homme ne voit que les mains de celle qui le nourrit. Il écrit donc des portraits de femmes à travers leurs mains. On découvre une boulangère qui pétrit la pâte à pain, une mère qui berce son enfant entre ses mains, une religieuse qui prie avec les mains jointes, etc. Les mains attrapent, les mains escaladent, les mains parlent aussi chez la mime. Toutes les mains de mon roman sont en action et définissent la personne qui les possède.

Pour aller au bout de ce fil directeur – et parce que la main a inspiré des centaines d'expressions – j'ai voulu m'imposer une contrainte oulipienne : j'ai établi des listes d'expressions contenant le mot « main », en lien avec le type de portraits que je voulais faire. Par exemple, en prenant le personnage d'une mariée, j'ai énuméré les expressions – expressions figées ou images – en rapport avec ce thème : « donner / accepter / accorder sa main, main baguée, baisemain, main dans la main, main gantée, le bonheur à portée de la main, caresser la main, caresser avec la main, prendre la main de quelqu'un ». Cette contrainte m'a permis d'avancer dans l'écriture et de définir des personnages pour écrire les vingt-deux portraits. Dans plusieurs pastiches, les expressions ont été peu à peu gommées, au fil des brouillons. Elles ont servi de moteur à l'écriture mais ne pouvaient pas toutes apparaître. Certaines étaient antithétiques du style à pasticher. Cependant, la main n'est pas seulement une thématique du texte. Elle est un symbole qui parcourt le texte, tout comme le sont les portraits.

3. Portraits de femmes

Mon roman est constitué de vingt-deux portraits de femmes. Ces portraits sont la ligne directrice du texte ; ils structurent le roman. La structure s'appuie sur le tarot de Marseille car les vingt-deux portraits correspondent aux vingt-deux arcanes majeurs du tarot. Nous verrons plus loin dans le commentaire l'intérêt de la tarologie dans mon texte, mais tout d'abord, examinons l'intérêt du portrait à travers les siècles.

Le portrait est un art qui dépasse les frontières de la littérature, puisqu'il émane de l'art pictural. Le philosophe Étienne Souriau, spécialiste de l'esthétique de l'art, le définit ainsi :

Au sens général, représentation d'une personne ; mais la définition du portrait comme concept d'esthétique appelle quelques précisions. Dans les arts plastiques, on n'emploie pas le terme de portrait pour la sculpture, et pourtant la chose y existe, mais on dit tête, buste ou statue ; portrait se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà interprétation et

transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de physionomie, etc.⁶³⁶.

Ainsi, les auteurs transcrivent et interprètent l'aspect d'un personnage pour raconter quelque chose de lui. Le portrait est un élément narratif autant que référentiel. Il fait avancer la diégèse tout en permettant au lecteur d'imaginer le personnage. Il peut parfois être symbolique ou esthétique. C'est le cas au XVIIe siècle, où l'art du portrait s'accroît, en littérature, grâce à la préciosité. L'on se souvient de la galerie des portraits de Célimène dans *Le Misanthrope* :

ACASTE

Et Géralde, Madame ?

CELMÈNE

O l'ennuyeux conteur !

Jamais on ne le voit sortir du grand seigneur ;

Dans le brillant commerce il se mêle sans cesse,

Et ne cite jamais que duc, prince ou princesse :

La qualité l'entête ; et tous ses entretiens

Ne sont que des chevaux, d'équipage et de chiens ;

Il tutaye en parlant ceux du plus haut étage,

Et le nom de Monsieur est chez lui hors d'usage⁶³⁷.

Célimène y énumère, dans une série de portraits, les défauts des hommes évoqués tour à tour par Acaste. Dans le portrait de Géralde, toute sa personne est tournée en ridicule.

Ces portraits se développent au cours du XVIIIe siècle depuis *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*⁶³⁸ de Jean de La Bruyère, publié pour la première fois à la fin du XVIIe siècle. Ce livre, composé de portraits, est une continuité de l'œuvre du philosophe grec Théophraste. Le portrait est donc un motif littéraire exploré par les auteurs depuis l'Antiquité. Au XIXe siècle, le portrait devient incontournable et participe à la définition du personnage, en ayant une fonction morale, qui met l'accent sur le caractère du personnage, une fonction sociale qui définit le personnage par son entourage, son rang, sa naissance et une fonction physique qui décrit la physionomie du personnage.

Loin de ces fonctions, les dimensions que j'ai exploitées dans *L'[H]ermite* sont les dimensions esthétiques et symboliques du portrait. Chaque portrait peut être considéré comme une courte nouvelle enchâssée dans le récit-cadre. Ainsi, on ne peut pas prétendre à un portrait

⁶³⁶ Étienne Souriau, *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990, pp.1161-1162.

⁶³⁷ Molière, *Le Misanthrope*, [1666], in *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.838.

⁶³⁸ Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, Op.cit., 1688.

narratif ou explicatif, puisque le portrait compose à lui seul une histoire. La symbolique du portrait est, en outre, très présente, puisque le personnage portraituré représente une carte de tarot, comme nous le verrons par la suite, ainsi que les thèmes littéraires de l'auteur pastiché. De plus, j'ai ajouté une contrainte à ces contraintes : chaque portrait est marqué par la présence d'une main en action. Le portrait, dont la dimension esthétique prime, vaut pour lui-même. Ce roman est donc une galerie de vingt-deux portraits, écrits par un personnage, lui-même décrit par la narratrice. La notion de portrait est très importante dans le livre car il représente l'identité, soit l'élément manquant pour recomposer le style. Le personnage semble être, en effet, à la recherche de l'image de la femme qui le nourrit. Il estime que son travail sera accompli lorsqu'il aura trouvé l'autre mais, en réalité, c'est son propre portrait qu'il cherche à découvrir, son intériorité, son *moi*. Ainsi, en travaillant sur les portraits de femmes, j'accentue la dichotomie masculin/féminin pour montrer l'erreur du personnage, puisqu'il compose des portraits de femmes quand c'est le sien qu'il cherche. S'il connaît l'image de son propre reflet dans le miroir, il n'a pas idée de sa véritable identité littéraire, et en cherchant son style, l'homme se trouve enfin et recompose le véritable portrait manquant : le sien.

3.1. Écriture féminine, écriture masculine

Je ne me suis pas posé longtemps la question d'une écriture féminine ou non. Je ne sais pas dire si mon style personnel est une écriture féminine. Peut-être l'est-il en partie, sans doute. Je ne me suis pas directement confrontée à la question durant mon roman. J'ai pastiché les auteurs hommes et les auteures femmes sans jamais me préoccuper de l'identité de genre des écrivains. De même, je ne pense pas qu'un auteur ne puisse pas adopter le point de vue d'un autre sexe que le sien. Marie Nimier écrit d'ailleurs *Je suis un homme*⁶³⁹ pour s'essayer complètement au changement de genre entre l'auteur et son personnage principal. Toutefois, son parti pris affirmé montre peut-être la difficulté de l'exercice ?

Dans *L'[H]ermite*, j'ai dressé des portraits de femmes dans le style de chacun des auteurs, qu'ils soient féminins ou masculins. Il n'y a que dans mon pastiche de Pascal Quignard, dans le chapitre 9, celui de l'Ermite, où le portrait de la voyante semble moins essentiel que celui de l'homme, que j'ai adopté le point de vue de l'homme plus que celui de la femme. Mais cela n'est pas dû au fait que Pascal Quignard ne puisse pas parler à travers le point de vue d'une

⁶³⁹ Marie Nimier, *Je suis un homme*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2013.

femme. Au contraire, dans *Villa Amalia*⁶⁴⁰, par exemple, le récit se focalise sur le personnage d'Ann Hidden et prend souvent en charge son point de vue. Je ne pense pas qu'il ne soit pas possible d'écrire un récit qui parle de ce que nous ne sommes pas ou qui s'intéresse à ce qui est différent de nous. Il y a, dans l'écriture, une part qui nous appartient. Mais il y a, dans la fiction, une part imaginaire, composée de ce que nous percevons des autres et du monde. Comment le personnage d'*Apoptose* peut-il être atteint de schizophrénie alors que je ne connais pas l'état intérieur d'une personne schizophrène ? Comment pourrais-je parler d'une cellule de prison sans y avoir jamais mis les pieds ? Comment parler de ce que nous ignorons ? La réponse est simple : en imaginant. L'imagination n'est pas la vérité. Il y a le risque de se tromper, le risque de n'être pas juste en créant, en inventant les sentiments des personnages. Et il y a la possibilité d'y arriver, d'être au plus près d'une expérience sans l'avoir réellement vécue. Seul le lecteur peut juger de cela.

Le pastiche est un jeu de masques et je ne trouve pas de problème à imiter l'autre dans son genre, si tant est que l'identité de genre influence le texte. Si cela a été le cas, je n'y crois plus dans l'écriture contemporaine.

Ce sont pourtant mes étudiants qui m'ont fait me poser la question d'une écriture féminine ou d'une écriture masculine. J'encadre le suivi de création des étudiants en première année de Master. Je veille à la cohérence de la structure de leur texte en cours d'écriture en regardant l'ensemble du projet ; je veille aussi au style en travaillant plus méthodiquement sur deux ou trois pages qu'ils souhaitent me soumettre plus particulièrement. Ce sont généralement des pages qui leur posent question. Plusieurs d'entre eux, des étudiants de type masculin, m'ont avoué ne pas parvenir à écrire lorsque la narration était prise en charge par un personnage féminin. Ces étudiants se disent confrontés à un problème de justesse du ton. N'envisageant pas de différence entre l'écriture d'une femme et celle d'un homme, je ne sais que leur répondre. Cependant, je sais comment les aider sans pour autant ressentir ce clivage des genres. Je leur propose donc, dans un premier temps, de pasticher les passages narratifs qui posent problème. En s'appuyant sur l'écriture d'une femme, en la prenant pour modèle, les étudiants peuvent modifier leur propre style. Ainsi, ils peuvent différencier le style des deux narrateurs – problème rencontré surtout dans un roman choral – et résoudre la difficulté. Je ne sais pas s'il existe une écriture féminine, mais le pastiche me permet de répondre à mes étudiants pour les aider à avancer dans leur écriture.

⁶⁴⁰ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, *op.cit.*

3.2. La potentialité du portrait

La galerie de portraits offre une potentialité que j'aime à explorer. Ayant souvent travaillé avec les contraintes d'écriture, je m'inspire souvent des contraintes oulipiennes dans mes textes. Nous avons déjà vu un certain nombre de contraintes, comme l'utilisation d'expressions contenant le mot « main ». Mais ce n'est pas la seule contrainte du texte. En effet, tous les personnages des portraits portent le nom, en anagramme des auteurs pastichés. Par exemple :

- Dans le pastiche de Marie Nimier : le personnage principal s'appelle Irène Mimair, mais on trouve également Marine Rimie, le Mime Rainier ou le Mime Eirian. S'ajoutent à ces anagrammes les mots : « marinière », « remanier », « renierai », qui contiennent eux aussi la plupart des lettres composant le nom de l'auteure.

- Jean-Luc Lagarce prête ses lettres à une femme que je nomme Laurence Jaglac.

- Jacques Jouet donne son nom à Josée Jucquat. Trois phrases sont insérées dans le texte ; ce sont des phrases anagrammes les unes des autres. On y trouve « Pêches ajoutent, Jacques discute » dont la note renvoie à « Jacques, ce Jésus touchant dépite » ou encore « Pseudo Jacques, injuste cachette ». Et ces trois phrases sont en réalité les anagrammes exactes d'une quatrième : C'est un pastiche de Jacques Jouet.

- Dans le pastiche de Pascal Quignard : Les personnages se nomment Gildas Pancquar et Gaspard Quilanc.

- Dans le pastiche de Marguerite Duras : le personnage principal s'appelle Margaret Dusieur, nom presque transparent. On peut y lire les mots « dramaturgie » et « rues » qui forment à nouveau le nom de l'auteure.

Seul George Perec n'a pas pu être anagrammé puisque j'ai également opté pour le lipogramme en « e ». J'ai donc choisi d'« anagrammer » le nom du personnage principal de *La Disparition* : Anton Voyll. Ainsi, j'ai nommé les personnages Nova Lynn To et Yann Volto. À la manière de Furetière, la clef de chaque pastiche est dans le pastiche :

Toute la grâce que je te demande, c'est qu'après t'avoir bien averti qu'il n'y a rien de fabuleux dans ce livre, tu n'aies point rechercher vainement quelle est la personne dont tu croiras reconnaître le portrait ou l'histoire, pour l'appliquer à Monsieur un tel ou Mademoiselle une telle, sous prétexte que tu y trouveras un nom approchant ou quelque caractère semblable. Je sais bien que le premier soin que tu auras en lisant ce roman, ce sera d'en chercher la clef ; mais elle ne te servira

de rien, car la serrure est mêlée⁶⁴¹.

Dans cet Avertissement au lecteur que fait « le libraire », Furetière prétend que les noms des personnages sont fortuits, pourtant, Charroselles est l'anagramme de Charles Sorel, l'auteur du *Berger extravagant*. À la manière de Furetière et de bien d'autres, j'ai glissé la clef dans des anagrammes, tout comme je l'avais fait dans *Apoptose* avec le personnage de Lira Fone, ou Floriane. Dans *L'[H]ermite*, on peut lire une fois le patronyme complet de l'homme : Hector Allan Fobin, et celui de la femme est dévoilé à la fin : Claire Bantol-Fohn. Les deux noms sont les anagrammes de Floriane Blanchot.

Dans le portrait, se masque une multitude de visages potentiels, de même que d'un personnage, émane une multitude de portraits possibles, puisque, tel que l'écrit Étienne Souriau : « Le portrait est donc déjà interprétation et transcription⁶⁴² ». Interprétation de l'auteur qui ne décrit que les éléments qu'il choisit, et interprétation du lecteur, qui imagine le portrait selon sa propre appréciation.

3.3. Se chercher à travers l'autre

Dans *L'[H]ermite*, le personnage cherche son identité. Sa démarche s'apparente à celle d'une psychanalyse. Les ponts sont nombreux entre la démarche du personnage et celle d'un patient en cure psychanalytique. Comme dans le développement de l'individu, c'est à travers l'autre – Claire Bantol-Fohn – qu'Hector envisage sa propre voie/x. En effet, la première idée sur la construction du *moi* provient de l'extérieur du *moi* : « nous ne possédons pas notre Moi, il nous vient dehors, porté par le vent⁶⁴³ » écrit Hugo von Hofmannsthal, écrivain et dramaturge autrichien. Du dehors ou de l'autre ? Michel Schneider, écrivain et psychanalyste, pose la question suivante : « quelle est la part de nous qui nous est propre et n'est pas trace de l'autre en soi⁶⁴⁴ ? ». Cette question suggère que le Moi est habité par l'autre. C'est pourquoi le personnage central de mon roman, avant de comprendre qu'il est à la recherche de lui-même, est à la recherche de l'autre. La femme qui le nourrit, qui occupe ses pensées, est cette intrusion de l'autre en soi, rendue visible par le pastiche involontaire du personnage. C'est-à-dire que le personnage ne peut écrire à sa manière, trouver sa voix, se trouver lui-même tant qu'il est habité

⁶⁴¹ Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* [1666], édité par Marine Roy-Garibal, éditions Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 2001, p.69.

⁶⁴² Étienne Souriau, *Dictionnaire d'esthétique*, *op.cit.*, pp.1161.

⁶⁴³ Hugo von Hofmannsthal, « Gespräch über Gedichte », [1903], trad., in *Lettres de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, 1980, p.104.

⁶⁴⁴ Michel Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, *op.cit.*, pp.13-14.

par l'autre, par les autres. Michel Schneider écrit :

Le « plagiat » est donc premier, si l'on étudie d'un point de vue analytique les processus de pensée et en particulier l'influence des facteurs oraux sur le développement intellectuel. Cette influence peut prendre la forme paralysante de l'inhibition ou au contraire favoriser la curiosité, l'avidité, la soif de savoir⁶⁴⁵.

Michel Schneider appelle « plagiat » ce que nous nommons « pastiche involontaire ». Il faut donc, d'après Michel Schneider, passer par l'autre avant d'arriver à soi. Hector Allan est inhibé par l'autre. Il a du mal à écrire, d'où sa volonté de se confiner dans une cave pour n'en sortir qu'une fois atteint son objectif d'écriture, comme lors d'une résidence d'auteur. En même temps, il est attiré par l'autre. Sa curiosité le pousse à écrire, pour découvrir l'identité de cette femme, ou du moins pour lui créer une identité fantasmée.

3.4. Se trouver en oubliant l'autre

L'autre peut agir comme inhibiteur, comme nous l'avons dit précédemment. Pourtant, la quête du personnage central de ce livre n'est pas la quête de l'autre mais la quête de soi. Le personnage pense être à la recherche d'une moitié, comme dans le mythe de l'androgynie de Platon. Il cherche, dans les portraits qu'il fait de la femme, cette moitié qui lui permettra de devenir un être complet. Son imaginaire le conduit vers plusieurs pistes qu'il ne suit pas. Il est dans l'erreur pendant la première partie du livre et jusqu'au chapitre IX.

Au moment où Hector écrit le portrait de la chiromancienne, il commence à comprendre son problème : il ne s'agit pas de trouver l'autre, mais de se trouver soi-même. Il comprend le sens de sa quête littéraire : il doit trouver son propre style.

Comme dans tout mécanisme psychologique, après la phase de compréhension du problème, il lui faut un temps d'adaptation pour accepter son erreur, pour intégrer qu'il lui faut changer de route et pour mettre en application les moyens nécessaires au changement. Cette phase fait l'objet de la seconde partie du livre. Le pastiche est encore plus travaillé, plus marqué dans les chapitres qui suivent. Hector va au bout du mécanisme d'imitation. Au moyen d'un transfert, comme en psychanalyse, il joue à l'autre, il devient l'autre, pour s'en détacher.

La recherche du style s'apparente à une recherche de soi. Les moyens pour parvenir à trouver sa propre identité stylistique sont les mêmes que ceux qui conduisent à la fin d'une cure psychanalytique.

⁶⁴⁵ *Op.cit.*, p.216.

4. Vellités d'écriture empêchées par une clé manquante

Dans les prémices de l'écriture de ce roman, dont l'idée a émergé en 2014, à la fin de mon Master Création littéraire, un homme écrivait des portraits de femme, dans une cave. Comme dans le roman, il ne voyait d'elle que ses mains, et c'est à partir d'elles qu'il recomposait son visage. Mais plusieurs questions m'empêchaient de réaliser cette écriture, et il a fallu les résoudre une à une pour en arriver au résultat de *L'[H]ermite* alors nommé *Le Séquestré*, puis *Le Séquestré aux mains vides*, puis *L'Ermite*, pour en arriver au titre actuel de *L'[H]ermite*. Avant d'expliquer la signification de ce titre final, je voudrais revenir sur le premier titre : *Le Séquestré*. C'est un titre que j'avais déjà utilisé dans la première version de *La Chambre rouge*, écrit en 2011, en référence aux *Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre. L'on reconnaît toujours l'influence sartrienne dans *La Chambre rouge* car l'un des deux personnages se nomme Frantz. Chez Sartre, il est le personnage enfermé dans sa chambre, qui semble fou aux yeux des autres mais qui est sans aucun doute le plus lucide de la pièce. D'ailleurs, sa folie émane d'un fait dont il n'est pas responsable et qui engendre quand même, chez lui, une grande culpabilité. Il dit à son père : « je suis tortionnaire parce que vous êtes dénonciateur⁶⁴⁶ ». Sa famille, dans la guerre, lui a attribué un rôle qu'il regrette. Dans *La Chambre rouge*, Frantz est envoyé dans une cellule de prison à perpétuité pour un fait qu'il dit n'avoir pas commis. Son compagnon de cellule lui fait vivre un enfer psychologique et nous retrouvons ainsi l'influence de *Huis clos*. Chez Jean-Paul Sartre, la claustrophobie conditionne les personnages. Les espaces sont souvent fermés, cloisonnés. C'est à nouveau cette dimension d'enfermement que je développe dans *L'[H]ermite*. Mais le personnage principal est volontairement enfermé. Je l'ai donc nommé *L'Ermite*, en référence à cette figure d'homme qui montre le chemin avec sa lanterne, isolé et discret mais dont le savoir immense est dispensé à ses disciples. Cet Ermite est aussi la carte du neuvième arcane du tarot. Le tarot structure mon roman autour de deux personnages essentiels : l'Ermite et la chiromancienne. Nous reviendrons sur l'utilisation du tarot de Marseille dans mon roman, mais disons simplement pour le moment que c'est dans le tarot que j'ai rencontré deux orthographes du mot ermite : ermite et Hermite. La seconde est erronée, mais très utilisée dans la cartomancie. En effet, Oswald Wirth, référence en matière de tarot, écrit : « L'ermite⁶⁴⁷ », tandis qu'Alexandro Jodorowsky (réalisateur chilien et spécialiste du tarot) et Marianne Costa utilisent l'écriture « L'Hermite⁶⁴⁸ » dans le livre *La*

⁶⁴⁶ Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op.cit.*, p.341.

⁶⁴⁷ Oswald Wirth, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, Tchou éditeur, 1966, p.163.

⁶⁴⁸ Alexandro Jodorowsky et Marianne Costa, *La Voie du Tarot*, éditions Albin Michel, J'ai lu, 2004, p.187.

Voie du Tarot, qu'ils ont écrit ensemble. On peut également citer le Tarot de Marseille revu et dessiné par Frédéric Agid où la carte IX est également nommée « L'Hermite ». Écrire la lettre « H » était une manière de faire directement référence au tarot dans le titre. D'ailleurs, cette lettre H est entre crochets, parce qu'on peut l'enlever, mais aussi parce que c'est l'initiale du mot homme et que les crochets peuvent figurer les quatre murs de la cave qui cernent l'homme.

Grâce à ce cheminement à travers les différents titres de mon roman et jusqu'à son titre final, on peut voir que plusieurs interrogations ont dû être résolues pour parvenir à couper l'un des anneaux du nœud borroméen de mon idée initiale. Ces nœuds sont autant de questions que je me suis posées et que j'ai dû résoudre pour avancer dans l'écriture de mon roman.

4.1. Pourquoi les portraits ne plaisent pas au personnage ? Le pastiche : clé de l'énigme

Initialement, il n'y avait qu'une cave où un écrivain tentait d'écrire des portraits de femmes. Il tentait de découvrir qui était la femme qui le nourrissait. *La Cave* était la narratrice de cette histoire. Cette narratrice de pierre voyait le personnage sans interagir. Elle pouvait le décrire, elle pouvait même lire ce qu'il écrivait tout en le laissant seul. Je ne souhaitais pas que l'homme soit un narrateur de première personne car je ne voulais pas entrer dans l'explication de ce qu'il ressentait à écrire ses textes.

Au début de mes réflexions sur ce qu'allait devenir *L'[H]ermite*, l'homme que j'imaginai en train d'écrire dans la cave ne gardait pas les portraits. Il les déchirait un à un et ne se satisfaisait qu'à la fin du livre, d'un ultime texte. Je pensais, dans un premier temps, qu'il avait découvert l'identité de la femme, au moins de manière symbolique, c'est-à-dire qu'il avait compris que son identité n'était autre que celle qu'il désirait : il en faisait un objet de fantasme, n'ayant pas accès à sa véritable identité. En paix avec son propre désir, il se rendait compte que ce n'était plus la réalité qu'il recherchait dans l'écriture ; il développait son imaginaire pour découvrir une autre forme de vérité : celle de la fiction. Ayant compris cela, il acceptait alors que le portrait ne soit pas fidèle à la femme qu'il découvrirait en sortant. Il n'avait d'ailleurs même plus besoin de la découvrir.

C'est d'ailleurs une idée que j'ai gardée dans le texte final. Mais je ne savais pas encore comment déterminer pourquoi le dernier portrait le mènerait à cette réflexion. C'est avec cette thèse que l'idée m'est venue d'inclure des pastiches dans le texte. Ainsi, les portraits sont devenus des pastiches d'auteurs contemporains, tandis que le portrait final serait le texte écrit après avoir pratiqué le pastiche pendant mes six années de thèse. La recherche que je menais dans ma thèse a débloqué mon écriture en me livrant une clé essentielle. L'homme était à la

recherche de lui-même, tout comme j'étais à la recherche de mon propre style, qui ne trouvait pas sa voix à cause des pastiches involontaires de Duras et de Lagarce que je faisais dans mes textes. Mon personnage avait les mêmes réflexions que moi, ou plutôt, à travers mon personnage, coincé dans une cave à la recherche de lui-même, on pouvait lire mes propres questionnements. Il fallait donc, comme moi, qu'il se soigne à coup de pastiches !

J'ai donc, à partir de ce moment, repris chacun des portraits que j'avais commencé à écrire et j'ai attribué à chacun d'eux un auteur. Pascal Quignard, cherchant l'origine, ne pouvait donner naissance qu'au texte de celui qui rencontrait une chiromancienne à cause de la racine grecque du mot, dans lequel on reconnaît « la main ». De Jean-Luc Lagarce naissait une mère qui avait perdu son premier enfant, celle dont les bras ne pouvaient pas porter le second. Je reconnaissais, dans mes textes, des traces d'un auteur et j'insistais sur ces traces pour qu'elles marquent le texte. Ainsi, la mère, chez Jean-Luc Lagarce, n'arrivait pas à dire la douleur de cette seconde naissance. Avoir un autre enfant n'enlevait pas la peine de la perte du premier, bien au contraire. Et la difficulté à dire émanait du fait que cette mère ne pouvait pas aimer l'enfant qui volait, en quelque sorte, la place de son premier fils. Je suis allée au plus près de la thématique lagarcienne, sans pour autant réécrire une pièce de Lagarce.

Pour Hector Allan, ces portraits ne peuvent décrire l'émotion qu'il ressent. Il leur manque l'authenticité. Une fois qu'Hector Allan s'est autorisé la fiction, il n'est plus dans la recherche d'une voix. Au lieu d'emprunter une voix qui n'est pas la sienne, il se rapproche de la vérité de sa propre émotion et fait enfin apparaître son propre style, dépouillé de la voix des autres. Cette langue brute est celle, épurée, des voix des auteurs qui influençaient Hector Allan, l'empêchant d'être lui dans son art, l'empêchant donc d'écrire.

4.2. Qu'est-ce qui le retient ?

Hector Allan Fobin est retenu par sa volonté d'écrire. Mais il ne peut être un écrivain tant que son texte ne lui ressemble pas. La clé de *La Cave* est celle qui le conduira à l'écriture. Michel Schneider écrit à propos du pasticheur involontaire, qu'il nomme plagiaire :

Aux yeux de l'opinion commune, la cause est donc entendue : le plagiaire n'est pas un écrivain, il est autre chose qu'un écrivain, et moins qu'un écrivain. Par ce moins, on indique un défaut. Il lui manque quelque chose pour être un écrivain. C'est un écrivain sans travail, un écrivain sans œuvre, un écrivain désœuvré⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ Michel Schneider, *op.cit.*, p.123.

Hector est cet écrivain désœuvré qui préfère vivre dans le noir d'une cave plutôt que d'assumer son statut de plagiaire. Dans cette cave, il fait plusieurs tentatives d'écriture. Et, bien que déçu par les résultats successifs, il ne se décourage pas. Empêché d'écrire à cause de ces influences qui le pétrifient, il suffoque sous la voix des autres. *La Cave* n'est pas, comme on pourrait le croire, un antagoniste. Elle a même le rôle d'un adjuvant puisqu'elle aide Hector Allan Fobin en lui permettant de s'isoler afin qu'il puisse se donner entièrement à l'écriture et à la réflexion. Il n'est pas retenu par *La Cave*, il est plutôt abrité par elle. Dans cet abri, ce lieu clos qui semble un lieu angoissant mais qui est en réalité un lieu vide où il ne peut se distraire de sa tâche, Hector Allan n'a plus qu'à s'échiner devant sa feuille vierge. Les murs de *La Cave* ne sont que le symbole des murs qui le retiennent pour écrire, c'est-à-dire de ses propres limites. Hector Allan Fobin est empêché par lui seul, et ce qui le retient dans *La Cave*, c'est lui-même.

5. La mystique du Tarot

D'autres interrogations ont dû être résolues avant d'en arriver à l'écriture de *L'[H]ermite* : combien de portraits le roman devait-il contenir ? Comment combiner les portraits ? Combien d'auteurs devaient être pastichés ? Ces questions tournent toutes autour d'une seule : quelle est la structure du roman ? J'avais alors déjà écrit une première version de ce qui est aujourd'hui le pastiche de Pascal Quignard. La chiromancienne était un personnage important, puisqu'elle s'adressait à un homme, Gaspard Quilanc, qui pouvait être un double hypodiégétique d'Hector Allan Fobin. Ce chapitre est donc une clé. Et si l'on décrypte le langage de la chiromancienne, on peut voir les indices qui permettent de comprendre le message du roman. Pour montrer que ce chapitre est central et pour rendre le lecteur attentif, j'ai décidé de faire de la mystique du tarot un élément constitutif du texte. Ainsi, bien que les indices se situent dans une partie où la fiction est mise en abîme dans une fiction, et que l'essentiel ne se situe pas nécessairement au niveau métadiégétique, le lecteur attentif aux arts divinatoires aura su capter à la fois le message de la chiromancienne, et les figures de chaque arcanes sous chacun des portraits. Le message n'est pas l'histoire du roman, mais le portrait ou même la symbolique de la carte qui représente chaque portrait.

Ce n'est pas d'après un auteur oulipien, comme on pourrait le croire, mais plutôt auprès d'un poète que j'ai appris à détecter les signes de la présence du Tarot dans les livres. Après une rencontre avec Serge Pey, le poète aux bâtons, auteur toulousain de poésie d'action, au Banquet d'automne de Lagrasse, le 19 novembre 2017, j'ai pu apprendre à repérer les indices laissés par le Tarot et j'ai compris l'intérêt de celui-ci dans la littérature. Dans les *Lettres posthumes à*

Octavio Paz depuis quelques arcanes majeurs du tarot, la structure des huit lettres poétiques s'organise autour de neuf cartes du tarot. Un arcanes mineur fait face à huit arcanes majeurs. Dans la première lettre, intitulée « Le Fou du bouquet bleu », Serge Pey reprend l'histoire racontée dans *Versant Est*, d'Octavio Paz, d'un homme qui voulait arracher les yeux d'un autre pour en faire un bouquet. L'arcanes tiré n'est pas le Fou, arcanes majeur, mais le Valet de bâton, seul arcanes mineur du tirage des neuf cartes des lettres de Serge Pey à Octavio Paz. Le Valet est un moyen, pour Serge Pey, de montrer sa dévotion au poète. De plus, les arcanes mineurs sont constitués de quatre catégories : coupe, deniers, épée et bâton. Outre le fait que le surnom de Serge Pey soit « le poète aux bâtons » à cause de ses performances artistiques, le bâton symbolise aussi la créativité. Enfin, le bâton évoque l'élément Feu, élément cher à Serge Pey :

Dès que nous avons une loupe
il s'agit de commencer
immédiatement
à concentrer les rayons
sur un point que nous avons choisi
car le feu est la condition
de notre poème
et le poème la condition du feu⁶⁵⁰

Le feu est associé à l'action ; et Serge Pey est le Valet qui actionne les mots. Il adopte la posture du Valet : « Je vous vouvoie dans un baiser de plusieurs mondes. Dans le secret renversé de ces lettres écrites depuis les arcanes majeurs du tarot je vous dis Vous⁶⁵¹. » Le vouvoiement, signe du respect de Serge Pey pour son maître, s'associe à une discrétion vis-à-vis d'Octavio Paz : seuls les arcanes majeurs sont cités, comme si la figure du Valet de bâton s'évanouissait derrière les cartes représentant Octavio Paz.

Les sept autres lettres sont écrites à partir de huit arcanes majeurs : l'Étoile, le Soleil, la Justice, la Papesse, l'Amoureux, le Diable, l'Ermite et la Maison Dieu. Ce chiffre huit, résurgent dans les lettres et dans le nombre d'arcanes majeurs, fait référence au prénom d'Octavio Paz. L'octave étant le huit latin, Serge Pey renomme le poète : « Votre nom de poète Octavio Paz est « 8-Paix »⁶⁵². » Serge Pey ajoute au prénom le nom de Paz : « PAZ, PAX, PAIX⁶⁵³ ». Pour Serge Pey, la paix redevient ce huit du prénom d'Octavio Paz. « La Paix, le deuxième terme de votre nom est un doublon du huit. L'équilibre cosmique symbolisé par ce huit est aussi la trêve

⁶⁵⁰ Serge Pey, « Le Soleil et la loupe », in *Venger les mots*, éditions Bruno Doucey, 2016, p.59.

⁶⁵¹ Serge Pey, « Le Fou du bouquet bleu », *op.cit.*, p.4.

⁶⁵² *Op.cit.*, p.15.

⁶⁵³ Serge Pey, « Le Nom secret et les étoiles de Mixcoac », *op.cit.*, p.13.

permanente entre deux intentions de guerres. La paix c'est le 8⁶⁵⁴. » La conclusion de l'étude onomastique est la suivante : « Aussi je vous nommerai 88 (El hochenta y ocho⁶⁵⁵). » Le huit étant le symbole vertical de l'infini ; le quatre-vingt-huit, l'infini redoublé, est le recommencement de l'infini. Huit lettres, huit arcanes majeurs. Cette boucle de l'infini, repérée par Serge Pey dans le nom d'Octavio Paz, est en réalité l'intertextualité présente entre l'un et l'autre, la boucle de la littérature qui n'a de cesse de se renouveler à travers les références, les imitations ou les hommages littéraires.

Ainsi, j'ai souhaité que mon roman entre dans cette boucle infinie des textes qui se font écho.

Après cet hommage mathématique, Serge Pey rend poétiquement hommage à Octavio Paz à travers une multitude de citations du poète qui s'intercalent entre ses lignes : « Tandis que les journaux / s'effeuillent / tu te couvres d'oiseaux⁶⁵⁶ ». Chaque citation est choisie par Serge Pey pour montrer son lien au poète. Celle-ci, par exemple, fait référence aux oiseaux, symbole cher à Serge Pey et que l'on retrouve dans sa poésie à de multiples occurrences : « À force de manger / les oiseaux / on se met à voler⁶⁵⁷ »

Ainsi, un troisième hommage, hommage mystique, réside dans la capacité du symbole à dégager une multitude de sens. Ce qu'Éliphas Lévi explique dans son livre sur le tarot :

C'est un ouvrage monumental et singulier, simple et fort comme l'architecture des pyramides, durable par conséquent comme elles ; livre qui résume toutes les sciences et dont les combinaisons infinies peuvent résoudre tous les problèmes ; livre qui parle en faisant penser ; inspirateur et régulateur de toutes les conceptions possibles : le chef-d'œuvre peut-être de l'esprit humain, et à coup sûr l'une des plus belles choses que nous ait laissées l'Antiquité ; clavicle universelle, véritable machine philosophique qui empêche l'esprit de s'égarer, tout en lui laissant son initiative et sa liberté ; ce sont les mathématiques appliquées à l'absolu, c'est l'alliance du positif à l'idéal, c'est une loterie de pensées toutes rigoureusement justes comme les nombres, c'est enfin peut-être ce que le génie humain a jamais conçu tout à la fois de plus simple et de plus grand⁶⁵⁸.

Leonora Carrington, poétesse et peintre surréaliste initiée au tarot Alexandro Jodorowski, cinéaste, lui faisant raconter ce qu'il interprète des cartes en les observant. Après l'énumération des vingt-deux arcanes majeurs, elle lui dit : « Ce que tu viens de me dicter, c'est le "secret". Chaque Arcane, étant un miroir et non une vérité en soi, devient ce que tu vois en lui. Le Tarot

⁶⁵⁴ *Op.cit.*, p.16.

⁶⁵⁵ *Op.cit.*, p.17.

⁶⁵⁶ Octavio Paz, « Pair et Impair », *Le Feu de chaque jour*, précédé de *Mise au net et D'un mot à l'autre*, éditions Gallimard, coll. « NRF », trad. Jean-Claude Masson, pp.79-80, in Serge Pey, « Rencontre avec le soleil », in *Lettres posthumes à Octavio Paz depuis quelques arcanes majeurs du tarot*, éditions JeanMichelPlace, coll. « Poésie », 2002, p.23.

⁶⁵⁷ Serge Pey, « Onze », *Bâtons de la différence entre les bruits*, éditions La Part Commune, 2009, p.201.

⁶⁵⁸ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, [1854], éd. Bussière, Paris, 1992.

est un caméléon⁶⁵⁹. » Ainsi, Jodorowski crée son interprétation du Tarot ; il en existe bien d'autres, puisque la subjectivité de la carte, comme le lui enseigne Leonora Carrington, est le véritable message.

Serge Pey dévoile huit arcanes : L'Étoile symbolise le besoin de trouver sa place dans le monde, comme Serge Pey trouve sa place sous le regard de son maître. D'après Jodorowski, l'Étoile « évoque la piété et la soumission⁶⁶⁰ ». Serge Pey écrit sous la présence d'un auteur mort :

Dans le creuset de l'absence la présence se retourne comme un retirement et le poète regarde la marée avancer et reculer sur la page blanche du livre. Les mots qu'il écrit ne sont que le sable avec parfois une étoile ou les traces d'une bouteille lancée en pleine tempête par un bateau ou les lignes d'un crabe sur le sable qui fait tituber le sens du monde⁶⁶¹.

Le lanceur de bouteille ne serait-il pas Octavio Paz, tandis que de l'autre côté de cette mer sans nom, Serge Pey reçoit le message qu'est la poésie ? Le Soleil fait suite à l'Étoile : « archétype du père universel⁶⁶² » ; ainsi, le Soleil rallie le poète aux autres hommes, devenant non pas le père d'un seul, mais le père de tous les hommes. Suit la Justice, la carte numéro huit, comme les deux cercles superposés du ciel et de la terre ; la Justice représente par cette adéquation du céleste et du terrestre, l'accomplissement du poète dans son besoin de rendre hommage. La Papesse et l'Amoureux constituent le couple de la cinquième lettre. Ces cartes content la fusion d'un auteur à sa muse. D'un côté Marie-José et Octavio Paz, de l'autre Serge Pey et Chiara Mulas. Le double tirage dit ici l'importance pour les deux auteurs d'être accompagnés d'une artiste tout à la fois amante et muse. Puis, Serge Pey en arrive au Diable. D'après Jodorowski, le Diable représente « la profondeur du talent, la richesse de l'inspiration, les dispositions d'un artiste véritable et une énergie créative débordante⁶⁶³ ». C'est dans le Peyolt, cactus hallucinogène, que Serge Pey puise certains tableaux poétiques : « J'entrais en lévitation dans un vagin aux parois de plumes qui se transformaient peu à peu en écailles de poisson puis qui me transportèrent comme un temps dans les étoiles. Un jour je suis devenu la vitesse⁶⁶⁴. » Cette carte du Diable est suivie de près par l'Ermite : l'accès à la sagesse après une longue route de réclusion. « Cette carte symbolise souvent [...] un changement profond auquel il faut faire face. Elle évoque l'aide d'un maître [...]»⁶⁶⁵. » « L'Ermite marche dans le jour avec

⁶⁵⁹ Alexandro Jodorowski et Marianne Costa, *La Voie du tarot, op.cit.*, p.16.

⁶⁶⁰ Alexandro Jodorowski et Marianne Costa, *op.cit.*, p.239.

⁶⁶¹ Serge Pey, « Le Nom secret et les étoiles de Mixcoac », *Venger les mots, op.cit.*, p.12.

⁶⁶² Alexandro Jodorowski et Marianne Costa, *op.cit.*, p.251.

⁶⁶³ *Op.cit.*, p.228.

⁶⁶⁴ Serge Pey, « Le Peyolt et les images du Diable », *op.cit.*, p.44.

⁶⁶⁵ Alexandro Jodorowski et Marianne Costa, *op.cit.*, p.187.

une lampe allumée. Comme Diogène avec un bâton à poèmes il écarte les perroquets de son chemin. /Aucune plume tombée et ramassée pour écrire. /Aucun chant de cage. / L’Ermite éteint le jour avec une lampe allumée⁶⁶⁶. » Le maître aide, mais le maître ne doit pas être imité. Serge Pey n’est pas un perroquet, récitant les poèmes d’Octavio Paz. Il devient un corbeau capable de son propre envol poétique : « Je suis un corbeau. Nous sommes une poignée de corbeaux sur la terre. Dans la lumière absolue du non-moi, maintenant que vous êtes dans la poussière des yeux qui voient les yeux je vous regarde⁶⁶⁷. » La dernière carte de ce Tarot est la Maison Dieu, symbolisant un confort spirituel. Serge Pey lâche la main du guide. Cette carte figure une tour qui s’effondre. Le poète n’atteint pas la Babel de son maître, mais une fois la tour effondrée, il peut enfin créer sa propre langue poétique.

Serge Pey fait le récit initiatique d’un poète inspiré par son maître jusqu’à son accomplissement personnel, hors des bornes de la poésie de l’autre, vers la réalisation du soi-poète.

5.1. La potentialité du Tarot

Le Tarot est un art divinatoire qui a déjà été utilisé dans la littérature oulipienne. Italo Calvino a entrepris l’écriture d’un livre entre 1969 et 1973 pour la deuxième partie du livre, *Le Château des destins croisés*⁶⁶⁸, entre expérimentation divinatoire et littérature informatique. Calvino utilise les combinatoires, comme Queneau avant lui avec son recueil *Cent mille milliards de poèmes*⁶⁶⁹ dans lequel le hasard est source de création. *Le Château des destins croisés* est le premier texte oulipien d’Italo Calvino. Ce texte est composé de courts récits rédigés à partir d’éléments constitutifs des cartes du tarot et raconte l’histoire d’un homme égaré qui rencontre des voyageurs. Tous ayant perdu la parole, le tarot devient un moyen de raconter une histoire grâce à l’image. La suite de cartes est interprétée de différentes manières par les voyageurs. Cette structure autour de personnages qui se racontent les uns les autres des histoires n’est pas sans rappeler le *Décameron*⁶⁷⁰, sauf que chez Calvino, ces histoires s’appuient sur le tarot, avec un même tirage pour plusieurs histoires. Ainsi, Italo Calvino montre la potentialité

⁶⁶⁶ Serge Pey, « L’Ermite et le Perroquet », *op.cit.*, p.58.

⁶⁶⁷ *Op.cit.*, p.52.

⁶⁶⁸ Italo Calvino, *Le Château des destins croisés*, [*Il castello dei destini incrociati*, 1969], éditions Gallimard, coll. « folio », trad. de l’italien par l’auteur et Jean Thibaudeau, 2013.

⁶⁶⁹ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 1961.

⁶⁷⁰ Boccace, *Décameron*, [*Il Decameron*, 1349], éditions Gallimard, coll. « folio », trad. de l’italien par Giovanni Clerico, 2006, 1056 p.

de l'interprétation des cartes divinatoires ajoutée au hasard du tirage, créant ainsi une infinité d'histoires potentielles. Cette potentialité d'interprétation n'est pas sans rappeler la réception de la littérature. Chaque lecteur se trouve face à une réception de l'œuvre différente, quelle qu'en soit la précision.

L'Oulipo est un groupe qui entretient un rapport particulier avec la notion de hasard et il est intéressant qu'Italo Calvino soit allé chercher dans les arts divinatoires une motivation à l'écriture car la divination est justement un dévoilement de l'avenir. Or, révélation de l'avenir et hasard sont deux notions qui paraissent opposées. En effet, étymologiquement, le hasard désigne le « coup de dés⁶⁷¹ ». Le hasard connaît ses aléas, soit une part imprévisible. Cependant, le hasard est aussi le sort, la fortune, qui se manifeste en la déesse Fortuna, capable de percer les mystères de l'avenir. Le hasard est donc ambivalent puisqu'il peut être tantôt changeant, tantôt prévisible. C'est dans cette ambivalence entre ce qui semble être écrit, immuable (la fortune) et ce qui est imprévisible (le coup de dés) que j'ai inscrit mon texte. En effet, le personnage de mon roman est enfermé dans une création qu'il ne peut mener à bout sans passer par un chemin de labeur. Le travail consiste à créer des portraits (des pastiches) pour trouver son propre style. J'ai voulu symboliser ce rapport entre mes influences hasardeuses et l'imprévisibilité du choix que j'avais fait de pasticher certains auteurs. En effet, je n'ai pas choisi les influences de Duras et Lagarce sur mon écriture. Je pourrais aller jusqu'à dire que ce sont elles qui m'ont choisie, qu'elles m'étaient prédestinées. J'ai lu ces textes dans le hasard de ma vie, ils sont devenus importants et ils ont cheminé jusqu'à moi pour traverser mon écriture, sans autre raison qu'un goût pour eux, venu d'on ne sait où. Mais les textes que j'ai choisi de pasticher dans ce roman ne sont pas tous des textes qui m'ont influencée. J'ai voulu, dans un premier temps, prouver que le pastiche involontaire, comme nous le dit Marcel Proust, peut être évité au moyen de la pratique du pastiche. Dans un second temps, j'ai voulu pratiquer le pastiche dans un plus large spectre, afin de tester les limites de la théorie de Marcel Proust. Je me suis demandé s'il était possible de m'éloigner du style des auteurs qui ne semblaient pas influencer mon écriture en les pastichant et ce qui pouvait bien ressortir de cette expérience. Cette deuxième manière de choisir les auteurs que j'allais imiter me semble provenir d'un coup de dés plus que d'une préméditation. Il s'agit donc d'un autre type de hasard. Le Tarot en écriture représente pour moi cette rencontre entre ces deux sortes de hasards.

⁶⁷¹ CNRTL dictionnaire en ligne :

[https://www.cnrtl.fr/etymologie/hasard#:~:text=C..la%20cause%20r%C3%A9elle%20%C2%BB%20\(E.&text=191%20%3A%20le%20butin%20que%20le%20hasard%20nous%20donne\).](https://www.cnrtl.fr/etymologie/hasard#:~:text=C..la%20cause%20r%C3%A9elle%20%C2%BB%20(E.&text=191%20%3A%20le%20butin%20que%20le%20hasard%20nous%20donne).)

Le personnage de mon roman est aussi confronté au hasard d'une rencontre. La femme qui le nourrit semble lui être prédestinée. Tandis que l'écriture d'un livre me paraît être un coup de dés : plusieurs solutions sont envisagées à chaque tournant que prennent les personnages et celle qui est choisie, plus ou moins par hasard, amène le livre vers un autre dénouement, vers une fin que l'on n'avait probablement pas imaginée. Et même si l'on avait imaginé la fin et que l'écriture soit programmatique, sa réalisation, elle, est le fruit de certains hasards d'un mot qui vient à la suite d'un autre et qui crée une formule qui mérite ou non d'être écrite. Il y a une part de choix dans l'écriture, mais il y a surtout une part importante d'heureux hasards. Toutes ces raisons m'ont poussée à faire du tarot un élément central du texte ; central parce que le chapitre central raconte l'histoire d'une chiromancienne qui tire le tarot à un homme, livrant la clé du roman, mais central aussi parce que chaque chapitre représente une carte du tarot.

5.2. Une structure en parallèle des murs à franchir

Ainsi, le tarot structure mon texte et le cloisonne comme les murs qui entourent le personnage principal. Le personnage est coincé dans *La Cave* comme il est coincé dans l'écriture des portraits. Il faudra attendre le vingt-deuxième pour qu'il atteigne son objectif et ce faisant, pour qu'il puisse s'extirper de sa geôle.

Le tarot en tant que simple exercice Oulipien peut sembler être un obstacle de plus à franchir dans l'écriture du roman. Mais ces contraintes, même si elles semblent ralentir l'écriture tant elles ajoutent des limites aux possibilités de l'imaginaire, ont été au contraire des moteurs. Au-delà de ma passion secrète pour les mathématiques et la résolution de problèmes, le tarot permet d'offrir le même élan que celui des ateliers d'écriture. Plus la consigne est stricte, plus la stimulation pour parvenir à y répondre est intéressante.

L'image de l'homme enfermé dans une cave s'explique de deux manières. La première explication est la représentation de l'écrivain au travail. Grâce aux murs, l'homme semble n'avoir plus qu'une fonction, celle d'écrire, comme dans le tarot où chaque figure représente une fonction, qu'il s'agisse de l'Empereur, du Diable ou de la Papesse. La seconde explication de cette image est l'exigence que cet homme a envers lui-même. Il écrit de manière douloureuse, en travaillant laborieusement sur son texte. Les murs sont autant de tonnes de parpaings ferrillés, collés avec du ciment, d'où il doit s'extraire pour avancer. Ainsi, comme nous l'avons vu avec la symbolique du tarot, l'homme doit s'extraire de son destin, c'est-à-dire de ses propres exigences – exigences qui le poussent finalement à imiter l'autre au lieu d'être lui-même – pour briser les murs qui l'enferment. La structure du tarot, enfermante, est la cloison à abattre pour

devenir soi. Et alors que tous les portraits fonctionnent par paires, le dernier, isolé, vient rompre l'équilibre de ce jeu de doubles.

5.3. Des figures qui fonctionnent par paires

Cette structure de 22 arcanes majeurs se scinde en deux puisque je n'ai pastiché qu'onze auteurs. J'ai réuni les cartes par couples symboliques sauf dans deux cas que j'expliquerai plus loin. Ainsi, j'ai réuni le Bateleur et la Force pour mes pastiches de Perec. D'abord, ces deux cartes portent le même chapeau qui représente l'infini. J'ai associé ces cartes à un auteur oulipien car l'Oulipo est l'Ouvroir, soit l'infinité des possibles de la littérature. Le Bateleur et la Force représentent l'énergie, et cette énergie est bien présente dans les textes de Perec, puisque l'Oulipo n'a d'autre raison d'être que le jeu, le divertissement. De même, ces deux personnages ont la caractéristique de représenter l'équilibre. La contrainte oulipienne, notamment celle du lipogramme, requiert une grande maîtrise de la langue française. Elle est comme un jeu d'équilibriste où chaque pas doit être placé l'un après l'autre pour ne pas tomber dans les pièges de la langue.

Le deuxième couple est celui du Pape et de la Papesse. J'ai opté pour deux pastiches de Marie Didier pour l'écriture des chapitres qui représentent ces cartes. Marie Didier est une auteure Toulousaine qui a passé de nombreuses années à exercer le métier de gynécologue et à travailler dans des projets humanitaires. Le Pape et la Papesse représentent l'amour spirituel qui a dépassé le désir sexuel ou la passion. Ces cartes représentent à la fois l'amour inconditionnel et la sagesse, comme l'humble Jean-Baptiste Pussin, personnage principal de *Dans la nuit de Bicêtre*, qui est un oublié de l'histoire. Il a pourtant œuvré à améliorer le quotidien des personnes atteintes de maladies psychiques qui étaient alors enfermées dans des asiles et souvent maltraitées. Jean-Baptiste Pussin donne son amour et agit avec sagesse pour aider son prochain.

Le troisième couple réunit l'Amoureux et la Tempérance. C'est Jean-Luc Lagarce que j'ai choisi pour représenter ce couple car il me semble que tout les oppose et tout les réunit. L'Amoureux symbolise la rencontre, l'échange affectif. Mais il a aussi une face sombre et peut représenter la souffrance et l'hésitation. La Tempérance représente la circulation des énergies. Elle est le médiateur qui permet l'échange dans les relations. Mais la Tempérance a aussi une face sombre : elle se laisse envahir par l'autre et ne trouve plus son espace personnel. Ainsi, j'ai réuni cette paire car l'Amour représente un échange qu'il faut tempérer pour ne pas se perdre. Jean-Luc Lagarce est un amoureux impétueux. Les personnages de ses pièces sont en proie à

de violents sentiments qu'ils ne maîtrisent pas. Ces sentiments rendent les rapports entre les personnages difficiles. Le langage retranscrit cette difficulté, à tel point que les personnages ont un pot commun de mots qu'ils emploient tous, se citant les uns les autres et faisant du dialogue un monologue à plusieurs voix.

Le quatrième couple est celui de l'Impératrice et de l'Empereur. Ces cartes sont celles que j'ai choisies pour les pastiches de Marie Nimier. C'est un couple de cartes qui représente aussi l'amour mais, à la différence du Pape et de la Papesse, il représente l'amour charnel. L'Impératrice est caractérisée par son aptitude à recevoir, comme la narratrice des *Confidences* reçoit les témoignages et anecdotes des candidats. Tandis que l'Empereur représente l'activité et j'y vois Marie Nimier dévoilant les dessous de son travail d'écrivain.

Le cinquième couple est celui de la Roue de la Fortune et de la Maison-Dieu. Christian Bobin a évidemment eu ma préférence pour représenter ce couple de cartes. La Roue de la Fortune représente les aléas de l'existence. Elle m'a fait penser à l'*Autoportrait au radiateur* dans lequel Christian Bobin tient un journal. Il décrit un bouquet de fleurs qui fanent dans la cuisine alors qu'il subit le deuil de sa femme. Quant à la Maison-Dieu, elle représente aussi les aléas, mais d'un point de vue positif. Elle représente aussi les croyances auxquelles Christian Bobin est attaché. Les deux cartes sont complémentaires et montrent un auteur capable de tirer le positif de n'importe quelle situation. C'est d'ailleurs cette positivité qui m'a fait me tourner vers le pastiche de Christian Bobin, alors que je trouvais mon écriture trop noire et trop empreinte de douleur.

Le sixième couple est celui du Pendu et de la Mort. Duras représente pour moi ces deux cartes. Justement parce que la douleur est celle de la perte chez Duras. Le Pendu affiche sa faiblesse, mais il reste néanmoins dans l'action, comme Duras, militante dans les périodes les plus difficiles de l'Histoire. Il est aussi un personnage réfléchi, qui prend le temps de ses décisions. La Mort est aussi appelée l'arcane sans nom. Elle représente alors le non-dit, le « mot-trou » de Duras. C'est la carte la plus noire du jeu. Cette carte indique qu'il faut se débarrasser du passé pour se tourner vers l'avenir, comme Lol V. Stein, immobilisée par la scène du bal de S. Thala qui doit, pour retrouver le calme, tirer un trait sur son passé.

Le septième couple est celui du Chariot et des Étoiles, attribué à Jacques Jouet. Ce couple a beaucoup de différences. L'un symbolise les déplacements et l'autre l'action en un lieu, ce qui peut nous faire penser au personnage de Mek-Ouyes, qui est chauffeur poids lourd et qui s'installe dans une station-service pour y fonder sa propre République. Ensemble, ces cartes représentent l'action universelle.

Le huitième couple concerne Tanguy Viel. Il s'agit du Diable et du Jugement. Le Diable

utilise sa lumière pour révéler les secrets. Le narrateur de l'*Article 353 du code pénal* se justifie dans un long plaidoyer où l'on comprend les raisons intimes de ses agissements. De même, le Diable est un manipulateur, un usurier, comme l'homme qui a berné le narrateur. Tandis que la carte du Jugement est celle de la résolution des conflits. C'est aussi la carte de la remise en question. En tout cas, le jugement est l'objet du livre de Tanguy Viel.

Le neuvième couple de cartes est celui de la Lune et du Soleil. J'ai attribué ces cartes à Françoise Sagan car elles représentent des opposés parfaitement complémentaires, comme les personnages des romans de Sagan. Cette perfection qui émane de la combinaison de ces deux cartes me rappelle les romans de Françoise Sagan. Les personnages évoluent dans un monde « charmant », et leur profondeur est limitée au profit de la légèreté. L'ambivalence jour et nuit se traduit aussi, chez Sagan, par sa « petite musique » mondaine, opposée à la noirceur de ses addictions, que l'on retrouve dans le livre *Toxique* où elle raconte sa cure de désintoxication.

Le dixième couple concerne Le Mat et la Justice. Ces cartes ont été attribuées à Barbara. Le Mat représente le chemin d'une personne pour en arriver à la fin de sa vie, tout le chemin est important pour constituer cette vie, décrite dans le pastiche. Quant à la Justice, elle symbolise une remise en ordre de sa vie, comme dans la seconde chanson.

Enfin, j'ai séparé le onzième couple, celui de l'Ermite et du Monde. Pour la carte de l'Ermite, j'ai choisi de pasticher Pascal Quignard. L'Ermite ou Hermite représente le temps nécessaire pour comprendre et obtenir ce que l'on cherche. Pascal Quignard est un grand lecteur des auteurs grecs et latins notamment. Il puise dans les sources anciennes et fait progresser ses écrits avec la lenteur nécessaire au travail en profondeur. L'Ermite représente la patience. J'ai choisi cette carte et Pascal Quignard comme chapitre clé de mon livre car cette quête de savoir, longue et laborieuse est celle de mon personnage. L'Ermite est également un solitaire, et le chapitre central représente un homme quand tous les autres représentent des femmes pour que le lecteur puisse faire le lien entre l'homme qui se rend chez la chiromancienne et l'écrivain solitaire.

Quant au Monde, c'est le dernier arcane, que j'ai choisi de mettre dans l'ordre numéral. Cette carte représente une femme en son centre, entourée d'un ovale, comme si la femme du livre avait été un miroir tendu à l'homme pour qu'il puisse se voir. C'est la carte de l'apogée, de la réussite. C'est donc celle que j'ai choisie pour le texte final, celui qui n'est pas un pastiche. Cette carte apporte la fécondité, la naissance, elle représente donc la réussite, pour l'homme de la cave, de l'écriture de son livre. La baguette dans cette carte rappelle celle du Bateleur et vient ainsi, en rappelant l'attribut de la première carte, servir de conclusion.

L'usage que j'ai fait du Tarot dans mon roman, inspiré du travail de Serge Pey, était un

moyen d'aller de l'inspiration vers une utilisation personnelle du Tarot. Les cartes structurent le récit. Elles en forment le cadre.

6. *L'[H]ermite* dépuratif : du pastiche à l'écrit personnel

L'écriture de *L'[H]ermite* a été un long voyage initiatique. Au fil des années, mon analyse des auteurs pastichés s'est affinée. Duras et Lagarce, pour ne citer qu'eux, étaient des auteurs que je connaissais bien pour les avoir lus et relus. Mais jamais je ne suis parvenue à une analyse de leur style aussi précise ou aussi limpide qu'en essayant de les imiter. Les lisant à nouveau, je ne me posais plus les mêmes questions sur le texte. Chaque mot devenait une question sur la nécessité d'avoir employé celui-ci plutôt qu'un autre. Chaque tournure de leurs phrases m'interrogeait sur leur style : ici, Marguerite Duras fait-elle du Duras ? Pourquoi trouve-t-on le verbe « s'exclamer » en incise alors que Duras a l'habitude d'utiliser presque exclusivement le verbe « dire » ? Quelle influence subit Duras lorsque je ne la reconnais pas dans une de ses phrases ? À propos des auteurs de mon corpus et sur ma propre capacité à analyser, le pastiche aura été un moyen de progresser dans les études stylistiques de l'intérieur et à vive allure.

Par ailleurs, la question des influences n'est plus une gêne dans mon écriture. Je perçois, parfois, la trace d'un auteur dans mes textes. Je peux alors estimer le rapport entre une tournure et son effet pour faire le choix de laisser ou non cette tournure, suivant qu'elle est issue d'une influence ou qu'elle est la bonne façon de dire, porteuse de sens dans sa forme, attribuable à ma volonté d'exprimer de cette manière-là, exactement, ma pensée. Mes choix sont, dès lors, devenus esthétiques et conscients. S'ils semblent faire appel à un auteur, c'est que j'ouvre volontairement la porte à cet auteur dans mon texte, à moins d'un fabuleux hasard car c'est cela aussi, la littérature.

Mon rapport à l'écrit est moins complexé. La présence d'autres auteurs dans mes textes étant moins intrusive et plus contrôlée, je ne sens plus mon écriture noyée par les influences, mais je me trouve accompagnée par elles. Le pastiche m'a appris à purger mon texte. Les influences y sont les bienvenues lorsqu'elles font sens avec le texte. Il s'agit alors de faire dialoguer les textes entre eux. Dans un mouvement intertextuel, le texte-source est invoqué par le texte en train de s'écrire. L'intertexte, comme nous l'avons vu dans les procédés intertextuels, est alors alimenté par le texte-source et par la portée de celui-ci ; c'est-à-dire que tout commentaire, tout autre intertexte, toute réception de ce texte-source entre alors en dialogue avec l'intertexte citant ou appelant d'une manière ou d'une autre au texte-source. De la même façon, l'intertexte vient réactualiser le texte-source. Le texte-source peut alors s'éclairer d'une

nouvelle lecture possible, par le prisme de l'intertexte. Ce lien entre texte-source et intertexte est le même que celui entre les différentes générations de chercheurs. Lorsqu'un chercheur émet l'hypothèse d'une théorie littéraire, il s'appuie sur les travaux déjà réalisés par ses pairs. Il les étudie, émet un avis critique, puis il les complète par ses propres remarques. Ainsi avance la recherche, ainsi se construit l'édifice littéraire, d'œuvre en œuvre, de trace en trace, de la perception d'une lecture à l'appropriation d'un savoir, de la restitution du savoir à l'accroissement des savoirs communs.

CONCLUSION GENERALE

Entre influence et pastiche involontaire, il n'y a qu'un pas. L'influence est un phénomène subi et il est nécessaire, en écrivant, de reprendre les rênes, de devenir maître de son écriture. La littérature fonctionnant en réseau intertextuel, l'influence est le fil rouge du grand canevas « littérature », reliant les textes les uns aux autres. Dans un canevas, il y a deux côtés de la toile : d'un côté, le fil trace le dessin sur la toile, de l'autre, il y a les coutures, les nœuds, les fils tirés. Cet envers du décor, c'est le travail de l'auteur. L'objectif que nous nous sommes donné était de comprendre cet envers du canevas, ce travail de l'auteur à travers son processus créatif. Pour y parvenir, il nous a fallu parfois découdre le canevas, défaire les nœuds. En somme, nous avons déconstruit le texte pour parvenir à saisir la portée des influences.

Si la question de départ a émergé de mes écrits personnels, toutes les questions annexes que nous amenons dans cette thèse – celle de l'imaginaire visuel, celle des familles d'auteurs, celle d'un outil informatisé, celle encore de l'écriture féminine – ont émané des réflexions que nous avons menées en atelier avec les étudiants. Ces thèses de recherche-crédation, dont le foyer d'activité est l'atelier d'écriture, positionnent en effet le doctorant-animateur d'atelier d'écriture en enseignant-apprenant. Chacun de mes ateliers a été un moyen de perfectionner ma propre pratique de l'écriture et ma propre compréhension de ce sujet.

Il ne s'agit plus alors de didactique, ni même d'un partage de connaissance. Il s'agit d'un partage de questionnements, d'une ouverture à la réflexion face aux propositions textuelles. J'ai été l'enseignante des ateliers d'écriture que j'ai menés mais j'en ai été aussi l'apprenante.

La pratique de l'écriture est venue compléter la théorie afin de la réinterroger. Dans mon roman, j'ai pu m'essayer à plusieurs formes de pastiches. Certains textes frisent les frontières de la parodie, ou s'éloignent parfois du pastiche pour laisser place à ma voix. Ces erreurs sont les moyens de toucher aux frontières du pastiche. Elles questionnent ma capacité à pasticher toutes les formes d'écriture, de même qu'elles questionnent les éléments qui nous posent des difficultés lors de l'écriture d'un pastiche. Ces difficultés en disent long sur notre propre processus créatif. Certaines familles d'auteurs sont trop éloignées de nous et la difficulté est trop grande de reproduire un processus créatif. Et dans l'autre sens, lorsque le processus créatif est très similaire au nôtre, il devient difficile de s'éloigner de soi et de pasticher l'autre. Cette « expérience de la littérature », pour faire allusion au titre de l'ouvrage à venir d'Anne-Marie Petitjean, m'a permis d'appréhender au plus près les vertus du pastiche.

Pratique et théorie de la recherche, création-recherche, recherche-crédation sont autant

de formules qui visent à allier l'aspect théorique de la recherche et son pendant créatif : la pratique. On pourrait parler d'une thèse « théorico-pratique » ou « pratico-théorique » indifféremment, tant il y a un mouvement de va-et-vient entre pratique et théorie. J'ai fait l'expérience de l'écriture d'un roman, pendant ces dernières années, mais j'ai surtout et en parallèle œuvré à l'écriture d'une thèse de recherche. Mon objectif n'était pas de finir l'un ou l'autre de ces travaux, mais bien les deux ensemble. Le roman est en lui-même un travail de recherche. Tout au long du texte, j'explore la dimension du pastiche, j'explore mon style à travers la narration de *La Cave*, enfin, j'explore ce que le pastiche fait de mon style, et j'en livre les résultats sans les traiter de manière nécessairement esthétique. Ce roman est l'objet de la thèse, il n'en est pas le sujet. C'est donc par la pratique que je suis passée pour théoriser ma compréhension du pastiche et de ses effets. C'est aussi par la théorie que j'ai arpenté le chemin de la recherche. C'est enfin par la combinaison des deux que j'ai obtenu des réponses à mon hypothèse de départ.

Le pastiche est donc la voie pour trouver sa voix, pour trouver son style, que l'on définira prudemment ici comme l'identité littéraire d'un auteur. Mais la notion est bien entendu beaucoup plus complexe : s'agit-il d'avoir *un* style ou *du* style ? Entre goût personnel et norme collective, l'étude du style doit faire la part à l'approche historicisante, que nous n'avons pas vraiment considérée dans notre travail. On sait cependant que la lecture des textes classiques est essentielle pour appréhender le style d'un auteur à l'aune des traits marquants de son époque. Style d'auteur, style de genre, style d'époque : les travaux de Gilles Philippe⁶⁷² sur la langue littéraire ont montré que le style est une norme collective intériorisée, qui évolue : nous avons le goût de notre époque — comme lecteurs, comme critiques et comme écrivains. Même si nous avons proposé des textes classiques dans nos ateliers, nous avons surtout insisté sur le fait que le style d'un auteur peut évoluer au fil des ans, au fil des livres et au fil des défis qu'il se lance. Notre définition est somme toute modeste. Cependant que l'écrivain peut avoir plusieurs styles à son arc, il ne tire qu'une seule flèche à la fois, et c'est dans la linéarité du chemin parcouru entre l'arc et sa cible que je définirais le style. Autrement dit, le style se situe dans l'effet plus que dans le fait. Analyser les traits stylistiques d'un auteur, c'est observer l'arc ou la flèche, c'est-à-dire le matériau. Il est évident que le matériau est essentiel pour atteindre la cible. Mais ce que nous appelons « style » est en réalité la trajectoire – désirée ou non par l'auteur,

⁶⁷² Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 2002.

consciente ou non pour l'auteur – d'un texte, dans son processus créatif, c'est-à-dire du matériau vers la cible. L'impact entre la flèche et la cible est l'effet du texte. L'idée est déjà une part du style, de même que sa forme et que la réception que le lecteur fait de ce tout qui est le texte. Je peux pasticher Jean-Luc Lagarce à condition d'avoir compris le rapport entre les effets d'oralité et de redondance du texte et la difficulté voire l'impossibilité à dire des personnages. Utiliser les procédés stylistiques qui font appel aux figures de la répétition dans un autre but ne pourrait pas me faire approcher le style de Jean-Luc Lagarce. Pour pasticher un auteur, il y a nécessité d'allier le fond, la forme et l'effet, c'est-à-dire d'aller au bout de l'analyse, car fond et forme n'en sont que le matériau apparent – de suivre la trajectoire de la flèche.

Chercher son style c'est comprendre l'effet que nous cherchons à rendre dans un texte. De fait, chercher son style c'est analyser le processus de création depuis le projet jusqu'au résultat : le texte. Lorsque je souhaite raconter une histoire, je me demande « pourquoi » en même temps que je me demande « comment ». L'histoire, c'est le fond ; « comment », c'est la forme, « pourquoi », c'est l'effet ou le troisième niveau de lecture. Ou plutôt, c'est mon rapport entre le fond et la forme. Pourquoi cette forme va-t-elle m'aider à raconter cette histoire ou encore pourquoi cette histoire doit-elle être racontée de cette manière ? Et enfin, pourquoi je raconte cette histoire ? Il n'y a de nouveauté que parce qu'il y a trois facteurs à assembler en écriture : fond, forme et effet. Jean-Luc Lagarce n'est pas le premier à utiliser l'oralité dans son théâtre, ni même le premier à parler des rapports humains dans le langage, ni encore à montrer l'impossibilité à dire de ses personnages. Jean-Luc Lagarce associe ces trois critères, et c'est alors qu'apparaît le style lagarcien. Pasticher un auteur revient à comprendre ce rapport entre fond, forme et effet, et à reproduire l'alliance des trois dans un texte qui raconte une histoire nouvelle. En pratiquant le pastiche, j'observe l'importance de chacune de ces trois variables et la place que chacune d'elle occupe dans le texte. Il n'y a de justesse dans le pastiche que lorsque ces trois éléments concordent. Autrement dit, il n'y a de pastiche possible que lorsque je comprends ce qu'est le style dans sa complexité.

C'est ce trajet que j'ai moi-même suivi avec le pastiche et c'est ce trajet que je propose à mes étudiant.e.s, dans une démarche empirique au terme de laquelle ils pourront trouver leur voix. Telle est la vertu de l'Atelier d'écriture littéraire, dans ses différentes formes. Les étudiants vont et viennent de la théorie à la pratique, disais-je, ou, pour formuler la chose autrement, d'une esthétique de la réception à une esthétique de la création : d'où l'intérêt de l'Atelier d'écriture, dans un cursus de Lettres académique comme dans un Master de Création littéraire. Les étudiants quittent leur position de critiques pour éprouver de l'intérieur la difficulté du pastiche, mais c'est pour mieux la retrouver lorsqu'ils analysent un texte de leurs camarades ou

une page d'un auteur canonique.

Proposer un ou plusieurs textes d'un auteur en ouverture d'un atelier d'écriture – ce qui est le *modus operandi* le plus courant d'un atelier d'écriture littéraire, c'est induire, de fait, une forme de pastiche involontaire. Mettre ses pieds dans les pas des auteurs qui nous ont précédés, ou nous accompagnent, c'est une manière de faciliter la venue à l'écriture : imitation vaut autorisation et, en donnant « l'air de la chanson », le style de l'auteur canonique aide à libérer « les paroles » des écrivains et à aller vers leurs textes, et leur style.

En rendant le pastiche visible, en l'assumant pleinement comme un ressort de l'atelier et un outil de la formation à la création littéraire, on met au jour les liens qui se tissent entre le style des auteurs et celui qui doit advenir chez ceux qui désirent écrire et pour cela doivent trouver leur « son », leur « langue », pour reprendre une fois encore les termes de Marcel Proust. Dans cette lente mise au jour, l'atelier d'écriture centré sur le style est aussi une manière de repérer les éléments étrangers qui imprègnent le style des écrivains, c'est une manière et un moyen de se « purger » des influences, en disant d'abord que le style est toujours le résultat et le lieu d'une série d'influences et en mettant au jour ce qui à la fois façonne et parasite notre style. Centré autour du style, l'atelier d'écriture est alors un moyen de prendre conscience d'abord de la notion même de style, de saisir, ensuite, de quoi il se compose et comment il se construit et, enfin, d'accompagner sa naissance et son évolution.

Cette thèse vise ainsi à donner des outils aux animateurs d'ateliers d'écriture afin d'en faire le lieu où les participants font l'expérience de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

Marie Nimier

- NIMIER, Marie, *Anatomie d'un cœur*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1990.
NIMIER, Marie, *La Reine du silence*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2004.
NIMIER, Marie, *Les Inséparables*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2008.
NIMIER, Marie, *Photo-photo*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2010.
NIMIER, Marie, *Je suis un homme*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2013.
NIMIER, Marie, *La Plage*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2016.
NIMIER, Marie, *La Violence des potiches et autres monologues féminins*, Actes Sud-Papiers, 2016.
NIMIER, Marie, *Les Confidences*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2019.

Marguerite Duras

- DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1950.
DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1960.
DURAS, Marguerite, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire Gallimard », 1962.
DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1964.
DURAS, Marguerite, *L'Amour*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1971.
DURAS, Marguerite, *Manuscrit de l'Amour*, [cahier, f°2 r°], Collection de l'IMEC, 76DRS 8.1.
DURAS, Marguerite, *Manuscrit de l'Amour*, [cahier, f°14 r°], Collection de l'IMEC, 76DRS 8.1.
DURAS, Marguerite, *Le Camion*, Les éditions de Minuit, 1977.
DURAS, Marguerite, *Écrire*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1993.
DURAS, Marguerite, *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995.
DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*, Les éditions de Minuit, 1974.
DURAS, Marguerite, « La Destruction de la parole », *Cahiers du cinéma* », 1969.
DURAS, Marguerite, entretien avec H. Le Masson, « L'Inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984.
DURAS, Marguerite, entretien avec A. Armel, *Le Magazine littéraire*, n°276, 1990.
DURAS, Marguerite, entretien avec Jean-Pierre Ceton, « Les Nuits magnétiques », France Culture, 1^{re} diffusion du 27 au 31 octobre 1980.
DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, éditions Benoît Jacob, 2001.
DURAS, Marguerite, *Marguerite Duras telle qu'en elle-même, portrait par Dominique Auvray*, film d'ARTE France, Dune production, INA-Institut National de l'Audiovisuel, Leapfrog, 2002.
DURAS, Marguerite, « Sublime, forcément sublime Christine V. », article paru dans *Libération*, le 17 juillet 1985, in *Deauville la mort*, Paris, éditions de l'Herne, 2014.

Jean-Luc Lagarce

LAGARCE, Jean-Luc, *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du soleil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens, Théâtre complet I*, Les Solitaires Intempestifs, [1977], 2000.

LAGARCE, Jean-Luc, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre complet IV*, Les Solitaires Intempestifs, [1997], 2002.

Auteurs pastichés dans *L'[H]ermite*

BARBARA, « Tango Indigo », album Lily-Passion, interprétée par Barbara et Gérard Depardieu, 1986.

JOUET, Jacques, *La République de Mek Ouyes*, Roman-feuilleton, P.O.L., Paris, 2001.

JOUET, Jacques, *Mek Ouyes amoureux*, Roman-feuilleton, P.O.L., Paris, 2006.

JOUET, Jacques, *Agatha de Mek Ouyes*, Roman-feuilleton, P.O.L., Paris, 2011.

PEREC, Georges, *La Disparition*, éditions Denoël, coll. « L'Imaginaire Gallimard », 1969.

QUIGNARD, Pascal, *Le lecteur*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1976.

QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1991.

QUIGNARD, Pascal, *Villa Amalia*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2006.

SAGAN, Françoise, *Avec mon meilleur souvenir*, éditions Gallimard, 1984.

SAGAN, Françoise, *La Fourmi et la Cigale*, éditions Stock, 2010.

SAGAN, Françoise, *Les Merveilleux Nuages*, René Julliard, coll. « Pocket », 1961.

SAGAN, Françoise, *La Chamade*, René Julliard, coll. « Pocket », 1965.

VIEL, Tanguy, *Article 353 du Code Pénal*, éditions de Minuit, 2017.

II. LITTERATURE

Anthologie, ouvrage collectif réunissant des textes de l'Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations*, éditions Gallimard, coll. « folio Essais », 1973.

ARAGON, Louis, « Les mains d'Elsa », *Le Fou d'Elsa*, éditions Gallimard, poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1963.

BACHELARD, Gaston, ÉLUARD, Paul, LESCURE, Jean, MONDOR, Henri, PONGE, Francis, SOLIER, René de, TZARA, Tristan, VALÉRY, Paul, *À la gloire de la main*, Paris, Fequet et Baudier, 1949.

BALZAC, Honoré de, *La peau de chagrin*, Paris, C. Gosselin, 1831.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe, t.I*, éditions Gallimard, coll. « folio/Essais », [1949], 1976.

BEAUVOIR, Simone de, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, éditions Gallimard, coll. « Le Livre de Poche », 1958.

BÉNABOU, Marcel, ROUBAUD, Jacques, *Oulipo, Pièces détachées*, éditions Mille et une nuits, 2007.

BENSERADE, Isaac de, *Fables d'Ésope en quatrains, Fables III*, S. Mabre-Cramoisy, Bibliothèque nationale de France, 1678.

BOCCACE, *Décameron*, [*Il Decameron*, 1349], éditions Gallimard, coll. « folio », trad. De l'italien par Giovanni Clerico, 2006.

BORGES, Jorge Luis, « Tlön Uqbar Orbis Tertius », *Fictions*, [Ficciones, 1944], traduit de l'espagnol (Argentine) par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, édition révisée par Jean-Pierre Bernès, éditions Gallimard, coll. « folio », 2018.

BOSC, Adrien, *Capitaine*, éditions Stock, 2018.

BRUYÈRE, Jean de la, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, [1687], éditions Gallimard, préfacée par Marcel Jouhandeau et postfacée par Antoine Adam, coll.

« folio classique », 1975.

BÜRGER, Gottfried Auguste, *Aventures et mésaventures du baron de Münchhausen*, [1788], traduction de l'allemand par Théophile Gauthier fils, éditions Booking International, Paris, 1996.

CALVINO, Italo, *Le Château des destins croisés*, [*Il castello dei destini incrociati*, 1969], éditions Gallimard, coll. « folio », trad. De l'italien par l'auteur et Jean Thibaudeau, 2013.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, sous la direction de Béatrice Didier, édition critique de Philippe Antoine et Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la littérature moderne et contemporaine », n°130, 2011.

DELABROY-ALLARD, Pauline, *Ça raconte Sarah*, Les éditions de Minuit, 2018.

DELABROY-ALLARD, Pauline, *Maison-Tanière*, éditions L'Iconoclaste, coll. « L'Iconopop », Paris, 2021.

DU BELLAY, Joachim, *L'Olive*, Paris, Gilles Corrozet & Arnoul L'Angelier, 1550.

DU BELLAY, Joachim, *Divers jeux rustiques et autres œuvres poétiques*, [1558], éditions Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard NRF », 1996.

ÉSOPE, *Fables*, [IVe siècle av. J.-C.], traduction d'Émile Chambry, Société d'édition « Les Belles lettres », 1927.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, édition Garnier-Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1966.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance, t.II (1851-1858)*, édition Gallimard, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1978.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, édité par Henri Ronse, Le livre de poche, 1971.

FONTAINE, Jean de la, *Fables*, [*Fables choisies, mises en vers par M. de la Fontaine*, Paris, Barbin, 1692], t.IV, édition Librairie Générale Française, 2002.

GAUTIER, Théophile, « Étude de mains », *Émaux et camées*, [1852], édition de Claudine Gothot-Mersch, éditions Gallimard, Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1981.

GIONO, Jean, *Les Âmes fortes*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1950.

GIONO, Jean, *Le Grand Troupeau*, éditions Gallimard, « Le livre de poche », 1931.

GRAY, Alasdair, *Lanark, une vie en quatre livres*, traduction de l'anglais (Écosse) par Céline Schwaller, Métailié, 2000.

HALICARNASSE, Pigrès d', « La Batrachomyomachie, Le Combat des rats et des grenouilles », traduit par M. Ernest Falconnet in *Les Petits poèmes grecs*, Paris, imprimeur-éditeur Auguste Desrez, 1836.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, Librairie Armand Colin, [1931], coll. « Le livre de poche », trad. Victor Bérard, 1996.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, éditions Gallimard, édition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, [1973], coll. « folio », 1995.

IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve* suivi de *La Leçon*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1954.

KERANGAL, Maylis de, *Corniche Kennedy*, éditions Gallimard, coll. « folio », 2008.

KERANGAL, Maylis de, *Un monde à portée de main*, éditions Gallimard, coll. « Verticales », août 2018.

LAFORGUE, Jules, « Rondel sur ses mains », *Le Sanglot de la Terre*, Mercure de France, 1922.

LAMARTINE, Alphonse de, *Recueils poétiques*, C. Gosselin, Paris, 1839.

MAUPASSANT, Guy de, « La Main d'écorché », *Maupassant, contes et nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974.

MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, [1666], *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Classiques Garnier, 2014.

MONK, Ian, *La Jeunesse de Mek Ouyes*, éditions Cambourakis, 2011.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, t.I, chap. 26, « De l'institution des enfants », [éditions Simon Millanges, Bordeaux, 1580], éditions Pocket, présenté par Marie-Madeleine Fragonard, 1998.

NERVAL, Gérard de, « La Main de gloire : histoire macaronique », *Le Cabinet de lecture*, t.3, n°214, 24 septembre 1832.

NOVARINA, Valère, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre de paroles*, P.O.L., 1989.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, [1670] éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, 1935.

PAZ, Octavio, « Pair et Impair », *Le Feu de chaque jour*, précédé de *Mise au net* et *D'un mot à l'autre*, éditions Gallimard, coll. « NRF », trad. Jean-Claude Masson, in Serge Pey, « Rencontre avec le soleil », *Lettres posthumes à Octavio Paz depuis quelques arcanes majeurs du tarot*, éditions JeanMichelPlance, coll. « Poésie », 2002.

PEY, Serge, « Le Peyolt et les images du Diable », « L'Ermite et le Perroquet », *Lettres posthumes à Octavio Paz depuis quelques arcanes majeurs du tarot*, éditions JeanMichelPlance, coll. « Poésie », 2002.

PEY, Serge, « Onze », *Bâtons de la différence entre les bruits*, éditions La Part Commune, 2009.

PEY, Serge, *Chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas*, Dernier télégramme, 2015.

PEY, Serge, « Le Soleil et la loupe », « Le Fou du bouquet », « Le Nom secret et les étoiles de Mixcoac », *Venger les mots*, éditions Bruno Doucey, 2016.

PLATON, *Ménexène*, présentation et traduction de Daniel Loayza, Paris, éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2005.

PLATON, *La République*, [2002], traduction Gaston Leroux, Flammarion, « GF Flammarion », 2004.

PLATON, *Théétète*, traduction et présentation par Michel Nancy, Paris, éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1994.

PLUTARQUE, *De la marginalité d'Hérodote*, [De Herodoti malignitate, 43], *Œuvres morales*, t.XII, édité par G. Lachenaud, Paris, CUF, 1981.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », IV, 1989.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, édition Gallimard, coll. « folio Essais », 1954.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

PROUST, Marcel, *Correspondances*, t.VIII, édition établie par Ph. Kolb, Plon, 1981.

PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, in *Sésame et les Lys*, Ruskin, introduction d'Antoine Compagnon, édition Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1987.

QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 1961.

RIMBAUD, Arthur, « Les Mains de Jeanne-Marie », *Poésies*, [Léon Vanier, 1895], Paris, éditions Flammarion, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livre huitième, (1748-1755) ; Librairie Générale Française, [1972], coll. « Le livre de poche », édition et commentaires de Bernard Gagnebin, annotations de Jean Balsamo, 1988.

- SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1947.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mains sales*, éditions Gallimard, coll. « folio », 1948.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Séquestrés d'Altona*, éditions Gallimard, [1960], coll. « folio », 1966.
- SIMON, Claude, *Le discours de Stockholm*, Paris, éditions de Minuit, 1986.
- STENDHAL, *Journal littéraire III*, édition Victor del Litto et Ernest Abravanel, Statkine, 1986.
- VERLAINE, Paul, « Les chères mains qui furent miennes », *Sagesse*, I, XVII, [Société Générale de librairie catholique, Paris, 1880], librairie Générale française, coll. « Le livre de Poche », classiques, 2006.
- VERLAINE, Paul, « Mains », *Parallèlement*, [Léon Vanier, 1889], *Œuvres poétiques complètes*, éditions d'Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.
- VOLTAIRE, *Micromégas, Zadig, Candide*, [1994], Paris, introduction, notes, bibliographie, chronologie par René Pomeau, éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2006.
- WILLIAMS, Tennessee, [*Sweet Bird of Youth*, 1959] *Doux Oiseaux de la jeunesse*, précédé de *La Rose tatouée*, traduit de l'anglais par Maurice Pons en 1997, éditions 10/18, 1998.

Pastiches et parodies édités

- AZAY, Lucien d', *Nouveaux exercices de style*, éditions Climats, 1996.
- CARTER, Nathalie, DU BREUIL, Bertrand, *Grandes Plumes*, éditions Stock, 1986.
- GOUST, Dominique, *L'Art du pastiche, Anthologie buissonnière de la littérature française de Rutebeuf à Anouilh*, Textes choisis et présentés par Dominique Goust, éditions Omnibus, 2019.
- LAURENT, Jacques, CLAUDE, Martine, *Dix Perles de culture*, Paris, La Table ronde, 1972.
- ORINO, Charles d', *Contes de l'au-delà sous la dictée des esprits*, Paris, Juven, 1904.
- PERRIN, Michel, *Haute fidélité, 33 pastiches*, Calmann-Lévy, Paris, 1963.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges*, éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire Gallimard », [1919], 1947.
- RAMBAUD, Patrick, sous le pseudonyme de Marguerite Duraille, *Virginie Q*, éditions Balland, 1988.
- RAMBAUD, Patrick, BURNIER, Michel Antoine, *Parodies*, éditions Balland, 1977.
- REBOUX, Paul, MULLER, Charles, *À la manière de...*, Troisième série, Bernard Grasset éditeur, 1913.

Pastiches et parodies d'étudiants non édités

- BEN MOUMENE, Yassin, pastiche de Georges Perec, 2018.
- BOISSEAU-AXMANN, Laure-Lyn, pastiche de Jean-Luc Lagarce, 2019.
- BOISSEAU-AXMANN, Laure-Lyn, pastiche de Françoise Sagan, 2019.
- BOISSEAU-AXMANN, Laure-Lyn, pastiche de Pascal Quignard, 2019.
- BOROWCZAK, Rachel, pastiche de Jean-Luc Lagarce, 2017.
- CAYOT, Sandra, pastiche de George Perec, 2020.
- CORNILLON, Anna, pastiche de Georges Perec, 2020.
- FAUGERE, Théodore, pastiche de Jean-Luc Lagarce, 2017.
- GINESTE, Manon, parodie de Marguerite Duras, 2021.
- GOY, Noémie, pastiche de Tanguy Viel, 2020.
- HAUTBOIS, Cyril, pastiche de Jean-Luc Lagarce, 2017.

HERRGOTT, Guilhem, pastiche de Georges Perec, 2020.
KULKA, Bryan, pastiche de Georges Perec, 2020.
PELLETIER, Timothée, pastiche de Françoise Sagan, 2019.
PELLETIER, Timothée, parodie de Marguerite Duras, 2019.
ROLLET, Agathe, pastiche de Jean-Luc Lagarce, 2019.
ROLLET, Agathe, pastiche de Jean Giono, 2019.
YON, Caroline, pastiche de Maylis de Kérangal, 2020.

Mes textes

BLANCHOT, Floriane, *La Chambre rouge*, pièce de théâtre auto-éditée, 2012.
BLANCHOT, Floriane, *Apoptose*, nouvelle auto-éditée, 2013.
BLANCHOT, Floriane, *La Maison de la guérison*, roman auto-édité, 2014.
BLANCHOT, Floriane, *L'[H]ermite*, roman-pastiche, inédit, 2022.

III. OUVRAGES CRITIQUES

Critique littéraire

AUTHIER, Jacqueline, DOURY, Marianne, REBOUL-TOURE, Sandrine, *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2003.
BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, [Moscou, 1979], Paris, traduction d'Alfreda Aucouturier, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984.
BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, [Moscou, 1963], traduction d'Isabelle Kolitcheff, Paris, éditions du Seuil, 1970.
BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1984.
BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte, Œuvres complètes, t.II*, éditions du Seuil, 1994.
BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988.
ESCOLA, Marc, « *Lupus in fabula* », *La Case blanche : théorie littéraire et textes possibles*, Marc Escola et Sophie Rabau (dir.), actes du colloque d'Oléron (avril 2003), [PUV, coll. « L'imaginaire du texte », 2003], Paris, éd. Klincksieck, 2006.
FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours (1821-1827)*, Flammarion, 1968.
FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, [1969], Paris, éditions Gallimard, 2014.
FOUCAULT, Michel, in « Préface » à *La Tentation de saint Antoine*, Gustave Flaubert, édité par Henri Ronse, Paris, éditions Le Livre de poche, 1971.
FRAISSE, Luc, *La Petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Classiques Garnier, 2011.
FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, [Die Traumdeutung, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900], traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, préface de François Robert, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, pp.244-245.
FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, [1666], édition de Marine Roy-Garibal, éditions Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 2001.
HAFMANNSTHAL, Hugo von, « Gespräch über Gedichte », [1903], trad. *Lettres de Lord Chandos et autres essais*, éditions Gallimard, 1980.
JODOROWSKI, Alexandro, COSTA, Marianne, *La Voie du Tarot*, éditions Albin Michel, coll. « J'ai lu », 2004.
LÉVY, Éliphas, *Dogme et rituel de la haute magie*, éditions Bussière, Paris, [1854], 1992.
MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, 1787.
PILES, Roger de, *Œuvres diverses de M. de Piles de l'académie royale de peinture et*

de sculpture, t.3, Éléments de peinture pratique, avec l'idée du Peintre parfait, [1767], Amsterdam et Leipzig, édition Arkstée & merkus, Bibliothèque numérique de l'Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), 2004.

REY-DEBOVE, Josette, *Le Métalange : étude du discours sur le langage*, éditions Armand Colin, [1978], 2007.

RODRIGUEZ, Christine, (dir.), VIGNES, Sylvie, (dir.), *Pascal Quignard et l'amour, Littératures n°69*, Presses Universitaires du Mirail, 2013.

ROUSTANG, François, *Un destin si funeste*, éditions de Minuit, 1976.

SAFOUAN, Moustafa, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 1968.

SERÇA, Isabelle, « Écrire, récrire et réécrire chez Proust, in *Pratiques et enjeux de la réécriture, Littératures, n°74*, Moez Rebai et Makki Rebai (dir.), Presses universitaires du Midi, 2016.

WIRTH, Oswald, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, Tchou éditeur, 1966.

Critique littéraire des auteurs du corpus

ATTOUN, Jean, « Préface », in LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet*, t.I, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Queneau, Sarraute*, Paris, José Corti, 1998.

NAUGRETTE, Catherine, « Lagarce palimpseste », Collectif, *Jean-Luc Lagarce*, introduction de Jean-Pierre Sarrazac, revue *Europe*, n°969-970, janvier-février 2010.

PAGES-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & Études », 2001.

SAEMMER, Alexandre, PARTRICE, Stéphane, *Les Lectures de Marguerite Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

VAUDREY, Sandrine, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, [paru dans le bulletin de la Société Marguerite Duras, n°29], Université Sorbonne Nouvelle, novembre 2011.

Stylistique, Intertextualité et Pastiches

ADERT, Laurent, *Les Mots des autres. Lieux communs et création romanesque Flaubert, Sarraute, Pinget, Villeneuve d'Ascq*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

ALBALAT, Antoine, *L'Art d'écrire*, Paris, Armand Colin, 1992.

ALBALAT, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, édition Armand Colin, coll. « L'Ancien et le nouveau », Paris, 1948.

ARON, Paul, *Histoire du pastiche, Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 2008.

ARON, Paul, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé », 2009.

BAYARD, Pierre, *Demain est écrit*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, édition de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

BILOUS, Daniel, « Sur la mimécriture – Essai de typologie », *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Neuf études présentées par Paul Aron, Québec, éditions Nota Bene, 2004.

BONAZZI, Mathilde, *Peut-on encore parler d'un style Minuit à l'orée du XXIe siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie N'Diaye et Tanguy Viel) ?*, thèse de doctorat délivré par l'Université de Toulouse II Le Mirail, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, 2012.

- BOUILLAGUET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Champion, 2000.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, éditions du Seuil, 1979.
- DUMOULIN, Gilles, *Du collage au cut-up (1912-1959). Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde*, (dir.) Jean-Pierre Bobillot, thèse soutenue à Grenoble, 2006.
- GASTAMBIDE, Adrien-Joseph de, *Traité théorique et pratique des contrefaçons...*, Paris, Legrand et Descauriel, 1837.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La Littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1983.
- HAILLET, Pierre-Patrick et KARMAOUI, Ghazi, *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005.
- HELLÉGOUARC'H, Pascale, « Pastiche, parodie », *Modern French Identities*, n°55, *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (dir.), Peter Lang, 2006.
- HOUDART-MEROT, Violaine, « Bakhtine, père ou ancêtre de l'intertextualité ? », in *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, textes réunis et présentés par P.P. Haillet et G. Karmaoui, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005.
- IMBERT, Pernelle, *Enrichir son style par le pastiche*, Paris, éditions Retz, 1991.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, édition du Seuil, [coll. « Tel Quel »], coll. « Points », 1969.
- MAGNÉ, Bernard, *Percollages*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail-Toulouse, 1989.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- NODIER, Charles, « Questions de littérature générale, Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres », *Derrière le Théâtre*, n°51, Palais-Royal, Barba, 1812.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PHILIPPE, Gilles, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, éditions Flammarion, coll. « GF Corpus », 2002.
- REBAI, Moez, REBAI, Makki, *Pratiques et enjeux de la réécriture, Littératures*, n°74, Presses Universitaires du Midi, 2016.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Intertextualité*, [Éditions Nathan/HER, 2001], Armand Colin, coll. « littérature 128 », ouvrage publié sous la direction d'Henri Mittérand, 2010.
- SANGSUE, Dominique, *La Parodie*, Hachette, Paris, 1994.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleur de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, édition Gallimard, coll. « Tel », 1985.
- SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, éditions Gallimard, coll. « NRF », 2012.
- SERÇA, Isabelle, « La ponctuation est l'anatomie du langage. Maylis de Kerangal », *Littératures* 72/2015 : « Imaginaire de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe – début XXIe siècle) », sous la direction de Stéphane Bikialo et Julien Rault, Presses Universitaires du Midi, 2015.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, éditions du Seuil, 1981.

Création littéraire

ANDRÉ, Alain, *Babel heureuse, L'atelier d'écriture au service de la création littéraire*, éd. Syros Alternatives, 1989.

BILOUS, Daniel, « Pour un atelier mimétique », *Ateliers d'écriture littéraire*, Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous (dir.), Hermann, coll. « Cerisy », 2013.

BING, Elisabeth, *...Et je nageais jusqu'à la page*, éd. Des Femmes, coll. « Essai », 1993.

BON, François, *Tous les mots sont adultes*, éd. Fayard, 2005.

DETAMBEL, Régine, « Un sens émerge », <https://www.aleph-ecriture.fr/Chronique-2-ECRIRE-SOUS-LES>.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

HOUDART-MEROT, Violaine, *Des Méthodes pour le lycée*, Préface d'André De Peretti, éditions Hachette Education, coll. « Didactiques », 1992.

HOUDART-MEROT, Violaine, MONGENOT, Christine, *Pratiques d'écriture littéraire à l'Université*, Honoré Champion, Paris, 2013.

HOUDART-MEROT, Violaine (dir.) et PETITJEAN, Anne-Marie (dir.), *Numérique et Écriture littéraire : Mutations des pratiques*, éditions Hermann, Paris, 2015.

HOUDART-MEROT, Violaine, *La Création littéraire à l'université*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », Saint-Denis, 2018.

HOUDART-MEROT, Violaine et PETITJEAN, Anne-Marie, *De l'importance du temps long*, éditions Armand Colin, 2018.

HOUDART-MEROT, Violaine et PETITJEAN, Anne-Marie, *La Recherche-création littéraire*, « Introduction : la recherche par la pratique littéraire : quels enjeux ? », éditions Peter Lang, Bruxelles, 2021, p.12.

FREINET, Célestin, *Le Journal scolaire*, Cannes, éditions de l'École Moderne Française, 1976.

GARCIA-DEBANC, Claudine, « Consignes d'écriture et création », *Pratiques : linguistiques, littérature, didactique*, n°89, Metz, CRESEF, mars 1996.

GUIGUET Andrée, ROCHE Anne, VOLTZ Nicole, *L'Atelier d'écriture : Éléments pour la rédaction du texte littéraire*, Dunod, Paris, 1998.

NEUMAYER Michel et Odette *Animer un atelier d'écriture : Faire de l'écriture un bien partagé*, éditions ESF, Paris, 2003.

ORIOLO-BOYER, Claudette, *Critique et didactique de la réécriture, Travailler avec les brouillons d'écrivains*, Bertrand-Lacoste, coll. « Didactique », Centre National de Documentation Pédagogique de Midi-Pyrénées, décembre 2003.

ORIOLO-BOYER, Claudette, « Ateliers d'écriture, quarante ans d'élaboration », in *Ateliers d'écriture littéraire*, Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous (dir.), Hermann, coll. « Cerisy », 2013.

PETITJEAN, Anne-Marie, *La Littérature par l'expérience de la création. Théories et enjeux*, Presses universitaires Vincennes, coll. « Recherche-création », à paraître le 19 septembre 2023.

PRINCE, Michèle, *La Réécriture accompagnée : une démarche complexe pour améliorer la compétence scripturale*, Université de Laval, 2011.

QUARANTA, Jean-Marc (dir.), « Former aux ateliers d'écriture à l'université, vingt ans après : métamorphoses, pratiques, perspectives », colloque du Centre Interdisciplinaires d'Études Littéraires de l'Université d'Aix-Marseille, à Aix et Marseille, les 4 et 5 avril 2014, actes mis en ligne le 23 septembre 2014 : <http://duécriture.canalblog.com>.

REUTER, Yves, PENLOUP, Marie-Claude, *Recherches en didactique du français*

langue maternelle, n°23, *Les Pratiques extrascolaires de lecture et d'écriture des élèves*, 2001.

RICARDOU, Jean, « Travailler autrement », *L'Enseignement de la littérature (crise et perspectives)*, Paris, Nathan, 1977.

ROCHE, Anne, biographie de l'auteure, site de la Maison des Écrivains et de la Littérature, Mél : <http://www.m-e-l.fr/anne-roche,ec,219>.

ROCHE, Anne, « Faire écrire, ici ou ailleurs », compte rendu d'un stage à Hell-Bourg, La Réunion, mars 1990, <https://remue.net/atel/INV01roche.html#faire>.

ROSSIGNOL, Isabelle, *L'Invention des ateliers d'écriture en France, Analyse comparative de sept courants clés*, préface de Jean Hébrard, éditions L'Harmattan, 1996.

IV USUELS

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus les procédés littéraires*, édition 10/18, 1984.

Encyclopaedia universalis, « Intertextualité » par Pierre-Marc de Biasi : <https://www.universalis.fr/encyclopaedie/theorie-de-l-intertextualite/>.

Encyclopaedia universalis, « Texte (théorie du) » par Roland Barthes : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1968

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, éditions Nathan, 1995.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française, t.IV*, Monte-Carlo, éditions du Cap, 1971.

SOURIAU, Étienne, *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990.

Index des noms propres

A

ADERT, Laurent, 265.
ALBALAT, Antoine, 24, 103, 104.
ANDRÉ, Alain, 119.
ARAGON, Louis, 86, 279.
ARON, Paul, 59, 95, 104, 142, 187.
ATTOUN, Jean, 230, 232.
AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 65.
AZAY, Lucien d', 130, 140, 144.

B

BACHELARD, Gaston, 279.
BAKHTINE, Mikhaïl, 63, 64, 65, 66, 71, 90, 91.
BALZAC, Honoré de, 24, 73, 79, 102, 144.
BARBARA, 77, 78, 223, 224, 300.
BARTHES, Roland, 63, 66, 67, 81, 105, 106, 115, 116, 130.
BAYARD, Pierre, 50, 52, 55, 69, 80, 82, 101.
BEAUVOIR, Simone de, 98, 184, 185.
BÉHAR, Henri, 85, 86.
BENABOU, Marcel, 115, 116.
BEN MOUMÈNE, Yassin, 189, 201.
BENSERADE, Isaac de, 37, 38, 39.
BILOUS, Daniel, 122, 128, 131, 135, 136, 137.
BING, Élisabeth, 130.
BOCCACE, 24, 49, 295.

BOISSEAU-AXMANN, Laure-Lyn, 169, 170, 209, 210, 211, 212, 213, 215.
BON, François, 110.
BONAZZI, Mathilde, 51, 223.
BORGES, Jorge Luis, 69, 81, 189.
BOROWCZAK, Rachel, 176, 178, 179.
BOSC, Adrien, 28, 29.
BOUILLAGUET, Annick, 73, 79.
BRUYÈRE, Jean de la, 26, 35, 36, 58, 59, 81, 103, 282.
BÜRGER, Auguste, 40, 41, 42.
BURNIER, Michel, 60, 90, 98, 184.

C

CALVINO, Italo, 295, 296.
CARTER, Nathalie, 64, 95, 182, 183.
CAYOT, Sandra, 190.
CHATEAUBRIAND, François-René de, 24, 25.
CLAUDE, Martine, 194.
COMPAGNON, Antoine, 47, 74.
CORNILLON, Anna, 190, 191.
COSTA, Marianne, 288, 294.

D

DELABROY-ALLARD, Pauline, 77, 78, 79, 196, 197.
DETAMBEL, Régine, 121, 122, 124, 125.
DOMMARTIN, Solveig, 271, 272.

DOURY, Marianne, 65.

DU BELLAY, Joachim, 34, 35.

DU BREUIL, Bertrand, 182, 183.

DUMOULIN, Gilles, 84, 86.

DURAS, Marguerite, 13, 16, 17, 19, 50, 51, 90, 139, 140, 143, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 195, 196, 197, 199, 202, 203, 204, 205, 223, 224, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 245, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 280, 285, 290, 296, 299, 301.

E

ÉLUARD, Paul, 279.

ESCOLA, Marc, 131.

ÉSOPE, 31, 37, 38, 39.

F

FAUGÈRE, Théodore, 208, 209.

FLAUBERT, Gustave, 13, 43, 44, 45, 46, 54, 55, 73, 79, 102, 103, 105, 106, 137, 144, 145, 161, 200, 236, 265, 266, 267, 268.

FONTAINE, Jean de la, 37, 38, 39, 72, 82, 217, 218.

FONTANIER, Pierre, 94, 95, 225.

FOUCAULT, Michel, 45, 46, 63.

FRAISSE, Luc, 27.

FRANÇOIS, Claude, 251.

FREINET, Célestin, 10, 112, 113, 114, 130, 138.

FREUD, Sigmund, 55, 56.

FROMILHAGUE, Catherine, 227, 229.

FURETIÈRE, Antoine, 285, 286.

G

GARCIA-DEBANC, Claudine, 124.

GASTAMBIDE, Adrien-Joseph, 60.

GAUTIER, Théophile, 42, 43, 48, 279.

GENETTE, Gérard, 39, 44, 46, 54, 59, 60, 63, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 130, 136, 217, 225.

GINESTE, Manon, 183.

GIONO, Jean, 178, 199, 202, 210, 211, 213.

GOUST, Dominique, 145, 146.

GOY, Noémie, 97.

GRAY, Alasdair, 81.

GRÉSILLON, Almuth, 71, 73, 278.

GUIGUET, Andrée, 123.

H

HAFMANNSTHAL, Hugo von, 286.

HAILLET, Pierre-Patrick, 64.

HALICARNASSE, Pigrès d', 31.

HAUTBOIS, Cyril, 177, 178.

HELLEGOUARC'H, Pascale, 195.

HERRGOTT, Guilhem, 189, 214, 215.

HOMÈRE, 23, 31, 70, 82, 212.

HOUDART-MEROT, Violaine, 64, 118, 119, 120, 138, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 159.

HUGO, Victor, 44, 75, 190.

I

IMBERT, Pernette, 143, 149.

IONESCO, Eugène, 141, 230, 231, 232.

J

JODOROWSKI, Alexandro, 288, 293, 294.

JOUET, Jacques, 30, 100, 101, 199, 223, 224, 285, 299.

K

KÉRANGAL, Maylis de, 83, 199, 213, 218.

KRISTEVA, Julia, 63, 65, 66, 68, 71, 130, 184.

KULKA, Bryan, 188.

L

LACAN, Jacques, 115, 235.

LAFORGUE, Jules, 279.

LAGARCE, Jean-Luc, 13, 16, 17, 19, 50, 51, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 257, 280, 285, 290, 296, 298, 301, 305.

LAMARTINE, Alphonse de, 23.

LAURENT, Jacques, 194.

LE LIONNAIS, François, 76, 82, 115.

LESCURE, Jean, 279.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 29.

LÉVY, Éliphas, 293.

LITTRÉ, Paul-Émile, 70, 71.

M

MAGNÉ, Bernard, 78, 243, 260.

MARMONTEL, Jean-François, 58.

MARTIN, Jean-Pierre, 235.

MAUPASSANT, Guy de, 69, 161, 279.

MAUVIGNIER, Laurent, 51, 202.

MOLIÈRE, 30, 31, 282.

MONDOR, Henri, 279.

MONK, Ian, 101.

MONTAIGNE, Michel de, 26, 27, 34, 43, 58, 76.

MONTALBETTI, Christine, 26, 75, 118.

MULLER, Charles, 60, 92, 139, 144.

N

NAUGRETTE, Catherine, 232.

NERVAL, Gérard de, 279.

NEUMAYER, Michel, 121.

NEUMAYER, Odette, 121.

NIMIER, Marie, 13, 16, 17, 18, 19, 74, 77, 151, 178, 199, 202, 203, 204, 205, 223, 224, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 283, 285, 299.

NODIER, Charles, 41.

NOVARINA, Valère, 240.

O

ORINO, Charles d', 142.
ORIOLE-BOYER, Claudette, 10, 122, 128,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138,
150, 161.

P

PAGES-PINDON, Joëlle, 236.
PASCAL, Blaise, 26, 36.
PATRICE, Stéphane, 265.
PAZ, Octavio, 292, 293, 294, 295.
PELLETIER, Timothée, 167, 168, 185.
PENLOUP, Marie-Claude, 114.
PETITJEAN, Anne-Marie, 118, 119, 120,
147, 149, 150, 151, 152, 159, 303.
PEREC, Georges, 12, 78, 79, 186, 187, 188,
189, 190, 191, 199, 223, 235, 285, 298.
PERRIN, Michel, 88, 89, 140, 141.
PEY, Serge, 25, 178, 199, 291, 292, 293,
294, 295, 300.
PHILIPPE, Gilles, 51, 66, 304.
PIÉGAY-GROS, Nathalie, 68.
PILES, Roger de, 58.
PLATON, 32, 33, 34, 53, 54, 99, 190, 287.
PLUTARQUE, 27, 31, 37.
PONGE, Francis, 161, 185, 200, 279.
PRINCE, Michèle, 134, 135.
PROUST, Marcel, 9, 10, 13, 16, 27, 47, 48,
49, 50, 54, 55, 60, 69, 70, 73, 79, 96, 99,
101, 102, 103, 104, 105, 107, 131, 136, 137,
138, 139, 142, 144, 145, 146, 214, 216, 223,
224, 232, 236, 237, 265, 268, 269, 296, 306.

Q

QUARANTA, Jean-Marc, 153, 154.
QUENEAU, Raymond, 60, 78, 93, 115,
139, 140, 145, 146, 160, 235, 295.
QUIGNARD, Pascal, 29, 30, 139, 199, 205,
211, 212, 213, 223, 224, 283, 284, 285, 290,
291, 300.

R

RABAU, Sophie, 52, 75, 76, 78, 79, 90, 91,
131.
RAMBAUD, Patrick, 60, 90, 98, 139, 144,
180, 181, 184.
REBAI, Makki, 70, 71.
REBAI, Moez, 70, 71.
REBOUL-TOURE, Sandrine, 65.
REBOUX, Paul, 60, 92, 139, 141, 142.
REUTER, Yves, 114.
REY-DEBOVE, Josette, 65.
RICARDOU, Jean, 112, 129, 130.
RICOEUR, Paul, 115.
RIMBAUD, Arthur, 99, 187, 189, 279.
ROCHE, Anne, 112, 118, 130, 132.
RODRIGUEZ, Christine, 30, 118.
ROLLET, Agathe, 179, 206, 208, 210, 211.
ROSSIGNOL, Isabelle, 111, 112, 134, 135.
ROUBAUD, Jacques, 115, 116.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 25, 103.
ROUSTANG, François, 55, 56.

S

SAEMMER, Alexandre, 265.
SAFOUAN, Moustafa, 115.
SAGAN, Françoise, 27, 28, 72, 96, 139,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 192, 193,
199, 203, 217, 218, 223, 224, 300.
SAMOYAUULT, Tiphaine, 26, 68, 69, 70, 73,
74, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 86, 95.
SANGSUE, Dominique, 90.
SARTRE, Jean-Paul, 88, 89, 93, 98, 184,
278, 279, 288.
SCHNEIDER, Michel, 46, 54, 55, 56, 57,
60, 235, 286, 287, 290.
SERÇA, Isabelle, 70, 218.
SIMON, Claude, 114.
SOLIER, René de, 279.
SOURIAU, Étienne, 281, 282, 286.
STENDHAL, 59.

T

TODOROV, Tzvetan, 64, 65.
TZARA, Tristan, 279.

V

VALÉRY, Paul, 118, 122, 147, 279.
VAUDREY, Sandrine, 197, 237.
VERLAINE, Paul, 279.
VIEL, Tanguy, 51, 97, 199, 223, 299, 300.
VIGNES, Sylvie, 30, 118.
VOLTAIRE, 40.
VOLTZ, Nicole, 123.

W

WAHL, François, 115.
WILLIAMS, Tennessee, 27, 28.
WIRTH, Oswald, 288.

Y

YON, Caroline, 83.

Z

ZOLA, Émile, 161, 200, 202.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| REMERCIEMENTS..... | 5 |
| SOMMAIRE..... | 9 |
| INTRODUCTION GENERALE | 15 |
| PARTIE I : VERS UNE THEORISATION DES PRATIQUES INTERTEXTUELLES ET DES ATELIERS D'ECRIURE..... | 21 |
| Chapitre 1 : La lecture influence l'écriture..... | 23 |
| 1. Inspiration et travail | 23 |
| 2. De la lecture à l'écriture | 24 |
| 3. Perspectives historiques des réécritures..... | 30 |
| 4. Proust et la lecture | 47 |
| 5. Familles d'auteurs..... | 50 |
| 6. Influence / imitation | 52 |
| 7. Intertextualité et psychologie | 54 |
| 8. Perspectives historiques du pastiche | 57 |
| Chapitre 2 : L'intertextualité, vaste réseau | 63 |
| 1. Historique de l'intertextualité | 63 |
| 2. L'intertextualité : toujours polysémique..... | 68 |
| 3. Qu'entend-on par « réécriture » ? Un terme polysémique, souvent utilisé à tort..... | 70 |
| 4. Les intertextes | 73 |
| 5. Les hypertextes..... | 86 |
| 6. Proust et le pastiche..... | 101 |
| 7. Pastiche et style..... | 104 |
| Chapitre 3 : Enseigner l'écriture à l'Université : L'atelier d'écriture littéraire..... | 109 |
| 1. Historique de l'atelier d'écriture jusqu'à son admission à l'université | 110 |
| 2. Fonctionnement d'un atelier d'écriture littéraire | 121 |
| 3. Redéfinition de termes clés : réécriture, pastiche et style..... | 129 |
| 4. Les pastiches édités | 138 |
| 5. La recherche-crédation et l'atelier d'écriture..... | 146 |
| PARTIE II : PASTICHE : DIDACTIQUE ET EXPERIENCE | 157 |
| Chapitre 4 : Le pastiche en atelier d'Écriture | 159 |
| 1. L'atelier d'écriture en recherche-crédation..... | 159 |
| 2. Comment quantifier les éléments stylistiques du pastiche pour juger de sa valeur ?..... | 162 |

| | |
|---|-----|
| 3. Un outil informatique ou une sensation : vers une redéfinition du style..... | 171 |
| Chapitre 5 : Enseigner le pastiche en atelier d'écriture | 173 |
| 1. La découverte du pastiche avec un style marqué... .. | 174 |
| 2. Comment ne pas verser dans la parodie ? | 180 |
| 3. Lorsque la contrainte est trop forte : l'exemple du lipogramme en [e] de Perec..... | 186 |
| 4. Lorsque le texte-source est stylistiquement moins marqué | 192 |
| 5. Enseigner le pastiche..... | 195 |
| Chapitre 6 : Accompagner l'écrivain à la recherche de son propre style | 199 |
| 1. Acquérir de nouveaux traits stylistiques ou aller au-delà de ses habitudes d'écriture | 199 |
| 2. La génétique des textes comme moyen de pousser vers un pastiche de l'extrême ?..... | 200 |
| 3. Les sens dans le texte : construction cognitive et réception sensorielle | 202 |
| 4. Vers une autonomie de l'écrivain | 213 |
| 5. La pratique influence la théorie et vice et versa | 217 |
| PARTIE III : LA PRATIQUE DU PASTICHE : DE L'IMITATION A LA DECOUVERTE DE SOI | 221 |
| Chapitre 7 : Analyse des auteurs du corpus : Jean-Luc Lagarce, Marguerite Duras et Marie Nimier | 223 |
| 1. Jean-Luc Lagarce | 224 |
| 2. Marguerite Duras | 235 |
| 3. Marie Nimier | 240 |
| CHAPITRE 8 – L'[H]ERMITE : DU PASTICHE A L'ECRIT PERSONNEL | 275 |
| 1. À l'intérieur d'une cave | 276 |
| 2. Les mains comme identité de l'auteur | 278 |
| 3. Portraits de femmes | 281 |
| 4. Vellétés d'écriture empêchées par une clé manquante..... | 288 |
| 5. La mystique du Tarot..... | 291 |
| 6. L'[H]ermite dépuratif : du pastiche à l'écrit personnel | 301 |
| CONCLUSION GENERALE | 303 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 307 |
| INDEX DES NOMS PROPRES..... | 323 |
| TABLE DES MATIERES..... | 329 |