

Paul Aron : « Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours ». Paris, Presses universitaires de France, coll. Les Littéraires, 2008, 296 p. ISBN 978-2-13-056415-7

Dans ce livre consacré à l'histoire du pastiche de la France littéraire, Paul Aron commence par constater que le pastiche est parfois mal considéré, et ce depuis au moins l'époque du romantisme (p. 5) car ce genre déconsidéré semblait s'opposer à l'esthétique de l'originalité qui était alors revendiquée par le mouvement romantique. Pour l'auteur de cet ouvrage, il y a lieu de sortir de ce schéma en réévaluant l'histoire du pastiche à partir d'un point de vue qui met au centre de ses préoccupations la pratique littéraire ; ce qui l'amène à redéfinir le pastiche comme une « imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits » (p. 5). Dans cette proposition, Paul Aron voit deux temps du pastiche : le repérage du ton et du style d'un auteur, puis sa transposition dans un texte nouveau (p. 5).

Dans cette optique, et là apparaît l'une des hypothèses de l'*Histoire du pastiche*, le pastiche, en tant qu'imitation d'un style, recouvre des réalités hétérogènes, en ce sens qu'il touche à la tradition littéraire, au plagiat, à la falsification et à l'histoire de l'enseignement. Le pastiche dépasse donc le seul corpus littéraire, corpus auquel l'étude de Paul Aron propose de se borner. Avant de l'aborder, son auteur souhaite relire les deux points de vue convergents qui ont prévalu sur le sujet avant de les compléter et ensuite à l'aune de son projet d'une histoire du pastiche allant de la Renaissance à nos jours.

Le premier point de vue sur le pastiche est en effet d'ordre matériel et a été développé à partir de Quintilien. Ce dernier préconisait l'imitation du modèle du maître, puis cette injonction a pris un sens bien plus figuré :

(1) le schéma, le code et le genre d'un groupe ; (2) le répertoire de manière historique et culturelle (p. 10) ; (3) le propre d'un individu qui écrit, d'où le développement de la stylistique (1905) par Charles Bailly, l'étude de la marque d'un écrivain ; (4) une notion individuelle et un élément circonstancié qui permettait aussi d'attirer l'attention sur la syntaxe, les images et le lexique (p. 10) comme ce fut le cas dans la démarche de Gustave Lanson. Le second point de vue sur le pastiche concerne celui de la critique. Il permet de constater le développement des premières réflexions sur le pastiche à partir de la constitution d'anthologies et de recensions (pp. 12—13) qui, bien que réservées sur la pratique, n'en demeurent pas moins les premières tentatives de synthèse de l'histoire de la pratique du genre. Plus tard, les formalistes russes et tchèques vont mêler indifféremment le pastiche et la parodie dans ce qu'ils appelleront l'intertextualité, dès lors pastiche et parodie se trouveront partout. Enfin, l'histoire littéraire amène un tournant avec Gérard Genette et son *Palimpseste* (1982), ouvrage dans lequel il est aussi question du détournement textuel à travers les notions d'hypotexte (transformation d'un texte) et d'hypertexte (imitation d'un style). Dans cette perspective, le pastiche s'apparente à l'emprunt d'un style, tandis que la parodie transformerait un texte singulier, ce à quoi s'ajoute la question de l'intentionnalité de la pratique.

Or Paul Aron voit dans la distinction de Genette plusieurs problèmes laissés en suspens entre autres ceux qui ont trait au régime de l'auteur (p. 17) et à la distinction entre parodie et pastiche d'un texte. Ce qui, à partir de cette réserve, l'amène à s'interroger sur les modalités du pastiche et sur l'espace social dans lequel il s'est développé. Il s'agit donc de montrer la variabilité des pratiques aussi bien à partir de la sociologie de la littérature que des informations d'histoire littéraire (p. 19). Paul Aron se propose d'affronter ces problèmes en déployant quatre moments importants qui représentent chacun des moments de transformation de la pratique du pastiche, dévoilant par l'occasion l'hétérogénéité de cette réalité littéraire : (1) l'imitation des auteurs modernes, (2) la constitution d'un régime esthétique, (3) la généralisation du pastiche et (4) le développement d'un statut littéraire du pastiche.

Depuis la Renaissance jusqu'à l'âge classique, en effet, l'imitation des auteurs modernes provient de l'Antiquité et se poursuit jusqu'à la Révolution française. À la Renaissance, cette pratique est introduite dans la formation des clercs sur le modèle des Anciens, promue ensuite au collège et à l'école en général ; se diffuse ainsi une culture de l'imitation stylistique (p. 26) à laquelle les humanistes ajoutent un aspect propre à l'imitateur (p. 29). L'ordonnance de Villers-Cotterêts qui impose le français dans tous les actes administratifs officiels ainsi que la période de défense du français vont permettre un élargissement du corpus non plus seulement aux

auteurs latins, mais aussi aux auteurs de langue vulgaire donc française. Puis, des réflexions sur l'imitation sont proposées à partir du XVII^e siècle à travers des débats très hétérogènes sur la légitimité de l'emprunt aux œuvres modernes, ce qui va consacrer la primauté du bon goût sur l'érudition et la prise de conscience de la notion de style individuelle. En parallèle à ces discussions, la parodie textuelle s'élargit et l'écrivain contribue à diffuser des modèles d'expression écrite convenant au bon monde, dans « un tel contexte la réalité du pastiche ne se situe pas dans une pratique littéraire distincte, mais dans le lien entre une technique littéraire et les convenances sociales des salons » (p. 70).

De l'âge classique au siècle des Lumières, le pastiche se trouve élargi au théâtre et à la vie intellectuelle et fait aussi objet de réflexion théorique, alors que la parodie de bon goût signifie l'imitation des auteurs reconnaissables, en cela, il s'agit d'une pratique du pastiche (p. 71). Mais dans l'esprit des théoriciens du XVIII^e siècle, les termes se spécialisent. Ainsi, la parodie a trait à l'imitation approximative, au comique et au burlesque, tandis que le pastiche concerne l'imitation du style. Cette distinction entre pastiche et parodie n'est que le fruit de la théorie critique du XVIII^e siècle car, dans les faits, les productions textuelles mêlent volontiers les deux registres. Par exemple, le théâtre mêle aussi bien la parodie que le pastiche, aidé en cela par l'influence italienne qui permet d'élargir le genre.

Puis le pastiche s'élargit une nouvelle fois aux romans et aux contes à travers les traductions très libres de récits en provenance d'autres univers culturels : par exemple les *Mille et une nuits*, *Don Quichotte*, etc. Mais la reconnaissance du genre par la synthèse de l'abbé Claude Sallier (1685—1761) reprend d'une part, l'idée ancienne de la parodie de bon goût comme catégorie de l'imitation littéraire dans le but d'instruire et de plaire, mêlant donc l'utile à l'agréable. D'autre part, le pastiche correspond à l'imitation stylistique avec un point de vue positif sur la pratique, mais dans l'idée de « à la manière de ». Il s'agit là de la naissance théorique de l'acte littéraire du pastiche. Il correspond à la transition entre le régime poétique de l'âge classique et le régime esthétique de la modernité.

Au XIX^e siècle, de transformations profondes ont lieu sur l'esthétique, l'école et les valeurs littéraires. Elles vont marquer les générations de producteurs littéraires du XIX^e siècle et la pratique du pastiche littéraire (p. 103). Un débat va alors s'amorcer sur l'originalité comme valeur esthétique jusqu'au romantisme qui promeut le mythe de l'écrivain de génie. On aboutit à une sorte de situation paradoxale entre d'un côté la promotion de l'esthétique de l'imitation et d'un autre côté l'esthétique de l'originalité. C'est à ces deux tendances que les romantiques prennent goût. Il existera un pastiche romantique. Mais les écrivains et les lecteurs demeurent

formés aux normes de l'Ancien Régime et les changements en cours dans l'apprentissage maintiennent la rhétorique latine et la mémorisation. Ce n'est qu'avec les changements survenus dans la scolarité avec un enseignement plus moderne que l'on verra les conséquences dans la pratique du pastiche. Il s'agira désormais d'une sorte de contrat de pastiche, « une connivence fondée sur le sentiment de supériorité que procure toute imitation » (p. 122). Mais dans la première moitié du XIX^e siècle, le pastiche est varié parce que bibliophilique, mondain et théâtral ; il touche aussi à un cercle large car la pratique demeure occasionnelle. Dans ce contexte, la position de l'artiste demeure variée, dans la mesure où il lui est impossible de mener une carrière d'artiste, et dans ces conditions, l'attitude parodique peut se révéler être une solution pour ce dernier. Toutefois le statut du pastiche romantique suit la production culturelle, mais tout en n'étant que très peu créateur, ce qui le différencie du pastiche de l'Ancien Régime. Le souci de se distinguer des journalistes (presse) demeure constant dans la démarche des écrivains. « Le pastiche et la parodie deviennent progressivement des outils au service des écrivains professionnels. Ceux-ci leur donnent en retour une nouvelle légitimité » (p. 187).

Les transformations venues à la fin du XIX^e siècle préparent le terrain pour les pasticheurs du XX^e siècle. Une rupture introduite dans l'apprentissage des lettres fait disparaître la composition latine et par conséquent le lien entre l'Antiquité et le monde moderne. L'apprentissage se trouve alors centré sur les textes modernes. Outre la disparition de la composition latine, la rhétorique subit la même chose après les réformes de Gustave Lanson vers 1902. Dès lors, les transformations vont se répercuter sur la pratique littéraire des écrivains qui sont poussés par cette école.

De plus, le changement dans les rapports à la production donne une importance plus grande aux études de style. De là, la restauration de l'intérêt du style individuel d'un écrivain intervient. Et l'élargissement public du pastiche permet d'imiter les grands écrivains du programme et le moyen d'expression des écrivains. Le climat concurrentiel qui va de la décadence au symbolisme excite la verve des pasticheurs jusqu'à ce que le pastiche fasse pleinement partie des moyens d'expression dans les échanges intellectuels et littéraires. Et ce parallèlement à la transformation de l'école et de l'esthétique fin de siècle. Par exemple, Marcel Proust et Charles Müller font des pastiches au début de leur carrière respective. De la rivalité entre les deux, Proust va sortir gagnant car le pastiche lui aura permis de faire dans *La Recherche du temps perdu* une sorte de pastiche du discours social fin de siècle, à partir des pastiches de Saint-Simon, Balzac, Flaubert et Zola. Ainsi pour Proust pasticher revient aussi à incorporer les mots des autres.

Après les pastiches seront aussi présents dans des recueils, et également chez les écrivains francophones du Canada et de Suisse romande qui raillent plutôt les vivants. Mais le pastiche auprès des avant-gardes n'est que très peu présent. On a des pastiches de Baudelaire, Rimbaud, etc. Mais les surréalistes s'opposent au pastiche, à la différence des surréalistes belges qui pratiquent une sorte de plagiat actif et critique. C'est le cas notamment des intellectuels comme Scutenaire, Nougé et Goemans. En France, seul Raymond Queneau utilise le pastiche puis les situationnistes comme Guy Debord et l'art du détournement.

Force est de constater l'hétérogénéité de la réalité du pastiche au fil de l'histoire comme le montre le livre de Paul Aron. Il en dresse un récit passionnant dans ses différentes transformations en fonction des enjeux propres à chaque étape historique qui accueille cette pratique littéraire. L'auteur s'est effectivement borné à étudier le cadre français avec un point de vue comparatiste pour la première moitié du XX^e siècle à travers les lettres francophones du Canada, de Belgique et de Suisse. Avec cette perspective comparatiste, Paul Aron a amorcé l'approche du pastiche par les écrivains de la marge dans le chapitre relatif aux lettres francophones du Canada, de Belgique et de Suisse, il ouvre ainsi une piste de réflexion autour du pastiche dans l'univers des lettres francophones, ce qui permettrait précisément de développer et de nourrir le point de vue comparatiste et peut-être même de repenser autrement l'approche du pastiche et de la parodie. Cette démarche permettrait aussi de redimensionner le problème en le liant à d'autres questionnements qui résultent notamment de la spécificité de ces agents du champ littéraire parisien et qui ont eux aussi hérités de la problématique sur la pratique du pastiche dans les lettres françaises. Cette dernière remarque ne doit pas nous faire oublier l'aspect stimulant de l'approche que propose Paul Aron de la question du pastiche, ainsi que du prisme à partir duquel il établit l'histoire du pastiche comme un moment déterminant dans l'histoire des pratiques littéraires de langue française, ce qui suppose une vision dynamique, ouverte et relationnelle du corpus littéraire, vision que l'on retrouve dans cette *Histoire du pastiche*.

Buata B. Malela
Université de Silésie