



Modèles linguistiques

60 | 2009
L'écriture mimétique (I)

Pourquoi le pastiche est-il encore et toujours vert ?

Xavier Gélard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ml/210>

DOI : 10.4000/ml.210

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2009

Pagination : 69-75

Référence électronique

Xavier Gélard, « Pourquoi le pastiche est-il encore et toujours vert ? », *Modèles linguistiques* [En ligne], 60 | 2009, mis en ligne le 05 janvier 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/210> ; DOI : 10.4000/ml.210

Pourquoi le pastiche est-il encore et toujours vert ?

Xavier Gélard

Considérations sur l'aventure de la revue *Vert Pastiche*.

En 2005 paraît à 150 exemplaires le premier numéro d'une revue confidentielle, *Vert pastiche*, qui connaîtra trois livraisons jusqu'en 2007.

Elle est le fait d'une équipe déjà responsable d'une autre revue consacrée à la création littéraire, *Le Corps du texte*. Celle-ci confrontait des écrits et des images, sans d'autres contraintes que d'être réunis sur un même support, une affiche, et de répondre à l'appel d'un mot-clé. En cinq numéros (*StatLon*, *D(i)eux*, *3rrata*, *C4rte*, *5inge*), elle a côtoyé le pastiche maintes fois. Le dernier numéro en particulier, de par son thème, le singe, rendait compte de procédés de réécriture et de réappropriation des textes d'autres auteurs. C'est dans le sillage de ce numéro qu'est née la revue *Vert Pastiche*.

Pourquoi vert ? Certains genres ayant leur couleur (le rose pour la littérature érotique, le noir pour la littérature policière), il nous a semblé juste d'en donner une à ce genre-ci. Le vert pistache s'imposait ; et le vert, couleur de la jeunesse, disait assez bien que le pastiche n'est pas un vieux genre, mais reste vivant, et qu'il n'est pas cantonné à une époque particulière, mais continue de sévir au XX^e siècle.

Les auteurs du *Corps du texte*, qui ne se réclament ni de l'Oulipo, ni d'une littérature sans règles, comprenaient que, lecteurs eux-mêmes, ils reproduisaient parfois des ambiances et des trames propres à d'autres auteurs ; et prenaient acte qu'il était impossible d'échapper au réseau de textes qui les hantait, sauf à rendre ce réseau conscient et à trouver sa place en lui.

Cette mise en perspective ne leur était possible qu'à travers l'usage du pastiche qui, seul, en ramenant l'auteur à ce qu'il a lu, lui permettrait de trouver une voix tout en rendant hommage à ceux qui lui ont donné la parole. Cependant, le pastiche ne devait pas être compris comme une sous-littérature, mais comme un pan de la littérature particulièrement

fécond, bien que méconnu ou sous-estimé parce qu'il ne convoite pas la position de l'original, condition *sine qua non* de la reconnaissance littéraire.

Le premier édito rendait compte de cette approche, en même temps qu'il affichait la difficile définition de l'activité de pasticher :

La revue *Vert Pastiche* s'occupe des pastiches. Jusque-là, tout est clair. Mais qu'est-ce qu'un pastiche ? Quelque chose entre la parodie et l'assimilation, nous dit le dictionnaire. De la "littérature au second degré", dirait Gérard Genette. Soit : une appropriation patiente et obstinée des tours, des tics et, aussi, du traitement qui font, en dernière analyse, un texte, une œuvre. Non pas comme le Maria Wutz de Jean-Paul Richter qui, ne pouvant s'acheter les livres qu'il souhaite, décide de les écrire, et devient l'auteur (l'auteur second) des *Souffrances du jeune Werther*, des *Rêveries du Promeneur solitaire*, annonçant le Pierre Ménard de Jorge Luis Borges. Le pasticheur ne se propose pas de forger des livres de toutes pièces, ou même de refaire les livres qu'il a aimés. Il cherche plutôt à trouver la formule qui lui permettra de les lire encore à travers le texte qu'il écrit.

Non pas, encore, faux-monnayeur, contrefaisant dans la nuit de son laboratoire des billets qu'il fera circuler par la suite. Non pas Baldani du *Parfum* de Patrick Süskind, obsédé par l'idée de retrouver la formule du concurrent Pelassier afin de redorer son blason. Non pas forgeur de faux. Mais un singe, ni plus ni moins.

C'est-à-dire ? À la fois imitateur, bouffon, parodiste et chercheur. Le pasticheur s'attaque à l'œuvre originale, parce qu'il entend revenir, à contre-courant, à la source qui l'a vue naître. Autrement dit : au travers du pastiche, il est plus aisé d'apercevoir l'œuvre première. Le pastiche est une lumière jetée sur un entrelacs, une manière de dénuer ce qui avance groupé, insondable, obscur, dans l'œuvre originale. Un moyen de la rendre lisible sans l'affadir par une quelconque réduction. De même que l'on regarde mieux l'homme quand on a vu le singe, quand on lit ou écrit le pastiche on peut saisir les mécanismes intimes d'une œuvre, sans cesser de l'aimer. On peut l'approcher d'une autre manière et y faire son lit, sans prétention mais sans honte non plus.

Le pastiche est une pathologie de lecteur. Un hommage implicite, pas un meurtre du père.

On dit parfois que le diable singe Dieu ; on veut sûrement entendre qu'il le pastiche¹.

Une pathologie de lecteur : car la lecture est un procédé complexe, qui n'engage jamais un rapport passif du lecteur face à l'auteur. L'œuvre sème un univers dans un esprit – c'est ce que l'on entend lorsque l'on prétend que le lecteur est aussi le créateur de ce qu'il lit –, ce pourquoi l'on a tant de mal à la quitter et à la laisser entre ses couvertures. Le pasticheur tient sa « vocation », aussi, de cette envie de rester dans l'œuvre, de la faire continuer au-delà d'elle.

1. *Revue Vert pastiche*, premier numéro, automne 2005, page 5.

Les exemples cités dans cet édito (Maria Wutz, Baldani) fonctionneront dans l'histoire de la revue comme des limites, lesquelles correspondent aux tentations permanentes de la lecture : supplanter l'auteur, l'annihiler, ou encore se fondre en lui, toutes correspondant au désir de réduire à néant le hiatus entre l'auteur et le lecteur.

Le singe du pastiche refuse cette négativité, en se plaçant dans le giron de l'auteur, mais en acceptant de doubler son œuvre : il tente de trouver un rapport positif à l'auteur en tentant de l'accompagner.

L'image du singe signera dès lors toutes les parutions de la revue. Ce singe qui reprend pour son compte les gestes d'un autre devient le modèle du pasticheur, qui observe et reprend à la volée les expressions de ceux qu'il regarde, et relativise l'illusion d'extrême singularité qui habite chaque créateur.

Créer une revue où faire paraître des pastiches, c'était clairement, pour ces écrivains (mobilisés autour de Xavier Gélard et Xavier Garnerin) s'inscrire dans une vision de la création littéraire qui n'est pas celle du tout-auteur, vision qui prédomine en littérature, et qui en commande les postures et les exigences.

D'abord, c'était clamer que le pastiche n'est pas la parodie, et que l'on peut singer l'œuvre d'un auteur sans chercher à dénigrer celui-ci, sans le ridiculiser. Pour autant, cette position ne requérait pas d'évacuer l'humour des pastiches, en le stigmatisant comme inapproprié : bien au contraire, la revue reconnaissait que le pastiche et l'humour étaient indissociables, en ce que l'un, comme l'autre, induisent une distance avec le sujet qu'ils visent ; dans le cas du pastiche, cette distance se traduisant dans le décalage nécessaire à la réalisation du projet, à savoir la reprise de l'œuvre d'un auteur par un autre écrivain, décalage qui permettait la relativisation de la dimension sacrée de l'œuvre originale, et la possibilité de s'en jouer.

Ainsi, le pastiche de Robbe-Grillet par Guillaume Fayard, dans le troisième numéro de la revue, s'il ne comporte aucun élément comique, porte à sourire par la reconnaissance de procédés aisément identifiables chez l'auteur original :

« Une voiture de sport, une Austin Martin. La portière gauche est ouverte sur le haut, la scène est immobile. Mais la peinture impeccablement lustrée de la portière renvoie une ombre agitée qui laisse deviner une présence, non loin, dans le vermillon puissant et incurvé ; lorsque le conducteur, et sans aucun doute le possesseur du véhicule entre en scène, nous sommes forcés de constater qu'il ressemble à s'y méprendre à un agent secret, trop séduisant, trop bien mis qu'il est, et bien trop circonspect pour l'heure, le lieu et l'occasion... »

Comme on le voit à travers cette ouverture, c'est le doute quant à l'incongruité de la scène – une Austin, un agent secret, trop évidents –,

laquelle pourtant pourrait faire partie de l'œuvre même de Robbe Grillet, qui nous fait sourire : le pastiche a l'air d'en toujours faire trop, alors qu'il n'est que *trop fidèle*.

La revue voulait ensuite montrer que le pastiche est une forme de création, dût-elle s'inscrire à l'intérieur de la création d'un autre, et non une forme dégradée de littérature. Il s'agirait bien, comme l'indique le mot de Genette, d'une littérature au second degré : une littérature à part entière, bien que dépendante d'une autre.

Enfin, c'était élargir la notion d'auteur au-delà de la personne réelle : l'auteur d'une œuvre apparaîtrait, à la lumière du pastiche, comme le créateur d'un format, avec ses codes et ses contraintes, programme qu'il serait possible de reprendre et de continuer, par-delà la mort. En somme, c'était proposer quelque chose qui existe déjà dans les territoires de la bande dessinée et, dans une moindre mesure, en littérature : une passation d'artistes pour proroger un univers développé par un créateur particulier, combinant hommage, humour et étude.

En somme, le pastiche était un commentaire de texte, mais en pratique ; là où le commentaire s'attache à tel ou tel point d'un texte pour en extraire une vision, le pastiche agit de même, mais en continuant le texte par d'autres moyens. Et comme Gilles Deleuze prétendait faire un enfant dans le dos de David Hume, Immanuel Kant ou Friedrich Nietzsche qu'il commentait, rendant la cohérence interne de leur œuvre par un biais extérieur à leur œuvre même, le pasticheur pouvait tout à fait prétendre à la fidélité envers le texte original sans renoncer à y révéler quelque chose qui n'y avait pas été remarqué au premier abord, et lui redonnait une actualité.

« Ma manière de m'en tirer à l'époque, c'était de concevoir l'histoire de la philosophie comme une sorte d'enculage ou, ce qui revient au même, d'immaculée conception. Je m'imaginai arriver dans le dos d'un auteur et lui faire un enfant qui serait le sien et qui serait pourtant monstrueux » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*).

Pastiche long et en épisode, *Comment j'ai su que j'étais Philip K. Dick* s'inscrivait entièrement dans ce projet. L'intrigue elle-même, pastichant l'univers de l'écrivain américain Philip K. Dick, mettait en scène un réparateur de machine à créer des fugues de Bach (mise en abyme de l'activité du pasticheur) confronté à deux phénomènes : l'un vise à l'unification du monde, l'autre se traduit par la multiplication d'individus prétendant être la réincarnation de l'écrivain Philip K. Dick. Le réparateur devra réunir ces réincarnations en une seule entité afin de pouvoir mettre un terme au phénomène d'unification. Le propos du pasticheur est bien, à la fois, de faire miroiter toutes les facettes d'un auteur, pour éviter, aussi, la fossilisation de celui-ci dans un portrait immuable.

Une fois lancé, le projet a attiré des plumes d'horizon divers, qui toutes ont vu une légitimité à se pencher sur le cas du pastiche. La plupart ne connaissaient ni Reboux et Muller, ni rien de l'histoire de ce genre ; il leur semblait néanmoins naturel de trouver avec leurs auteurs préférés une nouvelle relation, différente de celle du lecteur qu'ils ont été ou du pasticheur inconscient qu'ils ont cru être.

Car chaque pastiche reçu et publié révélait d'un même coup l'auteur premier des œuvres – seul auteur réel selon le canon littéraire – et l'auteur pastichant. Dans bien des cas, le pastiche apparaissait au final comme une possibilité contenue dans l'œuvre première, non exploitée, et qui avait attendu d'en passer par la main d'un autre pour se révéler. C'est dans cette optique que le numéro 2 a été conçu, exposant dans un programme à la Wittgenstein des considérations sur le lien unissant l'œuvre première au pastiche :

1. L'œuvre totale, complète, a pour nom le singe.
2. Pour former un singe, il ne suffit pas de produire un pastiche. Il faut encore l'accoler à son référent.
3. Ainsi, un texte n'existe et ne fait œuvre que s'il est flanqué de son pastiche. C'est ce que, dans un passage resté célèbre, Ferdinand de Saussure, qui chaussait du 43, nous a révélé : « Le lien unifiant le singifiant et le singifié est nécessaire, ou encore, puisque nous entendons par singe le total résultant de l'association d'un singifiant à un singifié, nous pouvons dire plus simplement : le singe est nécessaire. »
4. Un texte, une image seule ne font pas œuvre ; ils le deviennent si on recherche patiemment et avec honnêteté le pastiche qui les complètera.
5. Quelquefois ce pastiche est à l'intérieur du texte ou de l'image elle-même, et alors il convient de le révéler.
6. Tout texte et toute image pensés et repensés, écrits et réécrits, soupesés, mis à l'épreuve, brûlés, graciés, repris, achevés, contiennent leur propre dimension de pastiche. Celle-ci dort à l'intérieur. Les réalisations de cette trempe ressemblent à la Madeleine de Vertigo, qui est à la fois une contrefaçon et son propre modèle. Ils sont des singes, des œuvres.
7. Dès lors, pasticher un texte ou une image que l'on aime, c'est dévoiler le pastiche inhérent à l'œuvre, l'extirper du modèle.
8. Ce qu'on ne peut pasticher, il faut le défaire.

En joignant de manière inséparable l'œuvre à son pastiche, la revue proclamait à travers cet envoi la nécessité d'une littérature sans idôlatry, où ni l'auteur ni le lecteur ne pourraient assurer une position de toute-puissance envers l'autre.

Un pastiche illustré du premier numéro le montrait en ce qu'il s'invitait dans l'œuvre elle-même, sans la détruire. À la différence d'un Jochen Gerner qui noircit les cases de *Tintin en Amérique* pour ne laisser paraître que quelques éléments révélant la violence soigneusement cachée

dans le travail d'Hergé (*TNT en Amérique*), ce pastiche de Cécile Rousset consistait en un décalque des dessins de Christophe Blain pour y adjoindre d'autres bulles que celles imaginées par Joann Sfar.

Cette fois encore, le pastiche, vol avoué, ne demandait pas d'abattre la fonction d'auteur, ou même de forcer l'auteur à admettre quelque chose qu'il aurait voulu occulter, mais se proposait d'aider à exploiter toutes les virtualités suscitées par un travail d'artiste ; et ainsi de reconnaître un terrain propice à l'exploration et à l'expérience dans la relativisation de l'illusion de toute-puissance engendrée par la création.

Cette manière d'insuffler un autre sens dans l'œuvre close et définie est celle du pastiche ; mais c'est une manière qui refuse la violence et l'annihilation, et qui se résume dans les différents sens du verbe subtiliser : voler, échanger, mais aussi introduire du subtil, du sous-titre, dans l'œuvre. Une manière qui s'inscrit dans une constellation tracée par différentes étoiles brillant dans l'inconscient littéraire, et qui se dessine dès que l'identité entre auteur et personne réelle est questionnée ; s'y relie alors l'étoile des livres imaginaires (livres non réels cités dans des ouvrages réels), ou celle des textes qui ont pressenti (le Maria Wutz de Jean Paul et le Pierre Ménard de Borges, qui réécrit *Don Quichotte*, tous deux précités) qu'une œuvre pouvait être détachée de son auteur, quelles que soient les conditions et les singularités qui l'ont vu naître.

Revue Vert pastiche