Le pastiche au XX^e siècle, édition et paratexte : de la littérarité à la légitimité

Pascale Hellégouarc'h

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/182>

DOI : 10.4000/ml.182

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Pagination : 7-22

Référence électronique

Pascale Hellégouarc'h, « Le pastiche au XX^e siècle, édition et paratexte : de la littérarité à la légitimité », *Modèles linguistiques* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 31 décembre 2012, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/182> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.182>

Le pastiche au xx^e siècle, édition et paratexte : de la littérature à la légitimité

Pascale Hellégouarc'h

Introduction

Une tendance naturelle pour approcher l'écriture mimétique consiste à se placer du côté de la réception pour insister sur la notion de texte à compléter, de blancs textuels à investir et de compétences lectoriales susceptibles de valider — ou non — l'hypertexte (le texte second) par une connaissance-reconnaissance d'un hypotexte qui serait quelque chose comme un modèle. Évoquer l'écriture mimétique, c'est emprunter une posture bien différente qui place au centre la notion de texte.

Et cela change tout.

Changement de perception de l'écriture, d'interprétation et de prise en compte de la valeur de l'écrit, valeur à prendre dans le sens de bien culturel. Dès lors qu'il est publié, le pastiche s'inscrit dans un univers social et institutionnel, ouvrage comme un autre autonome et responsable, et juridiquement encadré : le code de la propriété intellectuelle¹ autorise la parodie, le pastiche et la caricature au nom de la liberté d'expression, sous réserve d'absence de risque de confusion avec l'hypotexte et d'existence d'un projet humoristique de la part de l'imitateur qui exclut l'intention de nuire comme le préjudice potentiel.

Dans ce contexte sous haute surveillance, l'écriture mimétique circule, se cherche, fait sa place, interpelle, subvertit, interroge, consterne : elle met en jeu, dans le sens mécanique d'un espace entre deux pièces qui permet le mouvement, l'institution littéraire dans ses repères, ses priorités, ses implicites au risque parfois de s'y heurter. Cette contribution sera donc l'occasion de s'interroger sur les relations entre l'édition et l'écriture mimétique, avant de s'attarder sur un mode de pastiche très singulier que constituent les pastiches éditoriaux pour enfin réfléchir à la notion de littérature et de légitimité qui structure en partie l'existence institutionnelle de l'écriture mimétique.

---

1. Article L.122-5 4°.

1. Édition et institution : le statut ambigu de l'écriture mimétique

1.1. Édition, critique, lecteur : périmètre d'un champ littéraire

Les cadres institutionnels dans lesquels s'exerce l'activité littéraire comprennent aussi bien la condition des auteurs que les pratiques d'écriture et d'édition ou les structures des groupes d'appartenance. Les textes en général et le pastiche en particulier — par son travail sur ce bien culturel — se trouvent pris dans ces carrefours où se croisent l'histoire littéraire, l'édition, la critique, la notion de valeur littéraire... L'ambivalence d'une imitation partagée entre la reconnaissance, la perpétuation d'influence et la subversion rend encore plus nécessaire la considération parallèle de l'énoncé et des conditions d'énonciation.

L'édition est un lieu d'épanouissement du champ littéraire : elle délimite son espace, détermine les canaux de reconnaissance, de consécration et de classification, assure la circulation des œuvres². D'autres instances de légitimation complètent ce champ : les écoles littéraires, les revues, la critique, les académies, l'enseignement des lettres. Un processus de légitimation et d'autorisation des textes³ se met en place dont l'édition est l'une des marques les plus apparentes, en tant que médiateur et point de passage obligé pour parvenir aux lecteurs et à la critique. L'écriture mimétique n'échappe pas à cette règle, dès lors qu'elle s'inscrit dans la logique d'une publication.

1.2. Le pastiche au risque de l'édition

Un ouvrage égaré hors de son champ de production court le risque de l'échec. De fait, le choix de la publication d'un pastiche suggère déjà un public, la signature de l'éditeur étant elle-même une garantie institutionnelle. Un éditeur publie ce qui peut rencontrer un écho chez ses lecteurs, eux-mêmes prendront conseil auprès des critiques qui leur correspondent : trois reflets du champ culturel que l'écriture mimétique va s'appliquer à diffracter. Paradoxalement, l'imitateur tend parfois à s'exclure presque spontanément du processus de légitimation en essayant de se situer dans une sphère indépendante, manifestation de sa liberté critique.

La question de la pertinence du pastiche s'observe à tous les niveaux de sa construction : il repose sur des valeurs auxquelles il s'oppose en

---

2. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978, p. 87.

3. cf. Alain Viala, *La Naissance des institutions de la vie littéraire en France au XVII^e siècle*, Lille 3, ANRT, 1985, p. 25. Thèse d'Etat, Littérature française, Paris 3, 1983.

apparence. Le fait même que le pastiche parvienne jusqu'aux sphères éditoriales ne manque pas d'intérêt puisque, par principe, il les malmène et les détourne. La publication sous la forme d'un ouvrage – c'est le cas au début du xx^e siècle avec l'avènement du recueil de pastiches – opacifie la distinction entre hypotexte et hypertexte, l'imitation s'achemine vers une autonomie formelle dont l'insolence, parfois, n'échappe pas aux cibles. Ainsi, la collection « Le Masque » s'est vu interdire par les héritiers d'Agatha Christie, en qualité d'éditeur exclusif en France de celle-ci, la publication de tout pastiche mettant en scène Hercule Poirot. L'arrière-petite-fille de Conan Doyle fit un procès à l'auteur de *La Vie privée de Sherlock Holmes*. Une partie des droits des suites d'Arsène Lupin par Boileau-Narcejac fut reversée à Claude Leblanc : les suites n'auraient pas été possibles sans son accord.

1.3. L'édition du pastiche au xx^e siècle : entre garantie culturelle et mode éditoriale

Au fil du xx^e siècle, la publication du pastiche relève tout aussi bien de grandes maisons installées (Hachette, Mercure de France, Gallimard, Grasset) que de structures débutantes ou plus modestes, dont certaines seront éphémères (L'Heure qui sonne en 1911, Bosse en 1912, La Jeune école en 1925, Boivin et Cie en 1935...) ; de même que plusieurs publications à compte d'auteur (Henri Béraud en 1913...), ainsi qu'un certain nombre de maisons associées à des revues, situation usuelle au début du xx^e siècle, comme *Les Belles Lettres*, *Le Divan*, *La Revue Blanche*, *La Vie parisienne*⁴. La présence du pastiche suit les évolutions et les modes éditoriales puisque l'imitation est, avant toute incidence de contenu, un texte qui doit se vendre et être lu : il est donc multiplié lorsque l'époque est propice et plus discret quand elle l'est moins. Dans les années vingt comme dans les années cinquante, le pastiche se vend plutôt bien et se trouve édité en assez grand nombre. Il peut être le fait de grands éditeurs par une relation indirecte : un écrivain reconnu apportant un manuscrit de pastiches verra son texte édité, l'éditeur ne voulant pas perdre l'auteur. C'est sans doute le cas de Jean-Louis Curtis publiant *Haute-École* en 1950 chez Julliard à qui il a apporté le Goncourt en 1947 pour *Les Forêts de la nuit*, des *Dix perles de culture* de Jacques Laurent dont la réédition en 1972 intervient un an après le prix Goncourt pour *Les Bêtises* (celle de 1992 accompagne les *Corps tranquilles* — également réédités), de Marcel Proust chez Gallimard — après un parcours compliqué dont Grasset n'est pas absent — glissant les *Pastiches* entre deux volumes de *La Recherche*, ou d'Yves Gandon publiant ses pastiches où il dirige une collection. À

4. Cf. Pascale Hellégouarc'h, *Les Conditions de production, d'édition et du pastiche littéraire au XX^e siècle*, thèse Nouveau doctorat, Paris 3, 1993.

l'inverse, des éditeurs modestes publient parfois des pastiches, sous la forme de petits livres qui peuvent être drôles, plaire au public et obtenir une petite presse : cette édition sans prétention fut utilisée par plusieurs éditeurs nés immédiatement après les guerres, en 1947 notamment. Les éditions du Portulan publient ainsi en 1946 et 1947 *Confidences dans ma nuit* et *Nouvelles confidences dans ma nuit* de Thomas Narcejac, constituant les numéros 7 et 23 de la série « La Mauvaise chance », la maison n'est plus mentionnée dans les répertoires d'éditeurs à partir de 1963. Les éditions Renée Lacoste font paraître en 1947 *À la manière d'à la manière de* de Paul Guenel, puis *Rimanteries* de Georges Rimant en 1951. L'éphémère maison Pierre Ducray — elle disparaît en 1952 — a laissé un pastiche de Georges-Armand Masson, *À la façon de*, en 1950.

La diversité des maisons éditrices de pastiches se retrouve dans les périodiques publiant ces textes : les titres sont littéraires, politiques, parfois polémiques ; quotidiens, hebdomadaires, mensuels sont concernés. L'imitation est dans certains cas plus qu'un texte de passage⁵, d'autres fidélisent leurs lecteurs par le biais de concours de pastiches : *Le Canard enchaîné* en 1919, *Les Belles Lettres* en 1921, *Marianne* en 1936, *Liens* en 1960. Dans plusieurs périodiques, le pastiche revient avec régularité, parfois dans le cadre d'une rubrique ou d'une série⁶. *La Gazette des Lettres* par exemple, fondée en 1944, développe avec constance les imitations de 1946 à 1949, assurant même une rubrique « Galerie des pastiches » en 1946, suivie de plusieurs articles intitulés « Ce n'est pas du... ». Ce bimensuel littéraire suit l'actualité du pastiche : en quatre ans, des pastiches de Robert Scipion, Thomas Narcejac, Marie-Louise Bataille, Claude Vidal sont publiés, parfois avant que les textes ne sortent en recueil. Elle considère aussi bien les pastiches publiés dans les grandes maisons (Scipion chez Gallimard) que ceux édités dans les plus modestes (Vidal chez Nicolas et Waleffe). Les pastiches prennent volontiers place dans certaines

---

5. *Arts* en 1959, *La Bataille* en 1945, *Le Crapouillot* en 1919-1920-1923, *Les Lettres* en 1922, la *NRF* en 1931 (dont un pastiche prenant pour modèle André Gide), *L'œuvre* en 1918 et 1923, *Opéra* en 1949 et 1950, *Paris-Journal* en 1924, *La Revue de Paris* en 1921 et 1957.

6. Henri Martineau dans *Le Divan* développe « Le Dialogue des morts » au cours du mois de mai 1913 ; *Le Figaro* publie les pastiches de Marcel Proust de février à avril 1908, faisant paraître encore quelques imitations en 1920, 1922, 1923, 1948 ; la rubrique « Varia » signée Sosie dans *Les Lettres* de P. Reboux et C. Müller en 1906 et 1907 est le point de départ de ce qui deviendra les *À la manière de...* ; *Les Nouvelles littéraires* lance en septembre 1937 « De qui est-ce ? » de Pierre Lagarde, série de pastiches dont plusieurs seront repris dans les recueils de l'auteur ; *Les Écrits français* abrite les « Confessions posthumes » d'Émile Zavie de décembre 1913 à juin 1914.

publications : les imitations sont fréquentes dans *Libération* ou dans *Actuel*. Elles se révèlent indissociables du *Canard enchaîné* : elles y apparaissent dès 1916 dans les premiers numéros, font l'objet d'un concours en 1919 et elles se retrouvent avec une grande régularité tout au long du siècle. C'est également le cas de *L'Express* ou du *Point* qui publient des pastiches ensuite réunis en recueils : Jean-Louis Curtis (*La France m'épuise, Un rien m'agite*) et Jean-Michel Royer (la série *À la manière d'un*) en témoignent.

La pré-publication des pastiches dans des périodiques est fréquente et apparaît comme un indicateur du sens par le titre choisi, d'autant que les imitations prennent ainsi place dans l'actualité. Dans le cas d'une édition en recueil, les délais inhérents à la parution et son autonomie factuelle distinguent le pastiche d'une réaction immédiate à un événement. De plus, la marge de liberté est plus étroite puisque le statut second du pastiche s'efface dès l'instant où il devient livre ; le jeu avec les rubriques, les séries, les concours laissent place alors à des implicites plus subtils à travers les couvertures, les collections, les préfaces...

2. Les pastiches éditoriaux : ce qu'éditer veut dire

De ce cadre éditorial aux codes bien définis, le pastiche va parfois s'inspirer, tel un paramètre complémentaire des écrivains dont il se nourrit, pour créer ce qui pourrait s'appeler des pastiches éditoriaux. La logique est la même : parallèlement à une imitation qui révèle l'actualité des écrivains et en confirme pour certains le statut de classique, le lieu d'édition peut se trouver lui aussi interpellé à travers cette démarche très singulière qui consiste à reprendre, avec un degré de ludicité variable, la couverture et plus largement le paratexte d'une édition.

Le procédé n'est pas rare, Jacques Espagnon⁷ en relève plusieurs exemples aux XIX^e et XX^e siècles : rappelons l'édition des *Contes de Perrault* continués par Thimotée Trimm (pseudonyme de Léo Lespès), illustrés par Henry de Montaut, en 1865, qui reprend par la mise en page, le format et les illustrations le volume illustré par Doré paru en 1862. Au-delà de la reprise plus ou moins revendiquée et apparente d'un genre de volume ou d'édition, il reste à qualifier la nature et l'esprit de celle-ci : opportunité éditoriale, reconnaissance de modèles admirés, clin d'œil irrévérencieux, dénonciation d'un abus, complicité moqueuse. Ces interrogations présentes pour l'écrit lui-même se retrouvent avec une acuité identique pour la forme éditoriale. Tel sera ici notre fil conducteur, à travers trois exemples⁸.

7. Jacques Espagnon, « Discussion de genres et de corpus », dans *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, ouvrage collectif sous la direction de Paul Aron, Nota Bene, 2005, p. 240.

8. Une reproduction des couvertures se trouve en annexe.

qu'il n'est pas suffisamment détrompé par la mention d'un autre éditeur que Le Seuil ni par la mention Les Jalons dont la célébrité n'est pas telle qu'il l'associe immédiatement aux pastiches qu'elle a réalisés dans le passé ; qu'il lui faudrait pour ce faire que, suffisamment intrigué par le texte de la quatrième de couverture, ce qui n'est pas évident, il ouvre l'ouvrage, lise le texte de l'un ou l'autre des deux rabats intérieurs qui lui étaient jusque-là cachés, puis s'intéresse au texte même de l'ouvrage y compris les remerciements ; que force est de constater qu'il ne s'agit pas là de la démarche habituelle de l'acheteur d'un roman à grand succès, attiré par la publicité autour de cet ouvrage et moyennement attentif sur son contenu. »

Le Monde d'Anne-Sophie est donc interdit à la vente pour excès de ressemblance ce qui l'assimile à la contrefaçon et au plagiat, et le jugement s'appuie sur le non-respect du principe premier d'absence de confusion, se fondant pour ce faire sur l'hypothèse d'un lecteur à l'exigence distraite. La mise en regard des deux couvertures souligne la similitude de l'illustration pleine page sur fond bleu, rythmée par le cache jaune du résumé en 4^e de couverture, le cache rouge du titre et de l'auteur sur la tranche, décliné en rouge et jaune pour le titre, l'auteur et l'éditeur. Un rameau de la connaissance apparaît en premier plan, sur lequel se déploient dans les deux cas les noms de Freud, Spinoza, Nietzsche, philosophes accompagnés dans la version des Jalons par Guerlain, Casimir et Schwarzenegger... Ce rameau échappe à la main qui le tient dans l'hypertexte, et rejoint un arrosoir en lieu et place d'une boîte à lettres (une lettre mystérieuse amène Sophie vers des questions existentielles) dans la couverture originelle. Dans la création des Jalons qui est signée Aldo Prisu, comme Jeffrey Fisher a signé celle du Seuil, une silhouette sans visage trouve sa place sur la tranche et se glissera sur la couverture, sous la forme d'un visage stupéfait auquel tout semble échapper.

Au-delà de la couverture, les échos se poursuivent dans l'ensemble du paratexte avec les jaquettes intérieures (photo et textes), la page intérieure de titre, les remerciements, l'épigraphe, le sommaire, l'index. À la lecture du texte, la parodie est manifeste : reprise déformante, propos outrés, index ponctué de références fantaisistes, l'objectif est la satire. Graphiquement, le résultat est plus subtil et organise la distance à l'aide d'indices que le lecteur doit repérer : un « z » hâtivement rajouté à « Nietzsche », un titre, un nom d'éditeur et d'auteur différents sous couvert de la similitude des polices de caractères, la contamination sonore de mouvements philosophiques (Existentialisme, Humanisme) qui invite le Sado-masochisme ; Casimir et Guerlain rejoignant Hegel et Spinoza sur le rameau de la connaissance. Le trait est forcé, le système exploité, il

revient au lecteur de décoder ces incongruités pour suivre le fil de la révélation.

Le projet des Jalons était de toute évidence, et la jaquette intérieure le confirme¹², de démasquer un best-seller mondial à la réputation surfaite – Le Seuil, détenteur des droits pour la France, est en cela directement concerné et sa plainte montre que la maison l'a parfaitement saisi. Le *Monde d'Anne-Sophie* sera interdit en raison d'une trop grande proximité¹³ : la contrefaçon est dénoncée, une mise en cause autrement plus insolente touche cependant au statut du texte¹⁴.

2. 2. Les *Carnets secrets d'Elena Ceausescu*, Patrick Rambaud et Francis Szpiner, Flammarion, 1990

Les éditions Gallimard ont assigné en référé, le 17 mai 1990, les éditions Flammarion pour contrefaçon de marque et concurrence déloyale : la couverture des *Carnets secrets d'Elena Ceausescu* de Patrick Rambaud et Francis Szpiner reprenait avec trop d'évidence la facture de la Bibliothèque de la Pléiade. La couverture empruntait la jaquette de la collection, « Bibliothèque de la Securitate » se substituant à « Bibliothèque de la Pléiade » et le sigle « NRF » étant devenu « BDF » tout en conservant le même graphisme. 5 400 exemplaires encore en stock furent pilonnés, 15 000 exemplaires déjà en magasin furent hâtivement revêtus d'une bande autocollante indiquant clairement l'édition d'origine du texte (Flammarion), et Flammarion fut contraint de rééditer l'ouvrage sous une couverture totalement différente, soumise à l'appréciation des éditions Gallimard.

12. Cf l'analyse de Basile de Koch sur le site jalons.fr, <http://www.jalons.fr/publications/livres/annesophie-A.html> (consultation du 9 août 2009).

13. Le texte sera réédité sous une couverture complètement différente, à la manière de *Détective*.

14. Les Jalons sont également les auteurs de très nombreux pastiches de journaux parmi lesquels *Laberration*, *Le Monstre* etc. Une plainte sera déposée par la société éditrice du magazine *Entrevue* à l'égard de *Fientrevue* pour contrefaçon, concurrence déloyale et parasitisme. Celle-ci sera rejetée par le tribunal civil de Nanterre le 28 mai 2003. Voir sur le sujet l'article de Jean-François Jeandillou, « Parodies de presse, pastiches de genre », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, études rassemblées par Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Peter Lang, « Modern French Identities », n°55, 2006.

Les conséquences économiques furent sérieuses puisque l'affaire intervint au cœur de la sortie du livre, programmée pour coïncider avec les élections roumaines. L'idée de Raphaël Sorin, éditeur chez Flammarion, était d'associer l'image d'Elena Ceausescu à la forme de l'écrit supposé¹⁵ : « On sait qu'Elena Ceausescu, dans sa mégalomanie, voulait toujours ce qu'il y a de mieux. Dans le domaine du livre, cela ne pouvait être, selon nous, que « La Pléiade » ». La vivacité de la réaction des éditions Gallimard renseigne sur le risque d'un pastiche quittant son statut d'écrit second : si le service juridique de Gallimard reconnaît l'évidence de la dérision, il lui a semblé inconcevable de laisser une sinistre idéologie associée à la couverture de la collection « qui incarne peut-être le plus l'idée d'authenticité et de qualité », d'autant que La Pléiade commençait au même moment sa grande quinzaine promotionnelle. La ressemblance est juridiquement qualifiée de contrefaçon et jugée comme telle : l'image de la collection pouvait se trouver « gravement ternie »¹⁶ par la diffusion des *Carnets secrets*.¹⁷

Dans cet exemple, l'éditeur de Flammarion s'est appuyé sur l'image véhiculée par la collection la plus prestigieuse de Gallimard, « La Pléiade », pour jouer doublement avec le texte produit. À la fois dénonciation d'une dictature, mise en cause d'un pouvoir et inscription dans un système institutionnel et éditorial qui, en orientant le choix vers Gallimard, met en jeu un arrière-plan culturel et historique. Derrière la reprise de la couverture de « La Pléiade », c'est tout un corpus d'écrivains devenus classiques — pour certains d'entre eux par leur présence même dans cette collection — qui se trouve interpellé. C'est précisément ce que va refuser l'éditeur et qui justifiera le procès : le livre n'est pas interdit mais la couverture l'est. La deuxième édition, dès juin 1990, conservera des traces de l'idée première (fond blanc, photo, mise en page ; les couleurs et la police de caractères seront modifiés) tout en gommant non

---

15. Le livre est présenté comme un authentique sur le site http://www.slavika.com/catalog/product_info.php?cPath=32_304&products_id=2976 (consultation du 10 août 2009).

16. L'ensemble des citations provient de *Livres Hebdo*, n° 22, 1^{er} juin 1990, p. 51-52.

17. Le cas original de *La Chasse spirituelle* est à noter : les droits d'auteur de la première édition du *Mercure de France* en 1949, celle présentant *La Chasse* comme un inédit de Rimbaud, furent reversés au musée Rimbaud de Charleville, alors que ceux de la réédition dans *La Table ronde* (n°78) en juin 1954, publiée sous le nom des deux imitateurs et ne comportant que des variantes minimales par rapport à *La Chasse* présentée par le *Mercure de France*, revinrent à Akakia Viala et Nicolas Bataille (Bruce Morrisette, *La Bataille Rimbaud*, Nizet, 1959, p.246). Le statut des deux textes ne pouvait pas être plus clairement distingué.

l'ambiguïté car il n'en était pas question ici mais la proximité intellectuelle et institutionnelle¹⁸.

2. 3. *Virginie Q. et Mururoa mon amour*, Marguerite Duraile

Présenté par Patrick Rambaud, paru en 1988 chez Balland pour le premier et en 1996 chez Lattès pour le second.

L'idée du pastiche de Marguerite Duras est venue à Patrick Rambaud un soir d'exaspération à l'égard de ce style. *Virginie Q.* a été écrit en cinq jours pour la première version (le début du roman et une partie du dialogue), révisée ensuite à la demande d'André Balland qui souhaitait un texte plus long pour donner du relief à une idée initiale impertinente... et difficile à faire passer auprès d'un éditeur.

Ce texte appelait une couverture susceptible de densifier le propos. La reprise de celle des éditions de Minuit — l'étoile et le M étant remplacés par une marguerite et un B — s'est imposée après plusieurs recherches et l'exacte nuance du filet bleu ne fut pas simple à trouver. La répartition chromatique est la même, les polices de caractère aussi, tout comme la facture de la 1^{ère} de couverture, de la 4^e de couverture et de la tranche. Le fondateur des éditions de Minuit, Jérôme Lindon, apprécia de prime abord d'autant plus l'initiative qu'il s'était entre-temps fâché avec Marguerite Duras, il donna même des conseils pour la réalisation matérielle de la couverture.

À la sortie du livre, sa réaction sera inverse, prétextant un texte ordurier et un coup peut-être fatal porté à l'écrivain déjà malade, rappelant la mésaventure de Roland Barthes dix ans auparavant. La couverture lui fut particulièrement insupportable : Balland en y touchant avait attaqué la marque de fabrique des éditions de Minuit. Certains libraires ont de surcroît classé *Virginie Q.* avec les autres couvertures blanches à filet bleu, ignorant le second degré du volume¹⁹. Le prix

18. Dans une démarche proche, *Télérama* porte plainte pour contrefaçon contre *Téléfatras*, patronné par *National Hebdo*, pour « reproduction douteuse » de sa maquette intérieure comme de sa couverture assortie de propos dénigrants (*Télérama*, n° 2595, 6 octobre 1999, p. 5).

19. Marguerite Duraile a d'ailleurs remplacé son modèle dans le *Dictionnaire* de Jérôme Garcin, dans lequel les écrivains rédigent leur propre notice : Marguerite Duras ayant refusé d'écrire la sienne, J. Garcin demanda à Patrick Rambaud de faire celle de Marguerite Duraile.

Charles Jourdan fit bel effet, décerné en décembre 1988 alors que le livre était sorti depuis mars, 12 000 exemplaires seront vendus. Lorsque *Mururoa mon amour* fut publié chez Jean-Claude Lattès en 1996, également sous le nom de Marguerite Duraille et avec la même reprise éditoriale, Jérôme Lindon exigera que le classique bandeau rouge intitulé « Le talent masqué de Patrick Rambaud » soit supprimé parce qu'il « rendait la couverture particulièrement familière aux lecteurs des éditions de Minuit et de Marguerite Duras »²⁰. Mais les volumes ne seront pas interdits.

L'accusation de contrefaçon n'est donc pas convoquée ici, alors que par ailleurs la confusion s'est révélée du côté de certains libraires. Au regard des deux principes à respecter prioritairement pour qu'une imitation puisse être autorisée — l'absence de confusion, l'absence de volonté de nuire —, il apparaît que c'est le premier argument qui est le plus souvent sollicité, sans doute en raison de son objectivité pourtant relative. La délicatesse vient de ce que la maquette relève à la fois de la propriété intellectuelle – et donc bénéficiant d'une protection comme le titre et le contenu – et de la marque commerciale qui cette fois ne tolère aucune reprise : le faux *Que sais-je* de Karl Zéro publié par Le Seuil en 1991 sera interdit à la demande des PuF²¹. La frontière est donc mince entre les deux notions et le champ d'action du pastiche éditorial très limité. Cette susceptibilité révèle en partie ce qui se joue derrière le paratexte : la question de la légitimité.

3. De la littérarité à la légitimité : l'aventure du littéraire

3.1. Balland, Grasset, Gallimard : stratégies d'éditeurs

Lorsqu'il conçoit le projet éditorial de *Virginie Q.*, André Balland n'en est pas à son coup d'essai : les éditions Balland ont édité neuf pastiches, de la *Parodie du Cid* par Edmond Brua au *Discours de réception...* de Jean-Michel Royer. La rapidité de création et la complicité de l'éditeur ont chaque fois été déterminantes. En 1974, il publie *Les Voraces* de Frédéric Bon, Bernard Kouchner et Michel-Antoine Burnier sous la forme d'un petit classique Larousse auquel ne manquent ni les notes, ni la préface (de

20. *Livres Hebdo*, 12 janvier 1996, p. 41.

21. *Livres Hebdo*, 23 janvier 1998.

François Châtelet) ; des sujets de devoir et des jugements accompagneront même les éditions suivantes. Le but était de donner par la tragédie classique « une grandeur à des personnes qui n'en ont pas ». L'idée était originale à une époque où les détournements de la sphère politique étaient rares²². En 1978, *Le Roland-Barthes sans peine* — imaginé et co-signé par Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud — reprend la couverture des classiques Vaubourdolle, parfaitement adaptée selon l'éditeur à ce « déboulonnage de statue ». Le livre s'est bien vendu (22 000 exemplaires), l'essentiel cependant est ailleurs, dans la réaction de Roland Barthes et de la critique. En 1977, la couverture de *Parodies* est l'inverse chromatique de la collection blanche de Gallimard (fond noir, filets et lettres en rouge et blanc) - la collection « Noire » de Gallimard en est très proche — ce clin d'œil est passé la plupart du temps inaperçu. Par réaction, à la demande des auteurs, celle de *La Farce des choses* (1982) se présente comme son opposé éditorial : la couverture est aussi clinquante que celles du « Livre de poche » ou de « J'ai lu ». Le pastiche relève ainsi à la fois du texte et du graphisme. Ce double jeu institutionnel concerne la littérature et l'édition, dans les deux cas les modèles sont des écrivains et des éditeurs installés : cette condition est indispensable pour que l'exercice soit perçu.

Ces exemples, inscrits dans une amplitude temporelle limitée, montrent bien la propension de l'écriture mimétique à récupérer les modes : des vagues de pastiches s'observent aux moments opportuns nous l'avons vu, au point de révéler un parallèle incontestable entre phénomène littéraire et opportunité éditoriale. Le cas n'est pas nouveau : les *À la manière de...* de Reboux et Müller ont participé étroitement au lancement de la maison Grasset, l'éditeur mettant en place une stratégie commerciale particulièrement novatrice et efficace autour de ces recueils, multipliant les annonces, les rééditions, les intégrant même dans les recommandations d'envoi aux soldats envoyés au front pendant la première guerre mondiale²³. Les nombreuses rééditions en soulignent le

22. Cette petite plaquette est mise en place le samedi suivant et distribuée par les Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne. Le texte sera joué trois mois plus tard à la Villette, avec en toile de fond un fantôme du Général de Gaulle. Coup éditorial devenu livre de qualité, le succès ne fut pas seulement d'estime puisque 60 000 exemplaires furent vendus. C'est lors de la deuxième édition (1974) « considérablement enrichie » que le format « Petits classiques » apparaît accompagné de la mention « Classiques Balland » en page intérieure de titre. La troisième édition intervient en 1975 et une « édition définitive », avec un changement de couverture, en 1988.

23. Voir Jean Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passions d'un éditeur*, Grasset, 1989, p. 59 et Gabriel Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, H. Champion, 1974. Première partie, 1907-1914. « Les Chemins de l'édition », p. 93.

succès — la dernière date de 2003 dans la collection « Les cahiers rouges » — et la maison commandera même à Jean-Louis Curtis un volume de pastiches, *La Chine m'inquiète*, en 1972 pour l'anniversaire de la maison.

Grasset saisit dans les pastiches de Reboux et Müller leur intérêt commercial, sans se soucier de leur statut particulier. Il ne fera pas davantage la différence quelques années plus tard, alors qu'il est sur le point de publier *La Recherche* de Marcel Proust, entre celle-ci et les pastiches de Proust parus en 1908 dans *Le Figaro* et en attente d'une édition en volume : dans les deux cas, la légitimité des textes est affirmée, Gallimard fera de même. Les différences sont cependant majeures entre les deux textes, d'autant que cette opposition structurelle se retrouve sur le plan éditorial. En effet, si Gallimard et Grasset sont deux maisons fondées sensiblement à la même époque et qui conquièrent rapidement un statut, leur démarche diffère. La première se construit un réseau (salons, fidèles dans la presse littéraire et dans les jurys des prix, libraires de confiance, rencontres de Pontigny, etc.) qui l'impose peu à peu comme une garantie spontanée. La seconde développe des initiatives éditoriales et publicitaires plus radicales.

Ce capital symbolique propre à Gallimard donnera l'impression à Marcel Proust d'avoir échoué chez Grasset où il est de surcroît publié à compte d'auteur. Dans une logique similaire, Bernard Grasset encouragera la publication des Pastiches à la NRF à la faveur de cette valorisation culturelle, parallèlement à *La Recherche* qu'il a accepté de publier, d'autant que Proust craint une confusion entre les deux écrits dans le cas d'une publication conjointe par un même éditeur. La guerre modifie les projets et Proust passe finalement à la NRF, Gallimard rattrapant ainsi son refus initial : les *Pastiches* y sont publiés sous le titre *Pastiches et mélanges* en juin 1919, en même temps que *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pour la rentrée littéraire de la maison — Proust obtiendra cette année-là un prix Goncourt contesté. *Les Pastiches* figurent dans l'édition de « La Pléiade », sont le sujet d'éditions critiques et se trouvent réédités en collection de poche. Cet exemple souligne la prégnance de l'institution littéraire : les *Pastiches* sont publiés par la NRF dix ans après leur création, une publication immédiate par Grasset — en même temps que les *À la manière de...* de Reboux et Müller leur eut donné assurément une tonalité bien différente.

3. 2. Pouvoir et subversion : la question de la littérarité

Comme l'écriture mimétique, l'édition d'une imitation – les pastiches éditoriaux en témoignent – demeure partagée entre la garantie d'un modèle et sa mise en question. Si l'écriture mimétique dans sa création littéraire interpelle et propose au lecteur une modification de point de vue

en l'invitant à une lecture plus distanciée²⁴, les pastiches éditoriaux empruntent, à leur échelle, un chemin identique : dénoncer l'imposture d'une philosophie figée en système de pensée à la lumière d'une couverture qui en souligne la vacuité dans le cas du *Monde d'Anne-Sophie*, mettre en garde contre une institution intouchable et qui peut aveugler à travers la reprise de « La Pléiade » pour les *Carnets secrets*, démystifier l'écriture d'un écrivain devenu personnage dans un écran éditorial par l'intermédiaire de *Virginie Q.*. Les maisons d'édition concernées représentent chacune une image éditoriale et culturelle particulièrement bien installée.

Un travail plus souterrain s'opère à partir de ces choix : il joue sur des attentes, des stéréotypes, des automatismes institutionnels qui fonctionnent parfois trop bien, à l'image des libraires aveuglés par une couverture blanche à filet bleu et devenant peu soucieux du contenu. Cette logique conduira en 1978 Le Seuil à s'amuser avec l'image au-dessus de tout soupçon d'une de ses collections : le numéro 100 de la série « Écrivains de toujours » est consacré à Marc Ronceraille, auteur inventé, soigneusement présenté à la manière de la collection dans un volume signé par le critique Claude Bonnefoy auquel ne manquent ni l'iconographie, ni les extraits, ni la correspondance choisie, ni les coupures de presse. Tout y est mais tout est faux : pastiche de genre d'autant plus réussi qu'il s'épanouit dans un paratexte éditorial authentique, qui prend la forme d'une supercherie dans sa publication.

Du point de vue de l'édition, l'imitation présente toujours un intérêt en elle-même et pour elle-même, en premier lieu par son positionnement dans le cercle littéraire. Un pastiche édité s'installe comme texte autonome, qui souvent se saisit du paratexte pour garantir sa légitimité comme le montre Daniel Sangsue dans son article consacré aux « Seuils de la parodie »²⁵. Dans ce sens, le paratexte apparaît comme un complément indispensable, qu'il s'agisse de la couverture, de la préface — qui emprunte dans le pastiche le chemin de la théorie du genre, de la justification de l'écrit ou du pastiche lui-même, — de l'épigraphe ou des références. Le pastiche éditorial souligne d'emblée, par l'évidence de sa présence, le rôle de l'institution littéraire et inscrit de fait le texte mimétique dans une littérarité qui non seulement le justifie mais influe radicalement sur son existence matérielle. Associer par exemple au titre *Et si c'était niais ? : pastiches*, la reprise graphique de la collection blanche de

24. Cf. Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative*, Nathan Université, 1996, p. 33.

25. Daniel Sangsue, « Seuils de la parodie », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, études rassemblées par Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Peter Lang, « Modern French Identities », n° 55, 2006.

Gallimard, assortie d'un bandeau rouge factice précisant « La rentrée littéraire assassinée ! », avec un visuel en abyme déchirant la couverture, c'est inviter à faire tomber un masque... ou à passer de l'autre côté du miroir pour en dénoncer l'imposture. C'est une aventure du littéraire qui se trouve pointée ici, articulée par les notions de littérarité et de légitimité.

3. 3. Vers l'autonomie : quelle légitimité ?

Certains franchissent le pas et s'installent dans une édition revendiquée de pastiche : c'est le cas des collections de pastiches qui posent l'écrit comme œuvre indépendante et par elle-même légitime. Jean-Loup Chiflet publie régulièrement des pastiches dans la maison d'édition Chiflet et cie²⁶, tout comme les éditions Robert Demeyer (Liège) qui ont initié une « collection pastiches » mettant en scène un commissaire nommé Grosset, sous la signature d'Alain Le Bussy et au moins riche de deux titres parus en 2003. À une autre échelle, les pastiches de romans policiers revendiquent cette indépendance : la quatrième de couverture d'*Usurpation d'identité* de Boileau et Narcejac, sous-titré « Récits » et réédité par Hachette Littérature en 1980, si elle mentionne le pastiche, signale tout aussi clairement qu'il « n'est nullement nécessaire de connaître les modèles dont s'inspirent ces courts récits pour en apprécier la valeur. Ils offrent en eux-mêmes un riche divertissement au lecteur ». Le fait même que Thomas Narcejac ait insisté pour que Boileau soit associé à cette réédition de *Pour faux et usages de faux* publié sous son seul nom en 1951²⁷ en dit long sur la volonté d'inscrire ces pastiches dans la carrière du célèbre binôme : il revendique dans la préface « le plaisir d'inventer et d'écrire sous un déguisement sans cesse renouvelé » pour s'affranchir des influences paralysantes et justifie la co-signature par l'échange des idées et la publication d'un nouveau volume « signé Boileau-Narcejac », une marque de fabrique, encore²⁸.

À l'épreuve des faits, il apparaît que, du point de vue de l'édition et plus largement de l'institution littéraire, la différence s'efface entre hypo et hypertexte, sans que ce dernier ait forcément à y gagner. Le pastiche s'inscrit dans l'univers éditorial — les ventes sont des indices de réussite, il peut connaître des rééditions, participe à sa façon aux rentrées littéraires, s'amuse des attentes et des stéréotypes et, par sa forme matérielle en tout point similaire, pointe des dérives, des exagérations et les met en lumière,

26. La couverture de *Et si c'était niais* de Pascal Fioretto en 2007 est une reprise parodique de la collection blanche de Gallimard. Choix graphique similaire, mais plus respectueux de l'original, pour *Suites et fins*, Jean-Loup Chiflet, 2008.

27. Librairie des Champs-Élysées, *Le Masque*, 409.

28. L'exemple des pastiches de Sherlock Holmes serait également à rappeler ici. Cf. Alexis Lecaye, *Marx et Sherlock Holmes*, Fayard Noir, 1981.

comme fait le pasticheur avec un style. La forme de l'écrit suit ainsi logiquement les évolutions du siècle : pré-publications en revue, recueils, éditions illustrées, célébrations d'événements, séries polémiques, c'est aussi une histoire de l'édition et, plus largement, de l'institution littéraire qui se dessine en filigrane. Dans le cas des pastiches éditoriaux, la couverture serait à saisir au sens propre comme au sens figuré : un masque, un prétexte, un argument. Reste la question de la critique, acteur essentiel de ce jeu institutionnel et miroir idéal pour diffracter encore ce rayonnement complexe.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît que tout comme l'étude des recueils de pastiches au fil du ^{xx}e siècle donne une idée des classiques et des références littéraires que se construit une époque, l'édition mimétique renseigne de la même façon sur les références institutionnelles d'une période et sur les éditeurs qui comptent. Ce choix de mimétisme éditorial rend perceptible une exigence implicite de l'écriture mimétique qui accède à la publication : s'inscrire dans une logique institutionnelle et commerciale, revendiquer une parenté et en même temps exister en autonomie, être singulière tout en articulant, par le principe même du genre, des liens avec des textes antérieurs.

Parallèlement à la littérarité qui préside à la démarche mimétique, c'est aussi une recherche de légitimité qui transparait dans ce marquage de repères, à l'égard du littéraire et pas seulement vis-à-vis d'une écriture : aux codes d'une écriture s'ajoutent les codes éditoriaux qui révèlent les enjeux de la publication. C'est le message explicite qui est envoyé par les pastiches éditoriaux et les réponses tout aussi explicites des éditeurs, en plaçant le texte sous haute surveillance, témoignent de la pertinence de la démarche. Du point de vue de l'édition, l'attitude se révèle très soupçonneuse : les exemples montrent que la tendance est à pousser du pied ce qui colle de trop près à « l'original », avec un renfort juridique qui souligne bien la prégnance du droit des marques. Paradoxalement, il s'agit peut-être là d'une garantie imparable de la force subversive d'un genre qui, par sa nécessaire contestation, s'accommode mal d'un consensus trop clément.

Université Paris 13 – CeneI