Agnos/tics ou comment douter du style de Mauriac en imitant les tics de Mauriac

Stéphanie Baldissar

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/193>

DOI : 10.4000/ml.193

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Référence électronique

Stéphanie Baldissar, « Agnos/tics ou comment douter du style de Mauriac en imitant les tics de Mauriac », *Modèles linguistiques* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 02 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/193> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.193>

Agnos/tics ou comment douter du style de Mauriac en imitant les tics de Mauriac

Stéphanie Baldissar

La méthode pour produire un pastiche et plus généralement une imitation littéraire, c'est probablement Paul Reboux qui, le premier, nous a livré la meilleure : « Je cherche d'abord un auteur à caractéristiques bien marquées [...] Il faut lire pour s'imprégner de sa pensée [...]. Tout en lisant, je souligne [...les mots typiques], les membres de phrases caractéristiques, les sujets de développement familiers, les noms propres ou de lieu, les modalités de syntaxe, tout ce qui forme, en un mot, la personnalité propre à l'auteur »¹. Et il semble bien que le choix de François Mauriac soit particulièrement indiqué si l'on se fie aux deux premiers² « secrets de fabrication » du même Paul Reboux³ : « Que l'écrivain soit connu du très grand public, et qu'il soit imitable, qu'il ait des caractéristiques franches, des tics, des spécialités [...] »⁴. Eglises de campagne où trônent misérablement de modestes prêtres isolés que l'ennui pousse au vice, histoires de familles au passé trouble, non-dits et sous-entendus, climat fiévreux des Landes avec ses pins suffocants, éveil à la sensualité accompagné de son lot de scrupules, tout cela s'assemble pour constituer l'univers de François Mauriac, donnant à voir une dualité qui laisse transpirer la faiblesse et l'hésitation d'un cœur angoissé. Comme

-
1. Paul Reboux, dans Léon Deffoux : *Le Pastiche littéraire* (Delagrave, Paris, 1932), p. 9.
 2. La troisième condition (« L'obligation de composer une histoire gaie par elle-même, et capable de divertir, indépendamment de l'auteur imité » ; *ibidem*), échappant aux problèmes de l'imitation, apparaît spécifique aux duettistes d'*A la manière de...*, Paul Reboux et Charles Müller.
 3. Paul Reboux dans préface pour Georges-Armand Masson : *A la façon de* (1949), pp.8-12.
 4. Dans *Mes Mémoires* (Haussman, Paris, 1956, p. 186), Reboux apporte une précision dont la fin est pleine de saveur : « Inutile d'essayer de pasticher les auteurs impersonnels ou les auteurs parfaits ». Sur l'idéologie du style chez ce pastiche, voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, pp. 127-128.

il en va de toute imitation, la première démarche du lecteur est le repérage des habitudes stylistiques privilégiées par les pasticheurs : quels traits caractéristiques ont-ils retenus et pourquoi ? Ou plus simplement : comment reconnaît-on à ces pastiches une relation à l'œuvre de Mauriac ? Puis, au-delà du ratissage formel, quel est l'intérêt de ces œuvres mimétiques, à la fois pour elles-mêmes et pour l'hypotexte⁵ qu'elles se plaisent si souvent à malmener ? L'analyse en effet le montrera : loin de simplement reproduire un style, le pastiche-Mauriac s'avère le lieu d'une remise en cause du style-cible, que ce soit jeu de massacre ou hommage des plus sincères. Reste maintenant à savoir si le résultat est à la hauteur, en confrontant les plausibles ambitions mimétiques aux pratiques de réécriture.

Première partie — tissage et assemblage de tics-style

Notre corpus regroupe sept pastiches : « François Mauriac en proie aux ombres » et « La page arrachée au Mystère Frontenac » d'Yves Gandon (désormais abrégés *FMPO* et *LPMF*), « La toile d'araignée » de Raymond Ritter (*LTA*), « Le Mystère Mauriac » de Robert Scipion (*LMM*), « Le panier de crabes » de Georges-Armand Masson (*LPC*), « Thérèse au Tabou » de Jean-Louis Curtis (*TAT*) et « Le souffle au cœur » de Jacques Laurent et Claude Martine (*LSC*)⁶.

Ils comportent tous des spécificités, que ce soit au niveau de leur ampleur, de leur sujet ou de leur traitement de l'œuvre-cible. Ils semblent néanmoins tous avoir élu un certain nombre de stylèmes⁷ prédéfinis, susceptibles d'un repérage immédiat pour mener à la reconnaissance de l'univers mauriacien. Au reste, un grand lecteur et familier dudit univers, François Mitterrand, l'écrit : « C'est un peu toujours le même thème qui revient [...] : tous ces problèmes posés autour d'une certaine façon de considérer le message du christianisme, le péché... Cela pourrait paraître un peu uniforme »⁸. Véritable pain béni que cette stabilité, pour l'ambition mimétique ! Faut-il le rappeler ? Mauriac n'est pas seulement un romancier notoire du xx^{ème} siècle, il est également souvent rangé, presque

5. Nous adoptons ici la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, p. 7 où il est question d'un « texte d'origine », base de l'imitation.

6. On trouvera les références bibliographiques complètes à la fin de l'article.

7. L'on entend par stylème, unité de style, c'est-à-dire marque visible et quantifiable permettant de définir dans sa globalité le style d'un auteur quelconque.

8. François Mitterrand, *L'Herne François Mauriac*, « Deux hommes politiques parlent de Mauriac », p. 373.

catalogué de force, dans la case qui, faisant de lui, inexorablement, un « écrivain catholique », suscite dans l'esprit du lectorat un ensemble de thèmes et motifs inhérents à cette distinction : presque évidents, ils brodent sur des *topoi* attendus, même si, comme nous allons pouvoir le constater, l'univers mauriacien comprend une pléiade d'autres problématiques sous-jacentes.

1.1. Personnages et *topoi* de l'univers mauriacien

S'agissant des premiers, le traitement de l'onomastique frappe d'abord : soit le pasticheur conserve les noms originaux, soit, tout en leur laissant une « coloration mauriacienne », il les modifie afin de bien montrer que l'on ne se trouve pas dans une oeuvre de Mauriac, mais dans un monde et une sorte de langue-style dérivés — *du* Mauriac.

Les noms repris pullulent. Dans *LSC*, « Bob » fait référence au Bob Lagave de *Destins*, et « Mathilde » à la femme de Symphorien Desbats dans *Les Anges Noirs*, belle-fille de la *Génitrix*. Le personnage éponyme de *Thérèse Desqueyroux* reparaît dans *TAT*, et un certain « Mystère Frontenac » (LPMF) reprend à l'évidence des figures originales comme Jean-Louis ou Yves Frontenac. Ailleurs (FMPO), ce seront, pêle-mêle, la Paule de la Sesque et l'Elizabeth Gornac de *Destins*, Raymond Courrèges et Maria Cross du *Désert de l'amour*, Noémi d'Artiailh du *Baiser au lépreux*, Marie de Lados et Fernand Cazenave de *Génitrix*, tous personnages emblématiques de ces œuvres majeures.

Quant aux noms modifiés, voire inventés, l'on trouve un Abbé « Cuzenave » (LMM) inspiré du patronyme omniprésent dans *Génitrix* et *Le Baiser au lépreux*. Dans *TAT*, celui qui s'appelle Raymond Péloueyre combine le patronyme de Jean (du *Baiser au lépreux*, encore) et le prénom de Courrèges, du *Désert de l'amour*. Sans oublier, bien sûr, ces noms en « ac », Pessac et Mérignac (LTA), jusque dans ce « Mystère Maurianac » (LMM), qui « sonnent » tous très « Mauriac », et sans mystère : ils ressemblent au nom de l'auteur visé⁹.

Le deuxième élément qui ressort de l'ensemble des pastiches est une préférence manifeste pour certains des thèmes privilégiés dans l'œuvre de base où ils sont habilement reliés entre eux.

Premier exemple, le thème des odeurs, tournant autour de senteurs fortes ou désagréables. Celles-ci, chez Mauriac, sont tantôt reliées à une atmosphère morose¹⁰, tantôt à une tentative d'approche de la sensualité

9. Le dernier de cette liste est un bel exemple de signature indirecte, qui vaut un contrat de pastiche (« ici, on imite Mauriac »).

10. Ainsi, l'on trouve dans *L'Agneau*, venant des matelas « odeur de souris morte », couplé à une « table de nuit entrouverte [qui] avait une haleine » (chap. II, p.

ambiante empreinte d'un paganisme sulfureux¹¹. Dès lors, c'est un festival de senteurs nauséabondes qui envahissent l'ensemble des pastiches, comme cette « chambre **saturée** d'une **âcre odeur** de vase et de pénurie » dans « l'immense maison hostile et sentant **le moisi** » (*LPC*) ; puis cette autre « nuit **saturée** d'**odeurs** [...] dans son **odeur âcre** et **moisie** » (*LMM*), le tout accompagné d'une « **odeur** d'éther et d'abcès » couplé à « la senteur **âcre** des pignadas » (*LTA*)¹².

Ce thème va de pair avec celui de la chaleur landaise mêlée à la sueur. La saison privilégiée dans l'univers mauriacien est l'été, et ce n'est pas un hasard, comme le paysage constant qui est celui de la lande bordelaise. En effet, cela permet d'accentuer la sensualité exacerbée des corps transpirants, assoiffés et hagards. Le sens propre de la sueur et de la soif rejoint ainsi le sens figuré, toujours dans cette optique de suggestion sulfureuse d'un appel de la chair naturel et incontrôlable¹³. Dans *LTA*, le narrateur n'a de cesse de se plaindre : il « étouffe » sous un « vent suffocant » lors d'une fameuse « nuit dans les Landes [...] durant laquelle la température était étouffante »... Dans *LSC*, c'est « un écrasant après-midi landais qui se prépare », laissant entrevoir « les pins engourdis par l'été », et dans *LMM*, c'est un peu la même image qui revient puisque « à travers les volets soigneusement fermés, la chaleur pénétrait, épaisse et lourde comme du mercure » pour venir ensuite « bourdonn[er] dans la tête » des personnages. Quant à la sueur, elle constitue la preuve accablante de l'abandon de l'être à l'appel de la concupiscence¹⁴. En se promenant parmi les personnages, l'on pourra observer, pêle-mêle, des « front[s] moite[s] » (*LTA*), « quelques gouttes de sueur », des « mains moites de sueur » et une « étrange moiteur de l'église » (*LMM*), jusqu'à cette « sueur gluante [qui] collait [la] chemise à [la] peau » (*LPC*).

Ce thème des odeurs et de la sueur montre également toute son importance quand l'auteur évoque les déracinements ponctuels des

490), le tout rappelant cette « chambre fétide [asphyxiée] par l'odeur de fumée et d'urine » déjà vue dans *Les Anges Noirs* (épilogue, p. 361).

11. Le bien nommé *Fleuve de feu*, par exemple, fait mention des « flancs vivants de la montagne [qui] épandaient l'animale odeur des châtaigneraies quand elles fleurissent » (chap. I, p. 503).
12. L'on peut d'ores et déjà remarquer à l'aide du graissage, un certain retour de vocables dans les pastiches.
13. C'est ainsi que dans *Le Baiser au lépreux*, l'on ne peut échapper à l'image récurrente de Noémi qui « imprègne de son odeur de jeune fille [...] un jour fauve de juillet » toutes les pièces qu'elle traverse (chap. III, p. 460).
14. Voir à ce propos l'attention particulière du narrateur mauriacien maintes fois portée sur la chaste Noémi dont le « cou, [la] douce gorge luisaient de moiteur » (*Ibid.*, chap. II, p. 455, également pp. 463 et 475).

personnages vers la capitale, véritable vivier à péchés, vue selon une perspective profondément manichéenne. C'est ainsi que la sueur, signe d'une insuffisance corporelle, est liée à la dépravation provoquée par l'exercice de la danse dans les divers bars et cabarets parisiens¹⁵. Les pastiches font alors apparaître des « groupes suants de jeunes fous » avec leurs « faces ruisselantes », bougeant leurs corps sur des « danses frénétiques » dans des « catacombes où la religion du jazz assemble ses jeunes fidèles » (*TAT*) au son d'un « orchestre [qui] y vomissait une indécente musique de sauvages » (*LMM*).

Bien entendu, tout cela s'empreint d'une certaine ambiguïté, plus ou moins malsaine, touchant les relations humaines entretenues par l'ensemble des êtres au sein des œuvres. Souvent, s'il s'agit d'un personnage religieux qui doit s'occuper d'un adolescent pour le remettre dans le droit chemin¹⁶, l'on apprend très vite que les péchés et la dépravation ne sont pas forcément du côté de la jeune brebis égarée¹⁷. Dans les pastiches, l'amalgame des deux personnages se fait autour du mot « adolescence », puisqu'il est question d'une « adolescence désastreuse » pour Pierre et d'une « adolescence tourmentée » pour le prêtre dans *LMM*. Quant à l'appel du séminaire, il est souvent motivé par une blessure originelle, un échec de la chair, faisant suite à une frustration ou à un dérangement quelconque¹⁸. Dans *LMM*, l'auteur fera ainsi mention, concernant l'abbé, de l'origine honteuse de son appel à la foi, lors d'une nuit inoubliable où « les filles, pourtant habituées, avaient ri devant la maigre chasteté qu'il leur offrait et il avait compris que plus jamais il ne pourrait »¹⁹. Et la même ambiguïté s'étend aux lieux comme aux

15. Dans *Le Désert de l'amour*, par exemple, la danse prend l'aspect d'un simulacre de messe noire : « Comme le jazz reprenait haleine, les hommes se détachèrent des femmes et ils battaient des mains, puis les tendaient vers les nègres, avec le geste des suppliants — comme si leur vie eût dépendu de ce vacarme » (chap. XI, p. 847).

16. Voir à ce propos *La Pharisienne* et *Destins*.

17. Dans *La Pharisienne*, par exemple, l'abbé Calou qui veille sur Jean de Mirbel est décrit comme un homme qui doit, en permanence, contrôler sa colère destructrice et il est également question chez lui de « la passion la plus criminelle », avec tous les sous-entendus que le terme peut comporter (chap. XIV, p. 859).

18. « Il y a souvent un vice jugulé, dominé à la source de vies admirables » dira Mauriac dans *Dieu et Mammon*, chap. V, p. 819.

19. On retrouve ici également le thème de l'impuissance masculine, extrêmement présent dans l'œuvre d'origine, mais non exploité dans cette étude, faute d'éléments suffisants dans les pastiches étudiés.

personnages puisque tout ce qui touche à la religion chez Mauriac, pourtant reconnu comme romancier catholique, est en réalité profondément ambigu²⁰, à l'image de ces églises froides, délabrées et dénuées de spiritualité²¹, qui reflètent avec peine une « ombre moisie » et « [qui sentent] vaguement la résine et le cèpe sauvage » (LMM).

1.2. La question du vocabulaire, de la syntaxe, de la construction des phrases, du ton et des figures de style

Suivant la théorie de Gérard Genette définissant le pastiche comme un ensemble morpho-thématique²², après avoir recensé quelques thèmes mauriaciens récurrents, l'on va s'intéresser à leur mise en forme.

L'indice le plus patent de cette mise en forme est le choix des vocables employés : certains mots reviennent trop souvent dans les textes pour n'être pas significatifs. Dès lors, nous rappelant l'évidence mentionnée en introduction, c'est d'abord le vocabulaire de la religion qui s'avère déterminant. Dans *LSC* et *LPC*, ce sont des formules figées telles que « le péché te tient », « Si Dieu veut » ou « la chair crucifiée » ; dans les autres pastiches apparaissent les mots « bréviaire », « presbytère », « prie-Dieu », « Christ », « soutane », « confession », « signe de croix » (LMM), « envie » et « luxure » pour les péchés capitaux dans *LTA*.

Suivant une certaine vision mauriacienne et janséniste, ce vocabulaire religieux est relié dans les pastiches aux thèmes de la destinée et de l'emprisonnement de l'être. C'est ainsi que l'on rencontre les expressions « lourd destin », « mystère de la destinée » ou « véritable voie de la destinée » dans LMM, et « l'instrument du destin » dans LTA.

Cette thématique du destin à coloration janséniste s'articule dans les œuvres à celle de l'amertume et du dégoût, conséquence pour les

20. Voir à ce sujet les critiques de l'époque : l'abbé Calvet parle d'un « nouveau sensualisme trempé d'eau bénite » (*D'une critique catholique*, SPES, 1927, p. 234) ; Louis de Mondanon souligne un « assez bizarre amalgame de christianisme et de romantisme » (*Etudes* du 20 mars 1921, p. 635) ; quant à Billy, il n'hésite pas attribuer à Mauriac le titre de « romancier du crucifix dans la jarretière » (*L'Europe centrale*, 16 avril 1927, in *Cahiers de Malagar*, p. 63). Dans LMM, la scène de la prière entre les deux adolescents reprend cet ensemble de critiques à travers un exemple on ne peut plus éclairant : « Les prières étouffées et désordonnées qui gonflaient son âme égarée s'échappent d'elle, et Pierre se sent frissonner jusqu'au plus profond de sa chair, atteint par la grandeur communicative de la prière »...

21. Dans *Le Baiser au lépreux*, par exemple, il est fait mention de « la fraîcheur de la nef qui saisit, ce froid de fosse fraîchement ouverte qui étreint les corps vivants » (chap. XIII, p. 488).

22. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 107.

personnages de leur inaptitude totale à diriger leur existence comme bon leur semble. Les nouveaux héros tragiques mauriaciens sont donc constamment prisonniers de leur destin, d'où ce dégoût de l'existence qui ne les quitte plus²³. Les traces en sont légion dans les pastiches : ce sentiment d'« amertume » présent dans *LMM*, un « amer dégoût » qui envahit le narrateur dans *LTA*, une autre sorte de « dégoût [qui] éclat[e] dans un cri » pour *LPC*, et l'héroïne éponyme qui « détourn[e] la tête avec dégoût » dans *TAT*.

Sous un autre angle, l'on peut rapprocher pareil emprisonnement de la pente vers une littérature régionaliste chez Mauriac²⁴. Les personnages sont aussi prisonniers d'une terre, territoire prédéfini et inviolable. Le paysage qui s'offre à eux se réduit donc bien souvent à des pins souffrants sous le soleil de l'été bordelais. Dans *LSC*, Hérard se contentera de « veille[r] de [sa] fenêtre sur les pins prêts à s'enflammer » ; l'on retrouve les biens connues « branches de pins » dans « la forêt landaise » (*LPC*), les fameux « pins de Bourrideys »²⁵ (*LPMF*) et ces mêmes pins « [se dressant] comme un impossible rempart à travers la lande » (*LMM*) ; l'on reconnaît le « bruissement velouté des aiguilles de pins » (*TAT*) et l'on admirera notre célèbre empoisonneuse résumée en ces quelques paroles : « Je suis née dans les Landes [...] Parlez-moi des pins » (*TAT*). Apparaissent également de nombreux indices, parmi le vocabulaire employé, d'un idiolecte directement lié à la région bordelaise, dont « pignadas » (*LMM*, *LTA*, *LPC*) qui est la forme gasconne de « pinède », les expressions typiques de l'« accent gascon » (*LTA*) telles que « Qu'ès aco ? » (*LPC*), « mon pauvre moussu » ou encore « Bey-t-en ! » (*FMP*).

Pour la forme des phrases, Mauriac crée spontanément un grand espace entre le sujet et le verbe, favorisant appositions et dislocations. Très souvent le sujet est rejeté en fin de phrase et les adjectifs épithètes sont antéposés, le tout au service d'une prose poétique, donnant l'effet d'un style ampoulé et limpide tout à la fois par la fluidité de longues phrases reliées entre elles. Dans les pastiches, nombreux sont les exemples d'adjectifs et d'adverbes antéposés : « immonde relent », « douloureuse blessure », « désastreuse adolescence », « bienheureux vertige »,

23. Paul Croc notera ainsi sur l'ensemble de l'œuvre de Mauriac qu'elle « pourrait porter le titre que lui-même suggère pour son roman *Galigai* : le désir et le dégoût » (*L'Herne François Mauriac* « Mauriac et Freud », p. 226 et postface *Galigai*, Pléiade IV, p. 450).

24. Cette appellation de « romancier régionaliste », nous la devons à François Mitterrand dans son entretien avec Alain Duhamel (*Ma part de vérité*, Arthème Fayard, 1969).

25. La ville de Bourrideys apparaît en mention dans *Le Fleuve de feu*, chap. I, p. 505

« indiscutable réalité », « terrible soir » et « fallacieusement parés » (*LMM*), entre autres. Concernant la post-position de sujet et les phrases enchevêtrées, on trouve dans *TAT* l'exemple suivant : « De temps en temps, un vent suffocant, chargé de la senteur âcre des pignadas, pousse comme une marée sombre, dans la vaste pièce tapissée de livres, la rude tristesse de la lande ».

Le discours, en ce qui le concerne, est inséparable d'un « ton » adopté par Mauriac, où l'on peut remarquer une tendance à l'oralité et un passage assez fréquent au discours indirect libre. Cette habitude stylistique opère une coupure nette dans le récit qui a pour effet de varier le rythme et de briser la longueur des phrases. Cette irruption est également très importante en ce qu'elle permet un accès immédiat à la réaction presque épidermique du personnage en proie à ses angoisses. Dans les différents pastiches, cela se traduit tantôt par des réflexions isolées telles que « Ouvre les yeux, Thérèse, pauvre folle ! » (*TAT*) ou « Quelle déchéance depuis cette époque bénie ! » (*LPC*) ; des accès de panique : « Horreur et abomination ! » (*LPC*), « Quelle affreuse vision ! » (*LTA*), « Soir terrible ! » (*LMM*) ; ou encore des appels à l'aide désespérés : « L'abbé, qu'il vienne et qu'il soit entre nous ! » (*LSC*).

Le dernier point à analyser pour rassembler les principaux ressorts du style mauriacien est l'emploi des figures de style. Elles sont en effet très nombreuses chez Mauriac, mais aussi très ciblées autour d'une certaine notion de prose poétique. En toute logique, les plus répandues sont les métaphores et les comparaisons, permettant de créer une fusion subtile entre l'homme, l'animal et la Nature. L'on trouve ainsi « misérable écorce charnelle » (*LMM*), ou encore « la sève de l'été [qui] enfle dans [les] veines » (*LSC*)²⁶. Enfin, l'on retrouve l'assimilation rituelle des adolescents à des animaux prédateurs, notamment dans *TAT* où Raymond est vu comme un « jeune chacal », et un « petit rapace ». L'idée de bestialité sera quant à elle reprise à la fois dans *LMM* : « Soudain, leur bestialité sauta à l'esprit de Pierre » et dans *LSC* où l'on parle de « l'engouement bestial [que Bertrand] a pour la jeune fille ».

D'autres figures de style ponctuent l'univers mauriacien, et significativement, il s'agit d'oxymores et d'antithèses, afin d'élargir le champ des sensations et des sentiments²⁷. Ainsi, *LPMF* voit apparaître un « monde qui s'élargissait à l'infini, vide et plat comme un océan

26. Ces exemples sont d'autant plus éclairants qu'ils ont le mérite d'associer la figure de style au motif du pin, étudié peu avant dans l'analyse.

27. *Le Fleuve de feu*, dont le titre est déjà éclairant, fait par exemple mention des « délices douloureuses » parlant des tourments de la passion (chap. I, p. 509).

desséché », LSC fait dire à Hérard : « une seule goutte suffirait pour que je grille » et dans *TAT* Thérèse ressentira une « joie folle et douloureuse ».

Enfin, des périphrases et divers euphémismes cherchent à répondre à cette sorte d'autocensure que s'inflige continuellement le romancier catholique en proie à de légitimes remords d'écrivain sulfureux malgré lui. Evidemment, ces figures sont en majorité employées lorsqu'il est question de concupiscence. Dès lors, les pastiches facétieux parleront de « chair [qui] n'[est] pas inconnue », de la « maigre chasteté » qu'un homme peut offrir à une femme, de « l'impossible appel de la chair » et des « chaînes lourdes et inutiles de la volupté » (LMM).

Enfin, au-delà du lexique, la syntaxe mauriacienne a ses *leitmotive* attendus. L'on peut remarquer que certaines phrases ou formules de pastiches apparaissent figées, donc immédiatement associables à l'univers mis en œuvre dans l'hypotexte, telles que « dans un brisement de tout l'être », « frôl[ant] son corps de baisers ignominieux » (LPC), cette « jeunesse atrophiée », la fameuse « adolescence pécheresse » constamment tourmentée par « l'ardent problème de la chair » dont « le souvenir s'était peu à peu insinué en [l'adolescent] » (LMM). Les « traces des étreintes passionnées » (LMM) soulignent cette habitude qu'a Mauriac d'associer les caresses physiques à une marque visible sur la peau comme un stigmate et cet « instant imminent où il allait être question... » (LPMF) précède bien souvent l'acte charnel. L'on va également retrouver le verbe dévorer dans l'expression « la dévoraient d'avance »²⁸ (LPC). Dans LSC, la phrase « L'abbé, qu'il vienne et qu'il soit entre nous ! » fait référence au curé entremetteur du *Baiser au lépreux* ; « Vous savez où il va, n'est-ce pas, père » est aussi un clin d'œil aux escapades de Bob Lagave dans *Destins* ; quant à la parole du père essayant de se justifier²⁹ on croirait entendre Elizabeth Gornac tentant de rationaliser son désir d'éloigner Bob de sa petite amie ou encore Mathilde dans *Les Anges Noirs* essayant de séparer son beau-fils de la jeune Tota Révaux³⁰. Dans LPC, la phrase « elle nous enterrera tous » fait référence à ces vieillards qui ne semblent jamais vouloir mourir alors que les personnages n'attendent que cela³¹. Dans

28. Cette expression apparaît dans *Le Mystère Frontenac*, 1^{ère} partie, chapitre I, p. 550, parlant de Blanche Frontenac, « une mère que ses petits dévorent vivante ».

29. « Je protège mon fils contre les égarements de son âge. C'est mon devoir. Je n'agis pas par jalousie ».

30. D'ailleurs, comme pour nous mettre sur la piste de ces références, les noms dans le pastiche ne sont pas choisis au hasard puisque l'adolescent se nomme Bob et la femme Mathilde.

31. Voir à ce propos M. Jérôme dans *Le Baiser au lépreux*, Symphorien Desbats dans *Les Anges Noirs* et Brigitte Pian dans *l'Agneau*.

LMM, l'image du chêne rabougri, présente deux fois³², est directement inspirée de la fin du *Baiser au lépreux*³³. Dans *TAT*, le mélange du prénom Raymond et du nom Péloueyre³⁴ va permettre à l'auteur de récupérer tout un ensemble d'indices présents dans *Le Désert de l'amour* pour les appliquer presque tels quels dans son pastiche³⁵. Certaines autres phrases sont quant à elles directement inspirées de *Thérèse Desqueyroux*³⁶. Enfin, la réplique « Vous êtes un enfant » se retrouve dans un autre volet du triptyque, *La Fin de la nuit*³⁷ et dans les reproches de Maria Cross adressés à Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour*³⁸. Enfin, les livres retrouvés dans la chambre de Barbe (LTA) : « Comtesse et courtisane, Cœur de causette, Le Calvaire d'une fille-mère » renvoient à ces scènes de livres retrouvés dans les œuvres, livres mis à l'index que ce soit dans *Le Baiser au lépreux*³⁹ ou dans *Le Fleuve de feu*⁴⁰.

-
32. « Autour de lui, dans l'étrange moiteur de l'église, quelques vieilles sont enracinées, en train de prier pour les âmes, semblables à **ces chênes noirs et rabougris** qui parsèment la lande » et à la fin du texte « l'ombre **rabougrie** d'un pin qui s'étend sur eux semble protéger leur étreinte, **ombre noire et rabougrie** qui ressemble à l'abbé Cuzenave ».
 33. Concernant Noémi, il est dit qu'« épuisée [...] elle dût enserrer un chêne **rabougri** [...] — un **chêne noir** qui ressemblait à Jean Péloueyre » (*Le Baiser au lépreux*, fin de la version de septembre 1921, chap. XVI, p. 499).
 34. Formant un amalgame entre le Raymond Courrèges du *Désert de l'amour* et le Jean Péloueyre du *Baiser au lépreux*.
 35. On peut à ce titre citer les reprises suivantes : « Raymond avait toujours souhaité revoir cette Thérèse Desqueyroux » // « Pendant des années, Raymond Courrèges avait nourri l'espoir de retrouver sur sa route cette Maria Cross » (*Le Désert de l'amour*, chap. I, p. 737) ; « sous l'ombre du chapeau cloche qui dissimulait tout le haut du visage, les lèvres minces, décolorées remuaient » // « cette femme entra : un chapeau cloche supprimait le haut du visage » (*Ibid.* p. 740).
 36. « Il souriait, de ce sourire désarmé, puéril et tendre qui faisait dire aux dames en visite chez sa mère... » // « Elle regarda Bernard, eut ce sourire qui autrefois faisait dire aux dames de la lande »... (*Thérèse Desqueyroux*, chap. XIII, p. 105). Concernant la phrase « Thérèse a la propriété dans le sang », elle est directement reprise de l'œuvre éponyme (*Thérèse Desqueyroux*, chap. VI, p. 55).
 37. François Mauriac, *La Fin de la nuit*, chap. VII, p. 144.
 38. On trouve dans cette œuvre la réplique : « sale gosse que vous êtes » (*Le Désert de l'amour*, chap. IX, p. 824).
 39. Lorsque Jean se retrouve dans la chambre du fils Pieuchon devant des ouvrages tels que « *Aphrodite, L'Orgie latine, Le Jardin des supplices, Le Journal d'une femme de chambre et les Morceaux choisis de Nietzsche* » (*Le Baiser au lépreux*, chap. I, p. 449).
 40. Chez le grand oncle Louprat de la Sesque, tuteur de Daniel, on peut en effet découvrir « *Cazanova, Restif de la Bretonne, le marquis de Sade [...et] dans le coin*

1.3 Clins d'œil subtilement humoristiques

S'agissant d'œuvres imitant celles de François Mauriac, repérer des marques strictes d'imitation ne suffit pas. Le pastiche étant une pratique mimétique complexe et ludique, tout n'est pas si évident à reconnaître, et les clins d'œil divers font donc partie intégrante du contrat.

Cela est perceptible dès les titres de pastiches qui s'avèrent être une mine de références. Dans *Le souffle au cœur*, par exemple, le jeu de mots permet d'annoncer le sujet : au sens propre une maladie cardiaque⁴¹, au sens figuré, la passion amoureuse violente d'un patriarche pour une jeune cousine, qui pourrait bien lui être fatale... *Le panier de crabes* a un rapport évident avec *Le Nœud de vipères* par sa construction grammaticale mais il reprend un thème mauriacien plutôt qu'une œuvre : celui de la lente agonie féminine, que l'on retrouve dans *Génitrix* ou dans *Ce qui était perdu*⁴². Plus intéressant néanmoins, la référence à une phrase insignifiante de l'Apocalypse⁴³ donne une tonalité comique immédiatement décelable. Dans *TAT*, la reprise par les sonorités est bien évidemment inspirée de *Thérèse Desqueyroux*, tout en faisant ressortir l'un des problèmes du romanesque mauriacien, à savoir celui du tabou et du non-dit. De plus, ici, le Tabou, nom propre, désigne un établissement de débauche parisien, donc une triple lecture du titre peut s'avérer extrêmement révélatrice. *La Toile d'araignée*, par la structure de l'intitulé et sa forme de journal intime, reprend *Le Nœud de vipères*, et l'on y retrouve le motif de l'emprisonnement, du piège qui se referme sur les personnages⁴⁴.

L'insertion d'exergues⁴⁵ fait aussi partie des tics mauriacien. Il va s'agir ici d'imiter cette habitude, mais avec une volonté de détournement

des philosophes [...] Les Facéties de Voltaire, Le Testament du curé Meslier, L'Alcoran des cordeliers, Les Jésuites criminels, L'Histoire des flagellants » (*Le Fleuve de feu*, chap. I, p. 508).

41. On peut également y voir une référence à ces multiples vieillards mauriaciens fragiles du cœur, tels le Symphorien Desbats des *Anges Noirs*.
42. Mathilde et Irène, lors de leurs agonies respectives d'incroyantes, dans leurs délires, rejoignent tout de même Dieu juste avant de rendre le dernier souffle. A noter également que la mention de « la séquestrée » dans le pastiche rappelle l'histoire de *Thérèse Desqueyroux* après son acquittement.
43. « Une fois de plus, elle évoquait avec terreur ce passage de l'Apocalypse qui l'avait si profondément frappée, jadis [...] Il vit un panier de crabes qui sortait de la mer ».
44. Ce pastiche reprend également le thème de la cruauté, que l'on peut retrouver entre autres, dans *Le Baiser au lépreux* lorsqu'à la fin Noémi fait face à son beau-père, M. Jérôme : « Noémi était déchaînée [...] et se vautrait dans la pensée mauvaise » (*Le dernier chapitre du Baiser au lépreux*, pp. 537 et 540).
45. On peut citer comme exergue mauriacien : « L'Amour infiniment tendre qui m'a fait le don du malheur... » (Simone Weil pour *l'Agneau*) ou « Tout ce qui

ou de représentation touchant à l'ensemble de l'hypotexte. En ce qui concerne les approfondissements, par exemple dans *LMM*, nous trouvons une citation de la Bible qui n'est pas choisie au hasard, puisqu'elle permet d'englober parfaitement toute la problématique religieuse de l'œuvre de Mauriac : « La volonté de Dieu est impénétrable et nous ne saurons jamais le pourquoi ni le comment ». L'exergue choisi par Ritter dans *LTA* livre quant à lui un message beaucoup plus ambigu que religieux : « Jamais on ne fait le mal si pleinement et si gaiement que quand on le fait par conscience » *dixit* Pascal, un auteur extrêmement prisé de notre pastiché.

Ce que l'on peut aisément remarquer, c'est une certaine volonté d'intégrer l'ensemble de l'œuvre mauriacienne dans l'ambition mimétique. Les jeux de mots et autres clins d'œil visant la quasi totalité des romans de Mauriac vont dans ce sens. On trouve par exemple dans *LPC*, tout un paragraphe qui s'amuse à convoquer les principaux titres de notre auteur : « Elle avait connu *le fleuve de feu* dévorateur. Elle avait été *l'enfant chargé de chaînes*, dans le vaste *désert de l'amour*. *Les anges noirs*, les anges rouges⁴⁶ l'avaient pompée, grugée, vidée jusqu'aux moelles. Puis soudain, *la fin de la nuit ! Ce qui était perdu*, retrouvé [...] Et, de nouveau, les mains dures du *destin* renouant le *nœud de vipères*, la chute de l'archange libérateur, la lente ascension du *panier de crabes*... ». Mais le pasticheur va beaucoup plus loin car, s'autorisant à glisser dans ce catalogue de titres celui du présent pastiche, il le fait dès lors passer pour une œuvre authentique !

Dans *LMM*, le cabaret a un nom révélateur « *Les Anges Noirs* », à la fois clin d'œil à l'intitulé notoire, et renvoi à l'image stéréotypée qu'a l'auteur catholique des cabarets parisiens. Quant à la duchesse, elle arbore une « *robe prétexte* » bien nommée, et l'on retrouve « le grand chêne où ils allaient se cacher, le chêne chargé d'enfants », avec en précision pour accentuer le jeu, la note suivante dans le pastiche : « Ne pas confondre avec *l'enfant chargé de chaînes* », titre, celui-là, mauriacien. On retrouve enfin d'autres mentions dans : « Il a durement repris le « *chemin de l'amer* » et « comme une tâche ineffaçable au miroir de son *destin* »⁴⁷. A noter que le pasticheur reconduit le « chemin de l'amer » dans une sorte

est au monde est concupiscence de la chair, ou concupiscence des vœux, ou orgueil de la vie » (Saint Jean, 1^{ère} Epître 2-16, pour *Le Fleuve de feu*).

46. A noter ici également une référence oblique à l'œuvre de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*.

47. Liste récapitulative des titres d'ouvrages de Mauriac mentionnés : *Le Fleuve de feu*, *L'Enfant chargé de chaînes*, *Le Désert de l'amour*, *Les Anges Noirs*, *La Fin de la nuit*, *Ce qui était perdu*, *Destin*, *Le Nœud de vipères*, *La Robe prétexte*, *Les Chemins de la mer*.

de métaphore filée qui se prolonge en « une destinée dans laquelle elle n'avait jamais songé à « plonger » comme un baigneur sur lequel la mer va se refermer », mais la présence des guillemets dans le texte nous mettent aisément sur la voie de ce clin d'œil.

Dans *TAT*, le fragment : « ce je ne sais quoi, en elle, qui évoque le drame, le fait-divers... » demande à être éclairci, si l'on se souvient que Mauriac a en effet trouvé le sujet de son roman dans la rubrique des faits-divers de l'époque. Puis l'on remarque une double référence dans la suite du pastiche à travers : « La parenté, n'est ce pas, c'est empoisonnant... Elle rougit en proférant ces mots ». Si la phrase est directement inspirée de *La Fin de la nuit*⁴⁸, les termes « parenté » et « empoisonnant » renvoient également au sujet principal de l'œuvre et à sa fameuse héroïne. Enfin, concernant la phrase : « Raymond était surpris par la culture brillante de cette provinciale transplantée », de là à y voir que Thérèse est une « belle plante » il n'y a qu'un pas, aisément franchi grâce au double sens de « culture ».

Dans *LTA*, les notes de bas de page sur le titre et plus loin dans le texte annoncent le programme, qui là encore, intègre le mimotexte⁴⁹ dans un cycle purement mauriacien – ou non : « Après ce roman paraîtront : *Le Piège à Loups* et *Le Panier de Crabes* qui complèteront un puissant triptyque résumant les aspects de la vie de famille telle que l'auteur la conçoit »⁵⁰. L'on trouve ensuite une autre note expliquant à propos des « salons de Chartrons » qu'il s'agit du « quartier le plus célèbre de Bordeaux », mais beaucoup plus intéressant, l'auteur du pastiche d'ajouter : « Sur ses habitants, leurs coutumes, leurs mœurs, consulter, du même auteur : *Préséances* »⁵¹. Enfin, deux subtiles références au *Nœud de vipères* peuvent être relevées : l'expression « avalé des couleuvres » (*LTA*) et « Le mystère Frontenac, c'est le nœud d'habitudes... » (*LPMF*).

Quittant pour un temps les œuvres, c'est à l'auteur dit que l'on va s'intéresser à présent. En effet, on s'aperçoit également très vite que les pasticheurs, non seulement, connaissent parfaitement les œuvres de

48. « Je vous empoisonne. Ce mot à peine prononcé, elle sentit ses joues devenir brûlantes » (*La Fin de la nuit*, chap. VII, pp. 151-152).

49. L'on désigne par cette appellation le texte d'imitation, à savoir ici, le pastiche.

50. Mais l'on peut ici se poser la question de savoir de quel auteur il s'agit en vérité : François Mauriac, Raymond Ritter (*LTA*) ou Georges-Armand Masson (*LPC*) ?

51. Ceci achève de créer la confusion, puisqu'ici ce « même auteur » est en réalité le double pastichiel de François Mauriac, auteur authentique du dit *Préséances*.

l'auteur pastiché, mais qu'ils ont aussi à leur disposition tout un ensemble d'éléments biographiques ou critiques concernant sa vie ou ses ouvrages théoriques. Dans *LMM*, on retrouve ainsi le *leitmotiv* de la fameuse prière enfantine de l'enfant Mauriac, autour de sa mère et entouré de ses frères et sœurs⁵² : « Il se prit en remerciement à Dieu à murmurer tout haut quelques phrases d'une prière oubliée qu'il récitait tous les soirs quand il était enfant ». Dans *TAT*, lorsqu'il est question d'« étreindre dans [ses] bras le tronc d'un jeune pin » cela renvoie en réalité au rituel de Mauriac avec son « vieux chêne », acte sacré qui se répète dès l'arrivée à Saint-Symphorien⁵³; la précision « ils parlèrent aussi de Freud et de Proust » renvoie à des auteurs qu'évoque également Mauriac dans ses ouvrages théoriques⁵⁴. Quant à l'indice : « Thérèse ne perd pas une syllabe de sa réplique, elle qui a été dressée, toute petite, à capter les frissons les plus ténus de la Lande », elle est une référence à Mauriac jeune, enfant espion⁵⁵ : l'auteur du pastiche semble avoir ici anticipé la fameuse confession : « Thérèse c'est moi désespéré, mais je ne suis pas désespéré »⁵⁶. Dans *LPME*, la précision portée sur la « voix douce, un tant soit peu éraillée » est un clin d'œil à la voix de Mauriac, connue pour sa « spécificité ». Jouant sur le même registre, *FMPO* dresse un portrait de notre auteur « l'œil lointain, l'air préoccupé [...] les paupières [palpitantes] », en référence à son surnom « Coco bel œil ». La mention de *L'Invitation au voyage* rappelle que Mauriac est un fervent admirateur de Baudelaire⁵⁷ et cette « mèche noire, à la Barrès » fait appel au mentor⁵⁸.

52. François Mauriac, *Commencement d'une vie*, chap. I, p. 70 et *Le Baiser au lèpreux*, chap. VI, p. 468.

53. Comme un clin d'œil appuyé, cet acte sera ensuite qualifié dans le pastiche de profondément « saugrenu ».

54. Lorsque Mauriac explique qu'il faut lire ses œuvres « sous les lunettes de Freud » (*Mémoires Intérieurs*, chap. I, p. 369) ou lorsqu'il fait référence à Marcel Proust, dans *Le Roman* par exemple, chap. V, p. 761.

55. « Un enfant espion (...) qui captait, enregistrait, retenait à son insu la vie de tous les jours dans sa complexité obscure », François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, chap. I, p. 841.

56. François Mauriac, *Souvenirs retrouvés*, (Fayard INA, 1981), 13^{ème} entretien, p. 88, pastichant le fameux adage flaubertien « Emma Bovary, c'est moi ».

57. « Je me replonge dans Baudelaire, le poète que j'ai lu avec le plus de passion durant toute ma jeunesse », François Mauriac, *Bloc Notes*, 1957, in *Mauriac et le symbolisme*, (L'Esprit du temps, 2000, p. 61).

58. C'est en effet Maurice Barrès qui a tracé la voie de Mauriac en aidant à la publication de son premier recueil poétique, *Les Mains jointes*, en 1909.

Notons ensuite la réflexion du personnage de Jean-Paul, *L'Enfant chargé de chaînes* : « Ta jeunesse a tellement ressemblé à la mienne ! », qui répond à cette tendance toute mauriacienne des premiers romans qui côtoient de très près l'autofiction. Et pour finir en beauté, le pastiche offre une reprise d'une angoisse typiquement mauriacienne : « Que signifie ? Alors les héros de roman s'émancipent maintenant ! [...] Mais où allons-nous, grand Dieu ? C'est insensé... Cette littérature est décidément une invention du démon. François Mauriac plonge sa tête dans ses mains en murmurant : « Dieu ou Mammon ? Dieu ou Mammon ? »⁵⁹. Dans *LTA*, à la fin du pastiche, lorsque l'exemplaire de Pascal est trouvé sur le lit du narrateur, la conclusion en est toute tirée à propos de la possible conversion du défunt : « Le professeur Caudéran avait enfin trouvé son chemin de Damas ». Ici l'auteur du pastiche se moque de la tendance mauriacienne à voir dans le dernier souffle des incroyants une conversion miraculeuse⁶⁰.

L'on se trouve donc à la fois devant une volonté d'imitation stricte avec la reprise des thèmes chers à Mauriac, l'appropriation d'un certain vocabulaire et de structures de phrases attestées, mais également face à une tentation de se détacher de l'œuvre originale par tout un système souterrain intégrant petit à petit l'humour, là où celui-ci n'a guère sa place dans le monde mauriacien, royaume du pessimisme le plus noir. À partir de là, un régime de dédramatisation va dominer au sein des pastiches, les poussant souvent à la charge. Se met donc en place une logique perverse au double sens de l'appellation : logique d'un style qui peut paraître facilement imitable chez un auteur dit « catholique » et bascule dans une sorte de tendance blasphématoire, glissant sur la voie de la parodie et de la satire, pour le meilleur, comme pour le pire...

Deuxième partie — défauts de pastiches

Nous allons à présent aborder un aspect inhérent à la pratique même du pastiche, si l'on s'en réfère la définition qu'en donne *Le Robert des*

59. Cette phrase reprend la querelle littéraire avec Jean-Paul Sartre, tout en faisant une référence explicite à l'ouvrage *Dieu et Mammon* et à une citation parlant du « démon de la littérature » dans *La Pharisiennne* (chap. III, p. 736).

60. Voir à ce propos la critique de Roger Martin du Gard : « Pour un vieil incroyant de mon genre, claquer d'une embolie avec un Mauriac entre les mains, voilà qui aurait permis quelques commentaires rassurants aux esprits charitables qui se plaisent à interpréter de façon édifiante le dernier geste des agonisants ! » (*L'Herne François Mauriac*, lettre du 24 août 1954, p. 210).

Littératures, expliquant que cette notion désigne « un texte où l’auteur s’efforce d’imiter, **en exagérant plus ou moins**, un style d’écrivain ou de discours », et qu’on couple cette définition à celle de Genette qui propose de [re]baptiser *pastiche* : « l’imitation d’un style **dépourvue de fonction satirique** »⁶¹. L’on se trouve dès lors face à un premier écueil qui se situe dans ce flou artistique laissé par la liberté du « plus ou moins », flou rectifié par Gérard Genette dans une proposition qui a le mérite de ne plus laisser de place à l’équivoque. Que veut dire en effet « exagérer plus ou moins » ? Où est la limite à ne pas dépasser ? Si le pastiche est une imitation d’une œuvre conséquente, comme on l’a vu en première partie, il se doit, et c’est tout à fait dans sa logique même, d’opérer une certaine concentration de stylèmes en quelques lignes pour au final être une sorte de miroir qui reflète, non pas une partie, mais un ensemble compacté. Mais cette concentration de la transposition, va-t-elle au final vers la parodie ? ou vers le saillant explicatif ?

2.1. Efforts d’imitation et de transposition : concentration des stylèmes

Le pastiche mauriacien est un texte relativement court qui n’a rien à voir avec les quelques deux cent pages d’un roman ordinaire de François Mauriac. Ces « modèles réduits » impliquent donc une certaine concentration, voire une possible saturation, si l’on considère le pastiche en tant que synecdoque⁶². Car vouloir faire ressortir les tics d’un auteur implique obligatoirement une tendance au grossissement qui rejoint la problématique du miroir, parfois insidieusement transformé en loupe... Le pastiche, de par son ambition, doit donc composer avec la règle et les risques de l’holisme, qui s’apparente à la volonté de rendre le tout à travers une seule page, jusqu’à vouloir remplacer l’œuvre d’origine par l’imitation.

Le premier élément à prendre en compte dans l’effort d’imitation est le dépassement de l’imitation, au sens strict du terme. Nous inspirant de la tentative proustienne en terme d’innovation, préférant les mots qu’auraient pu écrire l’auteur-cible à ceux qu’il a effectivement écrits⁶³, nous allons voir comment les auteurs des pastiches-Mauriac réinventent

61. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 40.

62. C’est-à-dire équivalent à la partie pour le tout.

63. Marcel Proust, analysant sa pratique du pastiche, dira « Je trouve *aberrant* extrêmement Renan. Je ne crois pas que Renan ait jamais employé le mot. Si je le trouvais dans son œuvre, cela diminuerait ma satisfaction de l’avoir inventé » (lettre à Robert Dreyfus, 23 mars 1908).

un style qui outrepassa celui de l'hypotexte. Dans *LPC* par exemple, la phrase « Elle sentait sur le drap leur remuement fétide » associe un mouvement à un adjectif qui concernerait plutôt le domaine de l'odorat. Mais, après examen, l'on remarque que « fétide », non seulement correspond parfaitement à la thématique des odeurs chez Mauriac, mais peut aussi s'associer au double sens de « sentir », le tout créant une métaphore typiquement mauriacienne, que Mauriac pourtant, n'a pas eu l'idée d'écrire. De même, alors que le pastiche reprend la thématique des crabes venant littéralement attaquer la mourante, l'on trouve à la fin cette phrase : « Ces voix qui allongeaient leurs tentacules vers sa chair crucifiée, ces bouches d'ombres gloutonnes et béantes ». Il y a ici l'apparition de « tentacules » là où l'on aurait, en toute logique, attendu le mot « pinces ». Mais ceci s'explique aisément, d'une part à cause de la métaphore filée mise en œuvre, d'autre part grâce aux connotations du mot qui rejoint tout à fait — et en beaucoup mieux, l'ambiance voulue dans cette scène. Enfin, nous trouvons dans *TAT* le mot « indignité » qui surgit au détour d'une phrase — « Il voyait soudain son indignité », alors que le terme est ignoré par Mauriac lui-même dans ses œuvres.

Le prochain élément repérable concerne ce que l'on pourrait nommer les limites de l'exercice pastichiel en ce que l'imitation peut parfois risquer la saturation par le grossissement de stylèmes, affectant alors à première vue la qualité de production. À titre d'exemple, voyons dans *LPC* cet extrait qui présente une certaine exagération du style de base : « Quelle déchéance d'avilissement l'avait fait rouler si bas, au fond de cet abîme de misère et de boue où elle l'enlisait ! ». Il y a ici une véritable concentration d'éléments qui « font » Mauriac : ton oralisé par le discours indirect libre, vocabulaire spécifique, phrase complexe, mais le tout crée un sentiment de saturation. On retrouve un cas similaire dans *LMM* : « Il se prit à évoquer cette effroyable soirée à Montmartre, où pour la première fois il avait senti un indicible dégoût s'emparer de son âme assoiffée d'inexprimable » : tout y est, mais tout y semble grossi.

Un deuxième cas peut se présenter, à savoir la saturation de stylèmes affectant la quantité, notamment à travers la redondance d'adjectifs ou d'adverbes. Dans *LMM*, une même image — typiquement mauriacienne, est répétée deux fois : « A travers les volets soigneusement fermés, la chaleur pénétrait » puis un peu plus loin : « La chaleur filtrait à travers les volets ». Toujours dans le même pastiche, on peut noter un retour des adjectifs « moisi », « atroce » et « salubre »⁶⁴ et une variation autour du

64. On trouve, pêle-mêle, « odeur âcre et **moisie** », « ombre **moisie** », « soirée **atroce** », « nuit **atroce** », « climat **salubre** » et « atmosphère **salubre** ».

segment « insinué en lui », qui devient tantôt « palpiter en lui », « remonter en lui », « au fond de sa chair » ou « jusqu'au plus profond de sa chair ». Enfin, nous trouvons des couples d'adjectifs systématiques tels que « âcre et moisie », « rauque et sèche », « blême et grise », « lourdes et inutiles », et d'autres comme « indéfinissable », « indiscutable », « indicible », « effroyable », « désastreuse » qui accentuent à l'extrême le côté dramatisant de l'univers ainsi créé. La sensation de saturation qui émane alors du pastiche provient certainement du fait que, d'habitude, ces mots se trouvent disséminés dans toute l'œuvre de Mauriac : ils y sont donc beaucoup moins remarquables. Mais avec la contrainte imposée de la brièveté, ceux-ci en arrivent à devenir parasites.

Ce terme de « parasite » peut être aisément réutilisé dans le point que nous allons aborder à présent, c'est-à-dire celui concernant la prose poétique, et donc les sonorités suggestives dans le récit. Comme nous l'avons vu, la prose mauriacienne se rapproche très souvent d'un univers poétique bien spécifique. Les longues phrases enchevêtrées et mélodieuses ponctuent ainsi agréablement les hypotextes. Mais en ce qui concerne le pastiche, l'imitation de ce trait stylistique peut parfois aller jusqu'à la condensation de sonorités. Dans *LMM*, on peut à ce titre citer les extraits suivants : « l'or **chaud** du couchant » ; les « effluves **chargées** d'un étrange mystère **charnel** » et un exemple de rimes internes : « C'est au tour de Geneviève, que vient d'engloutir entièrement l'ombre du repentir ». Quant aux autres pastiches, ils offrent à la lecture ce charmant « bruit feutré d'un pas furtif » (*LTA*) et l'image d'un Yves Frontenac « perdu parmi les astres transis » (*LPMF*) « dans la molle lumière de la lune » (*FMPO*).

De par sa relative brièveté, le pastiche doit enfin composer avec les problèmes inhérents à son système de narration. En effet, il va s'agir de rendre compte, en un nombre de pages succinct, d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres bien plus conséquent. Le problème peut être repéré dans *LMM*, où le rappel de l'histoire initiale va se faire par trois questions systématiques, commençant par « Pourquoi fallait-il... », le tout formant un mécanisme de flash back relativement voyant⁶⁵ mais indispensable dans cet écrit qui n'a pu situer l'action auparavant. Concernant *LPMF*, le problème relève directement de l'holisme. Cet extrait arraché au *Mystère Frontenac* doit en effet résumer en quelques pages le destin de cinq frères

65. Dans le même pastiche, un autre phénomène analogue peut être relevé : l'auteur commence en effet deux phrases contiguës par « Ainsi donc... » pour revenir au temps présent de la narration (« Ainsi donc la duchesse de Lanlaire et Opium n'avaient été pour lui... » / « Ainsi donc une erreur passagère l'empêcherait toujours de... »).

et sœurs, à destination de lecteurs qui n'auraient peut-être pas eu connaissance de l'hypotexte. Le résultat final ne peut ainsi échapper à un effet de « catalogue », symptomatique d'un récit pastichiel s'attaquant à une œuvre complexe.

2.2. Licence et parodie : pour une dédramatisation mauricienne, en route vers une démythification parodique !

Après avoir relevé ce que l'on pourrait prendre, superficiellement, pour des « défauts » de pastiche, il convient de se poser la question de leur pertinence, puisque, faut-il le rappeler, le pastiche est un exercice beaucoup plus facétieux qu'il n'y paraît. Il se pourrait même que ces légers écueils ne soient en réalité des indices flagrants et volontaires menant peu à peu sur la voie de la remise en question des défauts stylistiques, non pas des auteurs de pastiches, mais de l'auteur pastiché lui-même. En ce qui concerne les pastiches Mauriac, la tentation de la démythification va être corroborée par deux points essentiels : l'évidence des tics stéréotypés aisément repérables, mais surtout le problème posé par la thématique religieuse et le style faussement prude de l'auteur : le pastiche doit ainsi composer avec la tentation parodique de tout montrer et la tentation encore plus grande du blasphème en ce qui concerne les épisodes religieux. On en arrive à la problématique du miroir transformé en loupe grossissante, mais également déformante. Si l'on associe à cela le fait de parler de « littérature au second degré »⁶⁶ le pastiche mauricien va donc presque obligatoirement être associé au rire, voire au rire grinçant.

L'indice le plus facilement repérable de cette « littérature au second degré » va être en premier lieu l'onomastique parodique, entre conformité et décalage structural pouvant aller jusqu'à la caricature. *LSC* par exemple fait apparaître au milieu de ses personnages typiquement mauriciens un abbé Lenglumé⁶⁷. Dans *LMM*, on trouve la duchesse de Lanlaire⁶⁸ et le poète Opium, tous deux directement tirés du lieu commun le plus évident. Les accompagnes Geneviève Frigenac⁶⁹, la cousine, subtil mélange de

66. Nous adoptons ici la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*.

67. Enclume, légume ou englué ? Dans tous les cas, la connotation péjorative accentue l'aspect comique, voire ridicule, du personnage religieux.

68. Nom que l'on ne peut s'empêcher de rattacher à l'expression familière « s'envoyer en l'air ».

69. On peut peut-être ici émettre l'hypothèse d'une certaine moquerie directement inspirée par certains noms réellement mauriciens, et eux-mêmes déjà connotés, tels Alain Forcas (le prêtre « forçat » des *Anges Noirs*), Daniel Trasis (l'« amoureux transi » du *Fleuve de feu*), Xavier Dartigelongue (le prêtre non

l'adjectif « frigide » associé au suffixe « mauriacien » — ac. Dans *LPC*, nous trouvons, associée sous forme de gradation, la reprise pour s'en moquer des prénoms typiquement mauriaciens : « Ils portaient des noms honnêtes, reposants : Félix, Emile, Armand, Raymond, Gastounet ». Dans *TAT*, le deuxième cabaret a un nom assez suggestif qui est « La Reine de Sabbat » au lieu de la traditionnelle Reine de Saba⁷⁰. Dans *LTA*, la femme de chambre s'appelle Barbe, ce qui laisse bien peu de place à l'imagination ; on trouve également la généalogie de « Jackson-Pessac⁷¹, de la maison Ducoin⁷² et du marquis de Gazinet⁷³, propriétaire du Château-Fiston⁷⁴ ». Enfin *TAT* fait une subtile référence à « Yolponesco, le rédacteur moldave », plus connu du large public sous le nom d'Eugène Ionesco ; quant au narrateur, il est « appelé à Bronzdar, capitale de Moldavie-Avachie, pour accoucher la reine Dussinémah »⁷⁵.

Le pastiche peut également faire apparaître des éléments créateurs de comique, presque indépendamment de l'univers mauriacien, et qui trouvent toute leur utilité afin d'éviter le côté « élitiste » de l'écrit pastichiel. Celui-ci peut ainsi être un divertissement accessible à tous, même au lecteur ne connaissant pas entièrement, ou pas suffisamment, l'ensemble des œuvres. *LPC*, par exemple, fait apparaître plusieurs indices tels ce « train de Bordeaux, le train de 22h22, car la vieille horloge en bois de pin marquait minuit moins cinq »⁷⁶, la reprise et le détournement du segment bien connu « Minuit ! l'heure des crabes »⁷⁷ ou bien encore le jeu sur le suspense mis à mal : « Il lui semblait qu'ils montaient lentement à l'assaut de ses genoux durs, elle sentait sur le drap leur remuement fétide.

prude de *L'Agneau*) ou Octavie Tronche (jeune femme disgracieuse dans *La Pharisienne*).

70. À noter, le double intérêt de cette homonymie à tendance satanique, puisqu'elle répond également à la vision manichéenne des établissements de débauche que nous avons étudiée peu avant.
71. Avec toujours ce fameux suffixe en -ac.
72. Prêt de chez vous ou insulte cachée qui ferait fi de la lettre [I] ?
73. C'est là que le côté insidieux du pasticheur trouve toute sa place : ce nom peut paraître parodique à première vue (au même titre que le « Gastounet » dans *LPC*), mais il s'agit du nom réel d'une commune de Gironde...
74. Ici, la dimension parodique ne fait, par contre, plus aucun doute.
75. Les jeux de mots sont ici multiples, avec cette référence au bronze d'art, ce jeu sur les sonorités « mol / avachie » qui désignent la reine, elle-même molle et certainement avachie tandis qu'elle fait « son cinéma ».
76. Sempiternels retards ferroviaires ou vieille horloge déréglée ?
77. A remarquer ici, le double intérêt de ce processus, par l'imitation du ton oralisé chez Mauriac et par le jeu paronymique sur « Minuit, l'heure du crime ».

Non. Ce n'étaient que ses propres orteils ». Enfin avec la phrase : « L'épouvante la clouait, lui interdisait l'infime effort de lever le petit doigt », on trouve une reprise du verbe « clouer », référence au Christ sur la croix, couplé à l'expression imagée « ne pas lever le petit doigt », le tout créant un décalage parodique évident⁷⁸. Mais si la religion est « épinglée⁷⁹ », le monde politique ne l'est pas moins, lorsque l'agonisante ressent « cette impression d'être divisée en deux, frappée par une double hémiplegie. Ramollissement à droite, à gauche inflation et, au centre, l'insupportable point de côté »⁸⁰. Dans *LTA*, lorsque le narrateur croit avoir découvert que sa femme le trompe il se souvient : « Marie est rentrée très rouge, racontant qu'elle s'était disputée avec Georges, à propos d'une sardine ou d'une moule [...] Je m'en suis souvenu lorsque, à l'automne, Georges s'est mis à faire le cafard et à lire des romans de Pierre l'Ermite. J'ai tout compris... »⁸¹. Dans *LPME*, parlant de la promenade nocturne d'Yves, il est précisé qu'« il ne pouvait prévoir, à cette heure nocturne, où, le regard perdu parmi les astres transis, il bute contre une poubelle et manque choir sur une pyramide d'épluchures, il ne pouvait prévoir qu'il épouserait une bonne fille un peu simple » : on trouve d'abord le mot « transis » qui annonce les problèmes de transit intestinal qui vont suivre, puis la parodie du style mauriacien un peu vieillot avec ce verbe « choir » immédiatement associé à l'hyperbole « pyramide d'épluchures » qui permet la création d'un décalage comique accentué par les sonorités redondantes.

Bien entendu, puisque nous sommes dans des pastiches Mauriac, au-delà de ces traits, la cible reste clairement identifiable. Les textes reprennent alors des éléments pour les exagérer et les détourner afin d'en faire des ressorts comiques insoupçonnés. Dès lors, trois habitudes mauriaciennes sont passées au crible dans les passages parodiques relevés.

La première de ces habitudes est celle de la mention constante du « pin », comme une obsession ponctuant l'ensemble des oeuvres. Dans

78. Dans le même pastiche, on trouve, du même acabit, l'hyperbole suivante : « son regard erra sur les photographies, fixées au mur et que dévoraient des punaises ».

79. Nous restons ici dans le même registre que celui adopté par nos pastiches...

80. Ce jeu de mots politique et économique est ici fameux par ce « ramollissement à droite », cette « inflation à gauche » (au lieu de l'attendue « inflammation »), pour terminer en beauté par ce « point de côté » mais « au centre »...

81. L'on peut préciser ici que Pierre l'Hermite est un auteur chrétien faisant référence aux croisades, mais ce qui est plus intéressant est ce jeu animalier sur « sardine / moule / Bernard l'[h]ermite / cafard » (à noter l'expression détournée « avoir le cafard » qui devient ici « faire le cafard »).

LMM, l'exagération est perceptible par la répétition à outrance du vocable⁸². *LPC*, quant à lui, reprend le motif du pin pour en faire un jeu de mots : après « la porte en bois de **pin** », « le parquet en bois de **pin** », « la cloison de **pin** », « les branches de **pin** », « la vieille horloge en bois de **pin** », « les cercueils en bois de **pin** », comme un effet de surprise, l'on se retrouve face à une « cloison de bois **dépeint** »⁸³. Après cet effet de saturation, on retrouve le vocable pour la récupération et le détournement d'une célèbre formule religieuse dans le passage suivant, qui multiplie les jeux de mots : « Tous l'avaient aimée, d'un paisible amour de boutiquiers **rassis**, qui n'assouvissait pas la chair, mais laissait du moins le **ventre content**. Avec eux, elle mangeait à sa **faim**, buvait à sa soif. On ne manquait jamais de **pain**, **ni de pin** [...] Elle se rappela le miracle de la **multiplication des pins** »⁸⁴. Enfin, accentuant encore ce motif et comme une vilaine ironie du sort, voici ce qui se passe lorsque l'agonisante veut prier : « Un lambeau de prière monta jusqu'à ses lèvres **dures** »⁸⁵ : « Donnez-nous aujourd'hui notre... » Notre quoi ? Les mots s'engluaient dans sa mémoire laïcisée où ne flottait plus l'odeur vivifiante des soutanes. Dire qu'on m'appelait autrefois la fille aînée de l'Eglise ! »⁸⁶. Dans *TAT*, le motif du pin devient prétexte à une discussion sensuelle totalement décalée, exagérant par ce biais le paganisme ambiant chez Mauriac : « Parlez moi des **pins**, fit-elle avec une **brusque passion** [...] et il évoqua les **nobles fûts**, les **épaisses** larmes granuleuses qui **suintent** hors de leurs entailles et **cheminent lentement** dans les pots [...], le sol jonché d'aiguilles **embaumées** qui feutrent le pas du chasseur » : tous les mots sont ici à double sens, extrêmement connotés, pour un résultat totalement risible. Ce thème de la sensualité décalée est repris un peu plus loin dans le même pastiche, d'une manière beaucoup plus nette : « Oui, certes, il avait **caressé**

82. On trouve en effet dans ce pastiche : « forêts de **pins** », « au milieu des **pins** », « dur tapis d'aiguilles de **pins** », « dur bois de **pin** du confessionnal », « au milieu des aiguilles de **pins** », « l'ombre rabougrie d'un **pin** »...

83. Il y a ici un jeu sur l'homonymie : « bois dépeint » équivaut à « bois des pins » et la boucle est bouclée...

84. Le jeu est multiple : référence d'abord à l'impuissance masculine par la métaphore « boutiquiers rassis » (rapport au pain), le miracle biblique est devenu un miracle mauriacien (la « multiplication des pins ») et la parabole de la faim et de la soif est prosaïquement ramenée à la bonne chaire.

85. On ne peut s'empêcher après cela de penser immédiatement à du « pain dur ». On peut noter également, comme pour le vocable étudié, la reprise systématique de l'adjectif « dur » dans les expressions « souffle rauque et **dur** », « sifflement **dur** », « ses genoux **durs** », « les mains **dures** ».

86. A noter la référence à « la fille aînée de l'Eglise », nom communément donné à la France.

les arbres. Il s'était roulé, **demi-nu**, dans les fougères ; au cours d'une **puberté orangeuse**, il avait rendu de **panthéistes hommages** aux pignes ». Enfin, lorsque Thérèse est finalement attirée par le jeune Raymond, la première réflexion qui lui vient est : « Après tout, pourquoi pas ? Il n'est pas si mal ; même ces boutons à la base du nez ajoutent à son charme. Et il a parlé des **pins** avec sensibilité »...

La deuxième habitude reprise par les pasticheurs est cette tendance qu'a Mauriac de calquer un peu partout les mêmes sempiternelles métaphores animales⁸⁷. Dans *LMM*, le grillon⁸⁸ apparaît sous un jour nouveau, plutôt revanchard, parlant de l'abbé : « Avec sa misérable soutane noire, il ressemblait à ces **grillons** chétifs [...]. Sa silhouette noire et haletante, recroquevillée sur son prie-Dieu, fait singulièrement penser à ces **gros insectes** des landes quand, par maladresse, on vient de les **écraser** avec le pied et qu'ils **se tortillent dans les affres de l'agonie** ». L'hyperbole présente ici accentue d'autant plus cet aspect comique du décalage créé avec l'insecte que l'on compare à l'homme d'église haïssable. *TAT* reprend une autre métaphore animale puisque Thérèse est décrite comme « une chouette écartelée »⁸⁹. Quant aux danseurs nocturnes, ils sont vus comme des « exubérants volatiles dont les pieds nus chaussés de sandales picoraient, véloce, le sol carrelé de la cave », le tout dans une métaphore filée qui ne manque pas de faire sourire. Une autre métaphore filée est présente dans *LPMF*, où Yves est associé à un « mulot perdu dans les galeries d'une taupinière et qui s'effare de ne pas reconnaître son trou ». Enfin, dans *LTA*, la femme « [feint] un attachement d'épagneul », qui n'est pas sans rappeler le bien connu « regard de chien battu »⁹⁰.

Le troisième thème repris est encore plus propice que les précédents aux envols parodiques. Il s'agit en effet de s'attarder sur ce que l'on pourrait nommer la femme virile, une spécificité, semble-t-il, du terroir bordelais mauriacien. Dans *LPMF*, le portrait donné de la future femme d'Yves correspond bien à l'ensemble des épouses mauriaciennes, en un

87. Dans *Le Baiser au lépreux*, par exemple, Jean Peloueyre est un « cloporte » (chap. I, 452), une « larve » (chap. III, p. 461), un « **grillon** éperdu » (chap. III, pp. 461 et 464), « plus hideux qu'un ver » (chap. V, p. 466) et un « triste faune » (chap. X, p. 475).

88. On reprend ici l'appellation graissée en note et donnée à Jean Peloueyre dans *Le Baiser au lépreux*.

89. Peut-on aller jusqu'à considérer Thérèse comme une « vieille chouette » ? La question est posée...

90. L'expression apparaît d'ailleurs dans *Le Baiser au lépreux* (« ses regards de chien battu », chap. I, p. 450 et « des yeux de chien battu », chap. IX, p. 473).

peu plus exagérée : « une bonne fille un peu simple, à la croupe puissante [et aux] ongles incarnés » ; elle est également désignée, étrangement, comme une « Beauceronne vigoureuse »⁹¹ et elle ressemble par ailleurs à la propre sœur de Yves, déjà mariée, « Marie, la cadette, rompue par les travaux légitimes d'un époux fort de ses droits acquis [qui] ronflait la bouche ouverte, un bras pendant hors de la couche dévastée... ». Quant à *LMM*, il laisse apparaître une « fraîche et robuste jeune fille »⁹², comme *LTA* qui parle d'une « robuste beauté de bête de trait bien nourrie » ou *FMPO* qui préfère l'expression « femme d'allure rustique ».

Mais au-delà de ces trois thèmes, d'autres détournements apparaissent, notamment dans *LSC* où le portrait du Père Vincent épingle ce « brave homme au cœur sur la main, à la main sur le cœur, toujours la larme à l'œil et la gorge obstruée de sanglots gargouilleurs »⁹³. *LPC*, quant à lui, fait mention de ces anciens époux qui « avaient des visages d'anges. D'anges barbus, d'anges sexagénaires ». L'auteur se moque également de cette tendance chez les personnages à craindre plus pour leurs économies que pour leur propre vie : au comble de l'agonie, la malade croit entendre « des mots cyniques [qui] perçaient la cloison de bois dépeint : « commissions... subventions... dirigisme... » et cela achève de la plonger dans la panique la plus totale. De même l'oubli de la prière à la fin du pastiche est l'occasion de se moquer de ces femmes mauriaciennes, qui ne sont que des femmes, et donc incapables d'accéder au mystère religieux⁹⁴ : « Le sommeil la délivra. Comme elle s'y englutissait, pantelante, elle sentit planer sur son délire [...] la déchirante phrase de l'Evangile selon Saint Matthieu, dont elle avait oublié le milieu, le commencement et la fin ». Dans *LPME*, le mystère Frontenac est pris au sens propre, comme un fardeau, et donc détourné de sa vocation première, beaucoup plus intellectuelle et mystique : ici « Jean Louis [...] excédé d'une femme

91. Le jeu homonymique sur « Beauceronne », femelle du chien Beauceron, est ici subtil puisqu'il ajoute à la connotation péjorative du personnage décrit.

92. Dans le pastiche, pour achever l'amalgame, l'adjectif « robuste » est également choisi pour désigner Pierre.

93. Cette reprise de détails peu ragoûtants rappelle certaines éructations qui apparaissent soudainement au milieu d'une description, comme dans *Le Mystère Frontenac*, 1^{ère} partie, chap. II, p. 553 (« Voyait-il la nourriture qui retombait de cette bouche horrible ? Entendait-il ces éructations ? »).

94. Ainsi, Mathilde « se souvient tout à coup de la prière qu'elle a oublié de réciter. Il faudrait se relever, se mettre à genoux. Elle n'en a pas le courage et prononce à la hâte les formules sans en comprendre le sens » (*Les Anges Noirs*, chap. XII, p. 310) ou Noémi qui « à peine capable de méditation [...] s'attachait surtout aux formules » (*Le Baiser au lépreux*, chap. XVI, p. 497).

lymphatique, des affaires de bois merrains et de sa triste vertu, se disait que le mystère Frontenac était bien lourd à porter »⁹⁵. *LMM*, quant à lui, donne une image assez cinglante des croyants : « Dans l'étrange moiteur de l'église, quelques vieilles sont enracinées, en train de prier pour les âmes, semblables à ces chênes noirs et rabougris qui parsèment la lande »⁹⁶.

2.3. Entre la charge et l'imitation stricte : les problèmes de l'entre-deux.

Si l'humour et les épisodes parodiques sont une habitude inhérente au genre, le fait de récupérer certains traits mauriaciens pour les détourner à des fins comiques peut parfois poser la question de la pertinence des effets créés. La tentation de la charge et de l'outrage est grande dans les pastiches Mauriac, et le résultat souvent fameux, mais est-on encore pour autant dans la stricte veine d'un écrit mimétique ? L'écriture d'un pastiche se trouve en effet bien souvent aux prises avec d'autres problématiques sous-jacentes, qu'il doit constamment résoudre pour créer un nouveau texte en lien avec l'hypotexte.

Le cas le plus révélateur de cette problématique est celui de la page arrachée, puisque nous en avons une dans notre corpus (*LPMF*). Si le style et le vocabulaire de Mauriac sont dans un premier temps bien reconnaissables, cette page arrachée comporte également une dose non négligeable d'éléments plus ou moins parodiques, ce qui peut être étonnant si l'on s'en réfère à la stricte définition de la page arrachée traditionnelle qui suppose un dosage conforme et un rapport de complémentarité de l'ensemble⁹⁷. Or, cette « page-arrachée-pastiche » ne présente pas ce rapport de complémentarité mais semble par contre bien entrer dans une logique de démystification propre à la « littérature au second degré ». On y trouve donc plusieurs exemples de décalages, comme ces trois références à l'incontinence des personnages, lorsque,

95. Dans le même pastiche, on trouve également « Le Mystère Frontenac se dissolvait comme un os dans l'acide ».

96. La référence à l'univers mauriacien est ici indéniable, mais l'emploi familier et métaphorique de ces « quelques vieilles enracinées et rabougries » donne au tout une coloration parodique évidente.

97. On peut également, suivant cette logique, relever la remarque de Jean-Louis Curtis disant que « la moindre phrase de Mauriac, isolée de son contexte [...] est immédiatement identifiée » (*Le Monde de ce prince*, pp. 146-147). A priori, donc, une page arrachée devrait se confondre avec un apocryphe parfaitement intégré à l'hypotexte.

parlant de la vie future de Yves il est dit qu'il n'aurait qu'« un seul garçon atteint d'incontinence d'urine » et qu'il ne pouvait encore imaginer « qu'une constipation épuisante et contre laquelle les laxatifs les plus énergiques s'attesteraient sans effet, empoisonnerait l'adolescence de sa fille aînée » ; et enfin, quand, concernant sa sœur Danièle, il est mentionné que « se relevant pour la sixième fois, [elle] constatait avec désespoir que les selles de son nouveau-né se maintenaient du plus franc vert-épinard ». L'on trouve également le thème du machisme qui ressort, là encore d'une façon on ne peut plus imagée : « accroupie à ses pieds, [elle] attendait, avec la docilité des femmes de sa race, l'instant imminent où il allait être question de faire participer au mystère Frontenac le mystère Leïlah. « Alors, José, tu t'envoies la moukère ? » s'exclame, dans un rictus immonde, un adjuvant débraillé »⁹⁸. L'hypothèse peut être faite que l'auteur du pastiche, par ce biais, fait la satire du machisme mauricien, notamment palpable dans son fameux traité de *L'Education des filles*⁹⁹ mais il n'en demeure pas moins que cette justification ne parvient pas à résoudre la problématique posée par le style dans cette page arrachée. Alors, comment expliquer ces écarts parodiques ? D'une manière à la fois très simple et très perverse dans sa logique : la page arrachée doit imiter strictement l'hypotexte pour s'y insérer, c'est un fait, et l'illusion est donc parfaite ; si l'illusion est parfaite, on peut donc aisément changer la donne, prendre alors le pastiche pour l'hypotexte – la partie pour le tout. Dès lors, la page arrachée devient en toute logique le vecteur privilégié d'une remise en question du style mauricien par le détournement parodique insidieux, laissant croire que toute l'œuvre mauricienne est en elle-même déjà parodique et qu'elle ne fait donc que l'imiter parfaitement !

Troisième partie — un pastiche sinon rien

3.1. Des œuvres autoréflexives : prise de distance et fidélité par rapport à l'hypotexte

Au-delà de la stricte imitation, de l'aspect parodique inhérent à cette « littérature au second degré », il y a également dans le pastiche une

98. Les Ouled-Nails mentionnés dans le pastiche sont connus pour leur très grande beauté et finesse. Leurs filles sont réputées comme étant particulièrement « soumises », notamment les jeunes filles de douze à dix-huit ans.

99. Ouvrage publié en 1933 et qui prône le modèle de la femme au foyer, soumise à ses enfants et à son mari.

tendance à l'autoréflexif qui use et abuse d'expressions métamimotextuelles¹⁰⁰, répondant au côté ludique du genre. Une double lecture est donc nécessaire pour comprendre toute la complexité et toute la subtilité du genre pastichiel.

On peut aisément distinguer dans les pastiches une certaine complicité mêlée à une prise de distance avec l'auteur, pour rappeler immédiatement que nous ne sommes pas dans une œuvre de François Mauriac, mais dans une œuvre inspirée de François Mauriac. Et la différence est fondamentale pour éviter l'impasse de la vision proustienne du monde¹⁰¹. L'hypertexte¹⁰² n'est pas l'hypotexte, du moins pas encore...

Une des spécificités du pastiche est donc cette tendance à montrer clairement au lecteur les ficelles de l'imitation : il va s'agir de créer la distance en dévoilant l'envers du décor et en montrant bien que l'imitation s'assume pleinement en tant que telle¹⁰³. Cela peut commencer dès le titre : *LMM* par exemple reprend le titre *Le Mystère Frontenac*, mais d'une manière très habile puisque le pastiche y supplée « Maurianac », un patronyme qui permet une double lecture, comme si un « mystère du style Mauriac » allait nous être dévoilé. Dans *LTA*, la phrase peut prendre un double sens si on la lit dans l'optique du travestissement : « Elle réalise des **prodiges de ruse** et de **perversité** : n'a-t-elle pas eu l'idée **d'introduire** sous mon toit ses gigolos **déguisés** en vicaires ou en dames patronnesses ; mais la moustache mal rasée, les hanches étroites et les grands pieds d'une de ses visiteuses **m'ont ouvert les yeux** ». Quant à la phrase : « **Tu singeais leurs manières et leurs tics** » elle ne laisse plus aucun doute sur le programme de ce pastiche. Dans *LSC*, le même mécanisme est repris : « C'est la première fois qu'il te voit **travesti** en cheveu-léger [...] Tout ce qu'il sait faire, c'est **se moquer d'une tradition** qui nous dépasse et dont je suis le ministre aujourd'hui **en revêtant**, comme doit le faire le **chef de la fabrique** quatre anniversaires par siècle, **le costume hérité de notre aïeul**,

100. On entend par cette appellation tous les indices indiquant clairement au lecteur que nous sommes dans un texte d'imitation *en train d'imiter*.

101. « Le style n'est nullement un enjolivement [...] ce n'est même pas une question de technique, c'est comme la couleur chez les peintres, une qualité de la vision, une révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres » (Marcel Proust, lettre à Antoine Bibesco, novembre 1912).

102. Nous entendons par hypertexte le texte d'imitation.

103. Ainsi, l'adjectif « grugée » dans *LPC* prend tout son sens : « Les anges noirs, les anges rouges, l'avaient pompée, **grugée**, vidée jusqu'au moelles » : s'agit-il ici de nous expliquer ce que fait subir le pastiche à son hypotexte ?

fondateur de la marque » : serait-ce un message caché sur le pastiche par rapport à l'hypotexte ? Dans *TAT* l'oxymore « **légère outrance** », ou le mot « **carnaval** » font directement allusion au travestissement pastichiel, mais encore plus intéressant, il semble que tout un paragraphe puisse se lire à double sens, pour peu que l'on fasse de légères modifications : au lieu de « article » et « repaire » mettre « pastiche », remplacer « elle » par « il », « Thérèse » par « Mauriac » et cela donne la réponse suivante : « Partez ! [...] **Laissez-moi. Ne vous acharnez plus.** Qu'attendez-vous encore ? **Ne savez-vous pas tout ce que vous vouliez savoir ?** N'avez-vous pas **recueilli assez de matériau pour réussir le plus sensationnel [pastiche] ?** [...] N'y a-t-il donc plus la moindre trace de **pudeur** chez vous et vos pareils ? pas les moindres **égards** ? Ne reste-t-il plus rien de **sacré** pour vous dans le monde ? Et vous avez le front d'appeler *Tabou* votre [pastiche] ! [...] Mais vous figurez-vous que j'ai été **dupe** un seul instant de votre **manège**, disait-[il], redressant la tête en un mouvement d'orgueil et de défi. **Je savais que vous me reconnaissiez.** Je devinais ce que vous pouviez être : un misérable petit folliculaire **à l'affût de copie...** » : pour peu, l'on croirait presque entendre l'hypothétique réponse de l'auteur outragé face à l'un de ses pasticheurs¹⁰⁴. Quant à « j'aimais en vous autre chose **qu'un prétexte à copie...** » cela peut en revanche faire directement écho à la réponse du pasticheur, qui présente son écrit également comme un hommage à l'écrivain.

En somme, c'est un véritable dialogue qui s'instaure à l'intérieur même de l'écrit, au travers une double lecture. Dans *LPMF*, on peut également relever la parenthèse et son double sens qui peut sembler être une plaidoirie parfaite de ce pastiche : « **s'il jouait la comédie, l'imitation était parfaite** ».

3.2. Variation et transformation sur un même hypotexte

Ce que l'on peut noter tout d'abord, c'est une différence de choix de l'œuvre à pasticher. Même si les pastiches, on l'a vu, rassemblent des

104. Cette réflexion est corroborée par le fait que Mauriac a lui-même une très mauvaise opinion à propos du pastiche, auquel il accorde peu de crédit, car selon lui, « Tel est le mystère de la technique romanesque : elle doit rester le secret de celui qui l'invente et elle ne peut servir qu'une fois [...] Un style, dès qu'il existe, est unique et irremplaçable [...] Le génie romanesque se manifeste dans la découverte du monde dont le romancier détient la clef, mais lui seul a le droit de s'en servir » (François Mauriac, *La Technique du cageot*, *Le Figaro Littéraire* du 28 juillet 1956).

éléments épars tirés de multiples œuvres de Mauriac, il y en a toujours une qui forme la base d'imitation. Mais au-delà de ces différents choix, un phénomène particulier permet tout de même de rapprocher les pastiches Mauriac : « l'inter-pastiches », ou quand les pastiches se répondent entre eux, devenant dès lors les nouveaux hypotextes et adoptant à merveille l'adage bien connu « *Rien ne se crée, tout se transforme* ». L'on peut ainsi remarquer que certains éléments, pas forcément présents dans l'univers mauriacien de base, se répondent pourtant à travers les écrits mimétiques. C'est le cas par exemple du verbe « fleurir » que l'on retrouve à la fois dans *TAT* et dans *LTA*¹⁰⁵ ou du motif des grands pieds, présent dans *LTA* et dans *LPMF*¹⁰⁶. On trouve également tout un vocabulaire en réseau, notamment autour des termes « rauque », « lymphatique », « rougeaude » et « blafard »¹⁰⁷. Plus significative est la reprise d'expressions telles que « bon apôtre », à la fois dans *LSC* et dans *LTA*¹⁰⁸ ou encore les segments *quasi* identiques : « le bruit **feutré d'un pas** furtif » (*LTA*) et « **feutrent le pas** du chasseur » (*TAT*) ; des « bourgeois **gonflés de morgue** » (*LTA*) et un personnage « **plein de morgue** » dans *TAT* ; « la malade gisait, **la face collée au mur** » dans *LPC* tandis que Thérèse est « **écrasée contre le mur** » dans *TAT*. On peut également noter dans deux pastiches, *LTA* et *LPMF* d'étranges similitudes dans l'emploi de certains vocables : « sang **coagulé** », « odeur **d'éther** » et « **croupe** fameuse » chez le premier, « une **croupe** puissante », « d'épouvantables épaisseurs de solitude se **coaguler** » et « à la vitesse d'une étoile fendait **l'éther** » dans le second...

Un deuxième phénomène d'« inter-pastiches » se présente, encore plus impressionnant : il semblerait en effet que les personnages mauriaciens de plusieurs pastiches se rencontrent au-delà de l'œuvre de

105. « Certaines de vos intonations **fleurent** la vigne » (*TAT*) / « Le pus de l'opulente chartronnaise ne **fleurait** pas moins mauvais » (*LTA*).

106. « Les **grands pieds** d'une de ses visiteuses » (*LTA*) / « Sa fille aînée qui, à seize ans, **chausserait du quarante et un** » (*LPMF*).

107. L'on voit en effet apparaît « le **souffle rauque** » (*LPC*), « il respirait de manière plus **rauque** » (*LMM*) et une « voix **rauque** » (*TAT*) ; *LTA* utilise l'adjectif « **lymphatique** » à deux reprises, de « fortes mains **rouges** de paysan », des « gamines **rougeaudes** » et « le **rauque** hullement », tandis qu'on retrouve dans *FMPO* « un jeune abbé [...] à la figure **rougeaude** » et une « femme **lymphatique** » (*LPMF*) ; *FMPO* enfin signale « un visage **blafard** », comme *TAT* qui fait mention d'une « femme **blafarde** ».

108. « Ah ! Ne faites pas le **bon apôtre** ! » (*LSC*) / « Georges, toujours **bon apôtre** » (*LTA*)

Mauriac¹⁰⁹. Dans *FMPO* par exemple, le pasticheur a la bonne idée de faire parler les personnages indépendamment de leur auteur, mais il va encore plus loin puisque ceux-ci, issus de différents hypotextes se rencontrent « réellement » pour créer de potentielles nouvelles œuvres : ainsi, lorsque Noémi fait acte de vulgarité « L'abbé Favereau s'embarrass[e] dans une quinte de toux » ou encore lorsque Elizabeth Gornac aborde Fernand Cazenave pour former un couple totalement inédit : « Enfin, vous qui n'êtes plus un jeune homme, si vous aviez besoin d'une dame de compagnie... Annet ben (*allez-vous-en*) proféra encore, rageusement, le fils de Félicité Cazenave, née Péloueyre »... Il y a ici un respect du caractère des personnages mauriaciens (Elizabeth Gornac, vieille fille qui ne veut pas le rester, l'abbé chaste, Noémi déchaînée, Fernand Cazenave, vieux garçon rempli de haine), le tout dans un nouvel épisode de l'œuvre que n'a pas écrit Mauriac. Nous sommes donc ici en présence d'un hypotexte potentiel créé par le pastiche lui-même !

Le même cas se présente cette fois-ci à travers deux pastiches distincts : *TAT* et *LTA*. On peut lire dans le premier que Raymond « se cacha **dans l'encoignure d'une porte cochère** » pour espionner Thérèse. Or, dans le second, le narrateur surprend une scène étrange, qui pourrait bien être à ce moment-là la continuation de la première : « **Dans l'ombre d'une porte cochère**, un voyou riait bêtement avec une gourgandine. J'ai craché sur eux et ils s'en sont allés en vociférant des insultes ordurières ». La similitude des termes peut nous mettre sur la voie.

3.3 La meilleure critique qui soit : habitudes transparentes d'un écrivain catholique : preuves ou réfutation ?

Ainsi, comme nous avons pu le constater, le pastiche, bien loin de n'être que l'imitation d'un style, outrepassa souvent son modèle en créant un nouveau système narratif qui inclut des références à plusieurs œuvres, des clins d'œil à la vie de l'auteur, des échos inter-pastichiels et des retours parodiques. Il semblerait que le véritable rôle du pastiche, et ce qui le différencie d'ailleurs du faux, soit une écriture non seulement mimétique mais également réflexive, avec double sens de réflexion : à la fois image renvoyée mais également analyse de cette même image. L'on rejoint ainsi la théorie proustienne de « la critique en action »¹¹⁰, et également celle de Jean-Louis Curtis lorsqu'il définit le pastiche comme : « l'achèvement naturel d'une étude critique »¹¹¹. La « critique en action » est cette idée

109. Réalisant par là même ce que Mauriac n'a jamais réussi : son fantasme de livre unique réunissant l'ensemble de ses personnages.

110. Marcel Proust, lettre à Robert Dreyfus, 18 mars 1908.

111. Jean-Louis Curtis, article critique *Le Monde de ce prince*, préface, p. 127.

selon laquelle le pastiche va inspirer des réflexions sur le style de l'écrivain pastiché en même temps qu'il reconduit les structures du modèle.

Certaines références sont parfois très difficiles à retrouver, ce qui témoigne d'une réelle connaissance de l'hypotexte général par les pasticheurs. Le pastiche, au contraire de la parodie qui vise un effet immédiat, requiert ainsi un lecteur lettré, chez qui l'on est en droit d'attendre une connaissance intime de l'œuvre originale. Cette « littérature au second degré » est une activité ludique mais également savante, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité, de la part de l'auteur, comme du lecteur. Ainsi, dans *LMM*, les « innocentes parties de cache-cache » sont une référence aux jeux de Gisèle de Plailly enfant dans *Le Fleuve de feu*¹¹². Dans *LPMF*, la métaphore filée sur le mulot est inspirée de l'image de la taupe morte du *Le Baiser au lépreux*¹¹³ et le segment « environné de ces trognes luisantes, épanouies devant la nourriture » est un clin d'œil à l'épithaphe voulu par Mathilde pour sa famille dans *Génitrix* : « Ils mangèrent et mirent de côté »¹¹⁴. Dans *TAT*, la « danse macabre » du cabaret fait référence au jeune homme qui s'agite devant la petite Marie dans *Le Fleuve de feu*¹¹⁵, et dans *LTA*, l'épisode d'abord déconcertant de la chauve-souris morte, est en réalité la reprise d'un détail trouvé dans *Les Anges Noirs* où, dans la chambre d'Alain Forcas, on peut apercevoir « le chapeau du curé, étrange, cabossé, et pareil à une chauve souris morte »¹¹⁶. Le proverbe mentionné « Bon chien chasse sa race » fait référence à un proverbe de *La Pharissienne* : « Chacun est un héritier pitoyable, chargé des péchés et des mérites de sa race »¹¹⁷ et le détail de la phrase : « un souteneur de la rue de Galles, pourri de syphilis jusqu'au calcanéum »¹¹⁸ répond à l'obsession mauriacienne du « corps

112. François Mauriac, *Le Fleuve de feu*, chap. III, pp. 550-551.

113. « Les Péloueyre regardaient un souffle rider l'eau de la citerne, agitée de têtards autour d'une taupe morte » (*Le Baiser au lépreux*, chap. I, p. 454).

114. François Mauriac, *Génitrix*, chap. III, p. 593.

115. « Il commença de courir dans l'herbe autour de l'enfant, de se livrer à une si étrange danse macabre » (*Le Fleuve de feu*, pp. 536-537).

116. François Mauriac, *Les Anges Noirs*, chap. XI, p. 303. A noter que ce thème de la chauve-souris apparaît aussi dans *Le Baiser au lépreux* : « Elle eut peur comme dans une chambre où l'on sait qu'une chauve-souris est entrée et se cache » (chap. III, p. 462).

117. François Mauriac, *La Pharissienne*, chap. XV, p. 866.

118. Avec ce jeux fameux sur « gale / syphilis »...

dévasté, sans doute rongé à l'intérieur par quelque fibrome »¹¹⁹. Enfin, le livre trouvé dans la chambre de Barbe « *Le calvaire d'une fille-mère* » fait référence au *Fleuve de feu*, où l'on trouve la même expression¹²⁰ concernant Gisèle de Plailly. L'absence de cils qui revient dans *LPMF* et dans *LTA*¹²¹ est un élément présent dans *Le Fleuve de feu* où Marie est « une petite fille blême, sans cils »¹²². Le motif des « boutons à la base du nez » dans *TAT* et de « la face parsemée de pustules » dans *LTA* est également tiré du *Fleuve de feu* où l'un des client de l'hôtel est décrit avec une « osseuse figure masquée de boutons »¹²³. Dans *LSC*, enfin, la marque « cheveu-léger » est un dérivé de la salle du Cheval-Rouge dans *Le Baiser au lépreux*¹²⁴.

Dès lors, si l'on ne peut critiquer une œuvre qu'en la connaissant parfaitement au préalable, on peut dire aisément que les pastiches-Mauriac remplissent leur office. C'est ce qui leur donne ainsi toute légitimité pour aborder un petit jeu de massacre : ceux-ci prennent en effet un malin plaisir à accentuer les défauts mauriaciens pour en montrer toutes les limites stylistiques. *LMM* et *LPC* par exemple, usent habilement d'un indice métamimotextuel aisément repérable : l'abus des adjectifs « lourd »¹²⁵ et « saturé »¹²⁶ menant à l'autoréflexif puisque c'est le texte et au-delà l'hypotexte, qui devient « lourd » au travers les saturations de stylèmes. De même, l'auteur du pastiche semble souligner la répétition de scènes mauriaciennes parfois lassantes à travers l'image des deux jeunes adolescents qui semblent agir en duo parfait¹²⁷. Cette critique est reprise

119. François Mauriac, *Le Mystère Frontenac*, 1^{ère} partie, chapitre VI, p. 579.

120. François Mauriac, *Le Fleuve de feu*, chap. II, p. 537.

121. « L'œil sans cils » pour *LPMF* et « Le gaillard n'a plus de cheveux ni de cils » pour *LTA*.

122. François Mauriac, *Le Fleuve de feu*, chap. II, p. 530.

123. *Ibid.*, pp. 518 et 524.

124. François Mauriac, *Le Baiser au lépreux*, chap. IV, p. 465.

125. On trouve ainsi dans *LMM* : « **lourd** buffet de chêne », « **lourd** destin d'un être », « **lourd** passé », « plus **lourdement** encore », « dans la **lourde** pignada », « une **lourde** et sauvage odeur », « chaleur épaisse et **lourde** », « la **lourde** chaleur du jour », « **lourde** chaleur de l'été », « chaînes **lourdes** ».

126. Et dans *LPC* : « la chambre était **saturée** d'une âcre odeur de vase et de pénurie », « la chambre **saturée** d'angoisse », « le silence de nouveau **saturait** les ténèbres ».

127. « Pierre **sortit du presbytère** en **titubant**. Il entra dans la lourde chaleur de l'été » puis c'est au tour de « Geneviève [qui] est **sortie du presbytère**. Maintenant, elle **titube** à travers les branches encore **saturées** par la chaleur du jour ». Le même phénomène se répète ensuite : Geneviève lit du Pascal « à

dans *FMPO*, lorsque l'un des personnages dit à Mauriac lui-même : « Encore ! [...] Ah ! mon ami, comme vous retardez ! [...] Vous ne voudriez pas changer un peu ? ».

Au-delà des défauts stylistiques de l'hypotexte, une certaine lourdeur donc, le pastiche se donne également comme objectif de s'attaquer aux maladresses thématiques ou dramaturgiques de l'auteur. Dans *LSC*, il s'agit d'une reprise de la pièce de théâtre *Asmodée*, qui met en scène une relation incestueuse platonique entre un vieillard et une jeune fille¹²⁸. Ce pastiche est tellement respectueux du style et de la thématique mauriacienne avec ses non-dits et ses situations ambiguës que l'on croirait à un apocryphe : ici, nous avons le petit-fils, Bob, le père, Bertrand et le grand-père, Hérard qui semblent tous être amoureux d'une jeune cousine venant de Mexico. L'une des principales caractéristique du théâtre mauriacien ressort parfaitement ici, par l'abus d'insinuations graveleuses entre le patriarche et la jeune fille : « **Hérard** — C'est la loi. Il ne faut pas donner à boire à ceux qui ont soif. J'en meurs, de soif. Eh bien, ce serait un crime que de me rafraîchir [...] Les enfants et les vieillards n'ont que des passions [...] Nous sommes deux monstres. Les autres voudraient nous dresser. Au lieu de ça, nous nous apprivoisons tous les deux dans notre coin, sans rien demander à personne. Hein ? ». Mais, contrairement à ses romans qui ont connu un franc succès, le théâtre de Mauriac a très vite été vivement critiqué et ce pastiche en fait l'écho lorsqu'il fait dire ensuite à l'un de ses personnages : « Le visage d'un patriarche et celui d'un martyr [...] c'est sans doute que **je joue mal mon rôle** »... On y trouve également une réflexion sur le fait que les personnages soient tous liés entre eux, toujours au même endroit, toujours dans la même situation, toujours en proie aux mêmes angoisses : c'est un peu en réalité la même histoire qui revient à chaque fois sous des formes différentes : « **Nous sommes les uns sur les autres, toutes nos racines emmêlées. En famille, on ne peut que se maudire. Il paraît que les mariages consanguins donnent naissance à des êtres difformes.** Ce n'est pas pour m'étonner » : parfait portrait de la famille mauriacienne ici ! Dans *LMM*, c'est le retour sur cette étrange habitude à faire dépérir les personnages¹²⁹ dans une atmosphère malade

genoux sur **un dur tapis d'aiguilles de pins** », comme Pierre qui « vient de heurter sa chair frémissante **au dur bois de pin** du confessionnal ».

128. On retrouve la même situation dans *l'Agneau*, à travers la remarque de Jean de Mirbel : « Un bain de jeune sang [...] Les vieux qui aiment s'entourer de jeunesse, il y a du vampirisme dans leur cas » (chap. VII, p. 521)

129. L'un des meilleurs exemples à ce propos reste celui de la jeune Marie Ransinangue, enfermée au Carmel « exténuée de jeûne, amaigrie, les genoux

qui est visible tout au long du pastiche lorsque l'on s'étonne d'une « santé physique et morale qui cadrerait mal avec le presbytère de Maurianac ». Le village de Maurianac a donc très vite pour effet de rendre l'adolescent impuissant comme le prêtre jadis¹³⁰ : « [Pierre] s'était mis à maigrir subitement et il commençait déjà à se décharner d'une façon satisfaisante. L'abbé Cuzenave observa avec plaisir quelques gouttes de sueur qui perlaient sur ses tempes [...] Il commençait donc à se faire à l'ambiance de Maurianac, à devenir un **véritable personnage maurianacien** »¹³¹. De même, c'est la tendance mauriacienne à l'ambiguïté¹³², parfois poussée à son paroxysme, qui est visée un peu plus loin, puisque après l'impuissance surgit la concupiscence¹³³... Lorsque les deux jeunes gens se retrouvent, le doute n'est plus permis quant à la véritable nature de leurs retrouvailles : « Le bonheur de leurs destinées retrouvées dans la lande les a fait **se rapprocher** l'un de l'autre, et ils ont **roulé ensemble** au milieu des aiguilles de pin **encore chaudes**. Ils sont **possédés par une volupté nouvelle** qu'ils ne connaissaient pas auparavant, **une sorte de mystère Maurianac qui les fait s'unir furieusement l'un à l'autre** »¹³⁴. Enfin, l'auteur s'attaque à cette grâce divine qui fait parfois défaut à Mauriac, lorsque, soudainement, il semble se rappeler qu'il doit écrire un roman

blessés contre les carreaux » (*Le Fleuve de feu*, chap. I, p. 65) et dont l'image revient comme un affreux *leitmotiv* tout au long de l'œuvre.

130. « Tel était le climat **salutaire** de Maurianac, tel était son mystère qu'il se trouvait désemparé et gauche devant cette fraîche et robuste jeune fille ». Quant à la jeune fille, « elle est en train d'étouffer peu à peu sous l'atmosphère **salutaire** de Maurianac » : la répétition de l'antithèse ici ne laisse aucun doute sur l'intention ironique du pasticheur.
131. Ce terme de « personnage » met immédiatement à mal l'illusion de la fiction, tout en dévoilant l'envers du décor pastichiel. Une autre occurrence de ce phénomène est visible lorsqu'il est question du « **mystère de ce climat si parfaitement maurianacien** » : l'homonymie « mauriacien / maurianacien » nous met sur la voie.
132. En témoigne cet exemple de « paysage-prétexte » dans *Le Fleuve de feu*, lorsqu'il est question des « gémissements d'une scierie proche » (chap. I, p. 508).
133. On pourrait ainsi s'hasarder à dire qu'« impuissance et concupiscence sont les deux mamelles du François (Mauriac) ».
134. La scène finale avait été auparavant préparée par les phrases suivantes : « Ils cheminent l'un à côté de l'autre, **pénétrés** par la chaude **volupté** des pins et des genêts. Du sable qui a conservé la lourde chaleur du jour leur montent des **effluves** chargés d'un étrange mystère **charnel** [...] Maintenant, ils unissent leurs prières qui se mélangent aux **cris aigus** des cigales et vont se perdre au loin dans le **chuchotement** des pins » : inversion révélatrice, puisque ce sont les cigales qui « crient » et les pins qui « chuchotent », tandis que les personnages, sagement eux, « prient »...

catholique¹³⁵ : « Pierre se rappelle soudain ce terrible soir à Montmartre, du temps où il s'était chargé des chaînes lourdes et inutiles de la volupté et où, **saisi par une grâce passagère**, il s'était arraché [...] aux étreintes de la duchesse pour réciter, toute une nuit durant, les versets de la Bible ». Dans *TAT*, c'est à cette tendance manichéenne séparant le terroir bordelais et les soirées de la capitale que l'on s'en prend¹³⁶. Les termes employés sont donc délibérément exagérés pour accentuer le mépris : on se trouve face au « dernier **égout** à la mode » dans lequel on se fraye « un chemin à travers les groupes suants de **jeunes fous**, entassés dans l'étroit **boyau** », jusqu'à en arriver à « [baiser] sur la bouche deux ou trois filles à cheveux plats, à l'**accoutrement masculin**, déjà hagardes et dont [on] savait qu'à l'aube elles se feraient raccompagner chez elles, **ivres mortes**, par de **jeunes brutes** bouclées ». Cette tendance est également soulignée dans *FMPO* par Raymond Courrèges lui-même lorsqu'il s'exclame : « Et l'on parle des vices de la capitale ! Laissez-moi rire. Il me semble que Bordeaux, pour la concupiscence, ne le cède en rien à Paris. C'est bien ce qui ressort de la lecture de vos livres, n'est-ce pas, Mauriac ? » Pour achever cette étude, nous allons enfin revenir sur deux pastiches qui apparaissent comme deux cas particuliers dans le rapport mimétique entretenu avec l'hypotexte. Dans *LTA*, il va s'agir de montrer au grand jour ce qui se cache derrière l'œuvre, mettant à mal l'ambiguïté mauriacienne, ses non-dits et ses hésitations. D'où cette première impression que le pastiche a « raté sa cible » parce qu'il ne correspond pas vraiment à l'univers de base que l'on connaît chez cet auteur. En effet, dans *LTA*, le dévoilement de l'œuvre mauriacienne se fait d'une manière un peu violente, ce qui peut décontenancer le lecteur par la présence

135. Gui Yufang parle de « l'édification religieuse voulue *in extremis* par Mauriac catholique » (*L'Herne François Mauriac*, « Mauriac à l'université de Pékin », p. 470). Le meilleur exemple de cette tendance demeure *Le Fleuve de feu*, roman axé sur le péché de chair qui, tout au long de ses pages, joue avec l'ambiguïté et la connivence, mais qui livre une fin trop édifiante qui cadre mal avec le reste. Jean-Louis Curtis remarque lui aussi ce phénomène : « Je ne suis point, pour ma part, toujours convaincu par ces éclairs rapides de la dernière page, où l'on nous invite à deviner l'intervention de la grâce divine [...et qui] rappellent parfois ces figures ailées qui, sur les théâtres antiques, étaient chargées d'enlever vers le ciel un héros dont le poète ne savait plus que faire » (*Le Monde de ce prince*, p. 141).

136. Dans l'article précédent le pastiche, Jean-Louis Curtis parle de ce phénomène en ces termes : « Chaque fois que l'écrivain s'éloigne de ce qu'il connaît bien [...] son coup d'œil est moins juste et le récit n'échappe pas toujours à une légère convention. Les « noceurs » parisiens de Mauriac, il faut bien le dire, ont quelque chose d'un peu pâle, d'un peu stéréotypé » (*Le Monde de ce prince*, p. 142).

d'éléments qui semblent, de prime abord, très éloignés de l'univers mauriacien de base, de par leur relative cruauté et complaisance dans le répugnant le plus sordide : on trouve à titre d'exemples « Cette belle Eulalie [qui] souffrait d'un anthrax mal placé » et cet arrêt sur image montrant un bassin « où, dans un liquide brunâtre, nageaient noirs de sang coagulé [des] tampons d'ouate ». Cette scène ne s'arrête pas là puisque l'on nous précise que « L'odeur d'éther et d'abcès qui s'en exhalait, dissuada [le narrateur] d'amoindrir, pour une chiennerie de cinq minutes, la victoire [qu'il venait] de remporter. Au vrai, le pus de l'opulente chartronnaise ne fleurait pas moins mauvais que la tumeur gangrenée dont [...] il avait] opéré une gitane [...] couverte de crasse et de vermine ». L'accumulation frôle ici l'écoeurement. Comme cette précision *a priori* inutile à propos d'un patient quelconque : « Le gaillard n'a plus de cheveux ni de cils et l'une de mes infirmières lui a fait sauter les dents en les brossant ». Le vocabulaire est quant à lui assez familier puisque l'on retrouve, entre autres, « marchand de pinard », « âne boursoufflé », « affreusement charcutée », « cocufier », « croupe fameuse », « craché le morceau », « Georges était vert ». Alors comment interpréter ce qui pourrait passer pour une dérive de l'imitation ? Le pastiche se laisserait-il emporter dans son élan parodique pour le mener jusqu'à la charge, voire au-delà ? Il semblerait bien que la réponse soit ailleurs et demande un certain degré d'analyse, aussi il convient d'expliquer précisément le mécanisme de ce pastiche particulier qui va s'attaquer aux tabous de l'écrivain, pour proclamer que le lecteur n'est définitivement pas un ignare naïf et qu'il faut cesser de vouloir lui faire « [avalier] des couleuvres » sous couvert d'un style ampoulé cherchant à noyer le poisson. Dans un premier temps, l'auteur se moque de l'ambiguïté mauriacienne en reprenant et détournant le clin d'œil appuyé à la « douce gorge » de Noémi¹³⁷ qui devient ici « les seins mous et suants de Marie ». Reprenant également l'épisode fameux de la confession, il en démont[r]e au grand jour les contradictions : « Dans le désordre de son chagrin, son corsage s'était ouvert sur sa belle gorge abondante et ferme [...] j'essayai de la confesser »... Puis très vite, c'est le non-dit mauriacien qui va l'intéresser¹³⁸, celui-là même qui, à défaut de dire explicitement les choses,

137. Voir note 14.

138. Mauriac, en effet, s'autoproclame volontiers défenseur du roman traditionnel, qui suggère plus qu'il ne montre, qui ne tombe jamais dans la facilité des peintures graveleuses ou à tendance voyeuriste. Pourtant, son sujet de prédilection tourne vite autour d'un certain problème posé par la concupiscence et par ses dérivés les plus honteuses (Claude, son propre fils aîné, a lui aussi bien perçu le problème : « Maman et moi lui faisons remarquer

les suggère à travers un univers où règne l'ambivalence la plus charnelle, masquée sous un emploi abusif de sous-entendus et d'insinuations. C'est à cette science du langage maniant à merveille la rhétorique de l'indicible que va s'attaquer ce pastiche pour montrer l'envers du miroir mauriacien, bien peu reluisant : « Sous ces faces rasées à l'anglaise, il n'y avait rien si ce n'est **vanité grotesque, cupidité, envie ou luxure**, et qu'en grattant un peu on y pourrait encore découvrir **l'inceste, l'éthylisme, le vol, la banqueroute frauduleuse, la syphilis, la sodomie et l'impuissance héréditaire** ». Il va même très loin lorsqu'il parle de ces jeunes filles qui respirent la sensualité chez Mauriac, mais sans jamais se l'avouer vraiment : « Ces femmes, au fond, **n'aiment que la brute, la cravache, la claque de lourdes mains calleuses sur leurs reins éternés** par les luxures artificielles et mesquines des garçonnières écussonnées ». Parlant des amours du terroir bordelais, il en donne une image qui ne manque pas de faire frémir : « cette fille [...] en dépit des soldats et des chauffeurs qui **ont dû la déniaiser** [conserve] je ne sais quelle bonne odeur de terre et de nature ». Et quand l'auteur s'attaque au sujet des mariages arrangés et de la virginité, il n'y va pas de main morte — et c'est le cas de le dire... Suite à la demande en mariage et au consentement que doit donner la future belle-mère de la jeune fille, celle-ci « fit ses conditions : elle voulait examiner elle-même Marie pour s'assurer de la virginité de sa future bru »¹³⁹. La proposition faite, elle s'exclame alors : « C'est à prendre ou à laisser » [...] et elle leur tourna le dos pour vider un poulet ». Si, à cet instant, le lecteur fait le parallèle entre les gestes à accomplir et la position à adopter concernant la jeune fille et le poulet, l'image qui surgit correspond tout à fait à la coloration donnée à ce pastiche. Lorsqu'il s'attaque à la religion, là encore cela se fait sans équivoque : « Après sa fausse couche, elle s'est **plongée dans la dévotion**, elle a imaginé de sortir plusieurs fois par jour **sous prétexte** d'aller voir dans les ouvriers et de visiter les pauvres. **On sait tout ce que cela veut dire !** ». Le pasticheur semble même adresser à l'auteur un dernier pied-de-nez lorsqu'il fait mention de ces « **milles précautions oratoires** à faire crever de rire ». Enfin, la définition donnée de la littérature : « un monstre, [une] face

que les abominations dont il parle sont vraies, humaines, mais que l'accumulation qu'il en fait est exagérée » (*L'Oncle Marcel*, 15 septembre 1935, p. 406). D'où l'adoption pratique d'un *credo* librement inspiré de son père spirituel, Racine : « Unir l'extrême audace à l'extrême pudeur, c'est une question de style » (François Mauriac, *Le Roman*, chap. VIII, p. 766).

139. A noter tout de même l'ironie cinglante de la situation, puisque le test de virginité est associé au prénom de la Vierge Marie. D'ailleurs, pour poursuivre dans la même optique, un peu plus tard dans le pastiche, on pourra lire « par bonheur, Marie fit une fausse couche ».

d'auge qui recouvre un cerveau de fiel, de boue et de purin » ne laisse plus vraiment de doute sur les réelles intentions de ce pastiche si particulier¹⁴⁰. En conclusion, si l'on se trouve d'abord décontenancé par la vulgarité de ce texte, il faut dans un deuxième temps bien voir que cette vulgarité se pose en contre point à la censure et à l'autocensure constamment présentes chez Mauriac, qui se complait pourtant à suggérer les travers humains les plus vils.

Dans *FMPO* le pasticheur a l'idée originale de mettre en scène les « fils et filles de l'esprit »¹⁴¹ de Mauriac et par-là même de faire référence à plusieurs romans, dans un espace « en coulisses ». Les personnages de Mauriac vont faire face à leur auteur pour lui demander des comptes et pointer du doigt certaines incohérences. La critique va donc se faire par le biais des principaux actants de la fiction : ainsi, le docteur Courrèges s'étonne d'un problème de vraisemblance dans *Le Désert de l'amour* : « Au reste, dix sept ans après avoir surmonté les terribles attaques que vous décrivez si bien, au cours des chapitres IX et X, il n'y a guère d'apparence que je puisse être encore du monde » ; Jean-Paul, *L'Enfant chargé de chaînes*, dénonce le côté versatile de l'auteur : « Cette préface à la nouvelle édition illustrée de ton premier roman ! C'est donc vrai ? Tu trouves que nous étions ridicules ? [...] Quel vilain reniement, François ! Prends garde, tu vieillis, tu glisses à cette tiédeur vomie par l'Évangile... » ; l'abbé, quant à lui, s'en prend aux fins de roman parfois hasardeuses : « Par bonheur, vous ne saviez pas trop comment terminer *La Chair et le sang*. Vous n'étiez pas encore bien, à l'époque, en possession de votre métier de conteur. Vous m'avez donc laissé en plan » ; Noémi et Fernand ne semblent pas comprendre pourquoi le sort s'acharne sur eux : « Vous me reconnaissez bien, n'est ce pas ? Noémi d'Artiailh, à qui vous avez, par je ne sais quel sadisme, fait épouser cet horrible Jean Péloueyre » et Fernand, jeune veuf, de renchérir : « Me faire ça, à moi [...] Et, en plus de ça, me faire soupçonner ma mère d'avoir laissé mourir Mathilde !... Non ! c'est trop ! ». Enfin, lorsqu'il fait intervenir Noémi d'Artiailh du *Baiser au lépreux* on voit qu'un choix délibéré a été fait d'avoir privilégié la Noémi du dernier chapitre¹⁴² puisque son discours est à la fois vulgaire et cruel : « Sérieusement, vous avez cru que je resterais fidèle à la mémoire de ce ...

140. Ici l'on s'attaque véritablement aux contradictions exprimées par Mauriac tout au long de sa vie sur sa condition d'écrivain : « Le don créateur [...] prend sa source dans la part la moins noble, la moins purifiée de [l']être, dans tout ce qui subsiste en [moi] malgré [moi] » (*Le Romancier et ses personnages*, p. 850).

141. Expression souvent utilisée dans *Dieu et Mammon*, chap. V, p. 816 ; dans *Le Roman*, chap. I, p. 751 et dans *La Vie et la mort d'un poète*, p. 43.

142. Ce dernier chapitre du *Baiser au lépreux* a été rédigé dix ans après l'œuvre et met en avant un caractère totalement opposé chez le personnage de Noémi, qui de douce et innocente, devient aigrie et revancharde.

de ce « lépreux » ? Alors, à quoi servirait « tout ça ? » fit-elle avec un clin d'yeux d'une indécence pénible [...] Mais le soir, le bois de pins, avec sa bonne odeur de résine, fait l'alcôve rêvée. Qui donc m'y verrait avec mon petit docteur ? Et au moins, c'est un homme, celui là... Elle se mit à rire¹⁴³. Le principal atout de ce parti pris est qu'il permet de pointer directement du doigt l'incohérence mauriacienne elle-même et l'écart flagrant qui existe entre la Noémi première version et la Noémi du dernier chapitre. Qui mieux en effet que les êtres de fiction pour se faire l'avocat du diable ?

Entre hommage et outrage, la nécessité d'un juste milieu

Ce que l'on peut noter tout d'abord, c'est une difficulté à distinguer clairement l'imitation de la parodie. Par détournement ou grossissement, le pastiche, la parodie ou le travestissement burlesque tournent tous en dérision leur hypotexte et son auteur. Or, malgré les traits ou effets communs, le pastiche gagne à être séparé de ces pratiques limitrophes, même si les performances concrètes mélangent parfois les genres. L'imitateur s'efforce de restituer, quitte à l'exagérer, la configuration des thèmes et des choix formels. Ainsi, les thèmes mauriaciens les plus souvent repris sont évidemment les plus représentatifs de cet auteur mais il ne faut pas oublier que l'excès est le maître mot des pasticheurs, c'est pourquoi lire des pastiches Mauriac équivaut à le découvrir à travers un prisme particulièrement déformant. De la forgerie parfaite à la grossière caricature, le pastiche confirme son statut de pratique ambiguë, toujours prise entre l'hommage et l'outrage¹⁴⁴, contestant et confirmant d'un même geste l'originalité d'un style.

Stéphanie Baldassier

Babel, EA 2649

143. Dans *Le Baiser au lépreux*, première version, le roman se termine sur le chemin de croix de Noémi, qui a définitivement renoncé à la tentation extraconjugale pour rester fidèle à la mémoire de son défunt mari.

144. Jean-Louis Curtis y explique à propos du pastiche qu'il constitue « l'achèvement naturel d'une étude critique » et « un hommage d'admiration » (*Le Monde de prince*, préface, p. 127). Dans son article précédant *TAT*, l'hommage ambigu est d'ailleurs présent dès le titre *Le Monde de ce prince* qui est une reprise du « Prince de ce monde », périphrase fréquemment utilisée par Mauriac (désignant le diable, *Les Anges Noirs*, prologue, p. 232) mais qui donne aussi une certaine tonalité ironique à l'ensemble puisque parlant d'un auteur catholique. C'est enfin une référence au « monde » mauriacien et à son « prince » c'est-à-dire l'auteur originel, connoté positivement par le vocable employé.

Bibliographie

Pastiches-Mauriac

- Curtis Jean-Louis (1950), « Thérèse au Tabou », (précédé de l'article critique « Le Monde de ce prince » pp. 129-152), dans *Haute Ecole*, René Julliard, Paris, pp. 153-161.
- Gandon Yves (1930), « François Mauriac en proie aux ombres », dans *Mascarades littéraires*, M. P. Trémois, Paris, pp. 69-83.
- Gandon Yves (1936), « La page arrachée au Mystère Frontenac », dans *Usage de faux*, Sorlot, Paris, pp. 52-58.
- Laurent Jacques et Claude Martine (1952), « Le souffle au cœur », *Dix perles de culture*, Gallimard, Paris, pp. 233-248.
- Masson Georges Armand (1949), « Le panier de crabes », dans *A la façon de...*, Pierre Ducray, Paris, pp. 122-125.
- Ritter Raymond (1933), « La toile d'araignée », dans *Radio-Parnasse*, Albin Michel, Paris, pp. 123-148.
- Scipion Robert (1946), « Le Mystère Maurianac », dans *Prête moi ta plume*, Gallimard, Paris, pp. 25-36.

Œuvres de référence

- Le Baiser au lépreux* (1922), Bernard Grasset, Paris. Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, collection Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, pp. 445-499.
- Le dernier chapitre du Baiser au lépreux*, Bibliothèque de La Pléiade, tome II, pp. 533-544.
- Le Fleuve de feu* (1923), Bernard Grasset, Paris. Bibliothèque de La Pléiade, tome I, pp. 501-579.
- Génitrix* (1924), Bernard Grasset, Paris. Bibliothèque de La Pléiade, tome I, pp. 581-644.
- Le Désert de l'amour* (1925), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome I, pp. 735-862.
- Thérèse Desqueyroux* (1927), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome II, pp. 15-106.
- Le Mystère Frontenac* (1933), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome II, pp. 545-673.
- La Fin de la nuit* (1935), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome III, pp. 75-211.

Les Anges noirs (1936), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome III, pp. 213-367.

La Pharisienne (1941), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome III, pp. 707-881.

L'Agneau (1954), Flammarion, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome IV, pp. 455-570.

Ouvrages biographiques

La Vie et la mort d'un poète (1924), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, collection Mauriac, *Ceuvres autobiographiques*, pp. 1-62.

Souffrances et Bonheur du chrétien (1931), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, pp. 111-165.

Commencements d'une vie (1932), Bernard Grasset, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, pp. 63-110.

Mémoires intérieures, Flammarion, Paris 1959, Bibliothèque de La Pléiade, pp. 367-563.

Ouvrages critiques

Le Roman (1928), L'Artisan du livre, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, collection Mauriac, *Ceuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, pp. 749-773.

Dieu et Mammon (1929), Les Editions du siècle, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome II, pp. 775-831.

Le Romancier et ses personnages (1933), Corrêa, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, tome II, pp. 837-880.

« La technique du cageot » (1956), dans *Le Figaro Littéraire* du 28 juillet.

Genette Gérard (1982), *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris.

Touzot Jean (1985), « L'Herne François Mauriac », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 48, sous la direction de Constantin Tacou, l'Herne/Fayard, Paris.