

## Le pastiche, entre intuition et analyse

Xavier Garnerin

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ml/212>  
DOI : 10.4000/ml.212  
ISSN : 2274-0511

**Éditeur**

Association Modèles linguistiques

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juillet 2009  
Pagination : 77-91

**Référence électronique**

Xavier Garnerin, « Le pastiche, entre intuition et analyse », *Modèles linguistiques* [En ligne], 60 | 2009, mis en ligne le 05 janvier 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/212> ; DOI : 10.4000/ml.212

---

## Le pastiche, entre intuition et analyse

---

**Xavier Garnerin**

Je ne suis pas un docte, mais je suis peut-être un pasticheur. En tout cas, je voudrais que le titre de cette communication en témoigne. Lorsque l'on m'a proposé de participer à ce colloque de Toulon, j'ai bien évidemment accepté avec plaisir, n'étant pas coutumier du fait. Et lorsque s'est posée la question nécessaire de donner un titre à ma communication, immédiatement m'est venu à l'esprit ce petit « pastiche, entre intuition et analyse », non qu'a priori je pensais avoir quoi que ce soit de pertinent à proposer sur le sujet, mais plutôt du fait de sa sonorité « universitaire ». Reste maintenant, donc, à faire universitaire, si l'on accepte l'idée échenozienne qu'un écrit peut très bien trouver son point de départ dans son titre, et non l'idée plus aisément reçue que ce dernier se découvre, ou ne se découvre pas, ou se découvre mal à la toute fin.

### 1. Intuition et analyse

D'autant que s'il peut exister un truisme de la question, autant dire dès l'abord que celle-là fait partie du cercle. Le génie, oui, c'est bien l'association de la technique et de l'intuition, ce « senti » que ne ressent pas l'auteur et que d'autres auront pour tâche, par la suite, d'à sa place déplier. Si l'on regarde le pastiche à cette aune, ce qui est un peu mon credo, effectivement on en relève le statut, le faisant passer de la blquette à l'œuvre, mais pour ce faire on baisse assez significativement la garde s'agissant de la qualité du questionnement. Procédons toutefois universitairement (on l'aura compris : dans l'esprit du pasticheur, en prétendant surtout l'être, tout en ne l'étant surtout pas).

Proust, le grand maître incontournable en la manière puisqu'il en a produit une petite dizaine, nous écrit qu'il suffit d' « attraper la musique ». On le remercie de cette information qui nous est d'un précieux secours, et on le cite : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais,

pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante [...] ».

Mais la recherche, la véritable recherche, ne se laissera pas rebuter par ce constat, et découvrira un précieux : « J'avais d'abord voulu faire paraître ces pastiches avec des études critiques parallèles sur les mêmes écrivains, les études énonçant d'une façon analytique ce que ces pastiches figuraient instinctivement (et vice versa), sans donner la priorité à l'intelligence qui explique, ni à l'instinct qui reproduit. » (lettre à R. Fernandez, 1919.)

Fort de ceci, nous en prenons acte et reprenons espoir. Il faut toutefois en la matière faire preuve d'un certain réalisme, et se rappeler qu'une intention n'est en rien un objectif. Proust est toutefois allé jusqu'au bout de son propos s'agissant de Gustave Flaubert, mais de Gustave uniquement.

Ce pastiche occupe effectivement une place à part : il est le seul à avoir été suivi, à douze ans d'intervalle, d'une analyse critique de l'écrivain pastiché (*À propos du « style » de Flaubert*). Comment se développe-t-elle ? Lisons :

– L'usage entièrement nouveau et personnel qu'il [Flaubert] a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur.

– Un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait. Mais souvent le passage de l'imparfait au parfait est indiqué par un participe présent, qui indique la manière dont l'action se produit, ou bien le moment où elle se produit. Toujours deuxième page de *L'Éducation* : "Il contemplait des clochers, etc. et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un gros soupir."

– Partout où on mettrait "et", Flaubert le supprime. "Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues." Un autre aurait mis : "et l'amertume des sympathies interrompues." En revanche, là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie. "La place du Carrousel avait un aspect tranquille. L'Hôtel de Nancy s'y dressait toujours solitairement ; et les maisons par derrière, le dôme du Louvre en face, la longue galerie de bois, à droite, etc., étaient comme noyées dans la couleur grise de l'air, etc. tandis que, à l'autre bout de la place, etc."

– [adverbes] toujours placés dans Flaubert de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactes, boucher les moindres trous. "Une lampe en forme de colombe brûlait dessus continuellement."

– L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues

de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. "Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal !" Ici un "blanc" et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades (je reprends les derniers mots que j'ai cités, pour montrer cet extraordinaire changement de vitesse, sans préparation) :

"Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

"Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint."

Petite « liste de course », en tout cas limitée dans ses items, qui ne pose absolument pas question de la pertinence de l'analyse, mais plutôt celle de son caractère fini. En effet, pour le pasticheur en herbe, est-il bien sûr qu'en suivant cette recette, même très scrupuleusement, il soit possible de faire, tout de suite, du Flaubert ?

On peut légitimement en douter.

Il nous est difficile d'essayer de contribuer à apporter une conclusion solide à notre recherche de textes qui traiteraient plus abondamment de cette question de l'analyse littéraire « utile » (je veux dire utile dans l'optique d'un pasticheur), (et ici je pastiche le style « master », dont je ne sais pourquoi je l'aime bien) dans la mesure où elle ne nous a conduit à rien (de fait, à pas grand-chose, comme nous allons le voir incessamment ci-dessous) car, si l'esprit humain est ainsi constitué que la présence de quoi que ce soit lui paraît se suffire à elle-même comme condition de l'existence du quoi que ce soit en question, il n'en va pas de même de l'absence dudit, qui pourrait aussi bien, demain, surgir tout à trac au détour du chemin, voire même de l'existence (ce qui complique).

C'est ainsi que nous avons découvert (mais sur Internet), quelques notes à propos du *Style mode d'emploi*, de Stéphane Tufféry (99 variations nouvelles des *Exercices de style* de Raymond Queneau), qui rend compte de ce que l'auteur a essayé de pratiquer s'agissant d'un pastiche de Marguerite Duras :

– l'usage des temps, avec l'imparfait et le futur d'anticipation qui saisissent l'histoire de l'intérieur ("il pensera"), contrairement au présent qui est neutre et distancié, et qui, à côté de sa fonction traditionnelle de présent de l'énonciation (quand l'action se déroule au moment où on la raconte), de présent d'itération (quand on raconte une fois ce qui a eu lieu plusieurs fois), est parfois chez Marguerite Duras un temps, soit détaché de la chronologie, sans origine ni fin, un plan fixe ("C'est le passage d'un bac sur le Mékong."), soit rétrospectif ("La jeune fille pensait qu'elle venait de voir la nuit la nuit la plus calme qui serait jamais survenue dans l'océan Indien. Elle croit que c'est pendant cette nuit-là aussi qu'elle a vu arriver sur le pont son jeune frère avec une femme").

– la juxtaposition de phrases courtes sans subordination, variations mélodiques autour de quelques mots, de quelques sonorités ("Elle ne sait pas

qu'elle est très belle, Hélène L. [...] Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle..." "Le petit, lui, il regarde le Chinois. Les yeux baissés, il le voit encore. Oui. Lui.") ;

– l'alternance des styles direct et indirect ("Il pensera cette pensée si pure, que lui il pourrait se pousser. Il pensera : je vous regarde, Monsieur...") ;

– les hyperbates (inversion de l'ordre habituel des mots) dans des phrases se terminant par un adjectif apposé ("J'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté"). »

Sans revenir sur le caractère toujours limité de cette liste, une autre question surgit à cette lecture, qui nous paraît déterminante dans le procès : cette analyse a-t-elle précédé ou non l'écriture du pastiche ? Ce qui, sur le plan de la genèse du texte, change bien évidemment toute la donne.

Concluons à ce stade de notre communication qu'il faut sans doute, pour écrire un pastiche, de l'analyse et de l'intuition. Les deux, quoi. Et peut-être même en même temps. Et concluons toute honte bue, au vu de la nouveauté de cette découverte, dont je me demande si la peine que j'ai prise à écrire jusqu'ici ces pages suffit à compenser la teneur.

Efforçons-nous, dans un bel élan et pris par notre sujet, d'analyser ce que l'on entend par analyse. Deux ordres :

– des évidences (constats intersubjectifs) : par exemple, chez Olivier Cadiot, une structure paragraphe-phrase « flashy », que l'auteur lui-même qualifie de « littérature première balle », ou les italiques d'insistance chez Thomas Bernhard, ou encore la pratique de l'imparfait du subjonctif, surtout à la première personne pour qu'il s'entende, chez Christian Oster. Il eut fait beau que je parlasse ici d'analyse ;

– des listes de course qui ne peuvent prétendre résumer à elles seules un style. Mais qui paraissent refléter à tout le moins une sensibilité de lecteur (constat subjectif), et au mieux l'analyse d'un pasticheur des moyens pourquoi pas intuitifs qu'il a utilisés pour s'approcher de la langue du pastiché. Or, le pasticheur étant lui aussi un écrivain, est-il celui qu'il faut croire lorsqu'il affirme cela ?

## 2. Analyse de la question de l'identité : intuition

Bien loin de considérations littéraires, le pastiche me paraît en revanche poser avant tout la question d'un jeu identitaire, d'un jeu d'usurpation. Mais un jeu seulement.

Démonstration. Soit le petit bout suivant, que je reprends à mon compte en le prétendant pastiche de Proust :

« Cependant le voisin marié du solitaire est revenu ; devant la beauté de la jeune épouse et la tendresse que son mari lui témoigne, le jour où l'ami est forcé de les inviter à dîner, il a honte du passé. Déjà dans une position intéressante, elle doit rentrer de bonne heure, laissant son mari ; celui-ci, quand l'heure est venue de rentrer, demande un bout de conduite à son ami, que

d'abord aucune suspicion n'effleure, mais qui, au carrefour, se voit renversé sur l'herbe, sans une parole, par l'alpiniste bientôt père. »

Je laisse le lecteur à son interrogation, car la question qui m'intéresse ici est celle du statut de ce texte : est-ce un pur plagiat, ou alors un assez mauvais pastiche ? Sachant que, hors érudition, seule la question de la valeur de la signature permet de trancher aisément ce point.

Pour résoudre cette question de l'authenticité, le pastiche se doit donc dès l'abord s'annoncer comme tel, mais, comme on le voit ici, pas seulement par son paratexte. En la matière, un nom ne suffit pas. Pour que cela fasse pastiche, se doit d'avoir lieu, dans le texte même, un entremêlement entre la parole du pasticheur et celle du pastiché. La forme « pastiche » comporte donc, inhérente aux conditions de sa production pour faire Bourdieu, une forme de dénonciation de son modèle, condition de son authenticité en tant que pastiche, et d'autant plus facile à obtenir si l'on abandonne l'idée qu'il se devrait être en tout mimétique de l'auteur auquel il se réfère. Et d'ailleurs, très souvent, la « condensation stylistique » se charge de cet aspect de la question (j'entends par « condensation stylistique » le fait que l'extrait ci-dessus de *Sodome et Gomorrhe* sonne « insuffisamment proustien »).

De fait, il me semble que tous les (bons) auteurs de pastiche ont une conscience, intuitive ou analysée, ou les deux, de la nécessité de faire travailler leur texte à la fois sur le même et sur la distance au même. Pour autant, en fonction de l'objectif visé, on notera deux directions principales dans cet exercice, et je renvoie ici aux *Palimpsestes* de Gérard Genette, et la différence qu'il institue entre pastiche et charge (entre exercice d'admiration et, précisément, charge (sachant que l'humour fait partie intégrante du « style pastiche », précisément parce qu'il possède une fonction évidente de distanciation. Mais là, c'est arriver au résultat sans respecter les moyens)).

Regardons toutefois un temps cette affaire de charge, ce ricanement sans objet. Cette pratique tient assez souvent au fait que les auteurs pastichés n'ont pas de style « pastichable », et seulement un univers personnel. Un des exemples récents : *Et si c'était ni ais*, de Pascal Fioretto (pastiches de Bernard-Henri Lévy, Christine Angot, Fred Vargas, Marc Lévy, Amélie Nothomb, Pascal Sevran, Bernard Weber, Jean d'Ormesson, Frédéric Beigbeger, Anna Gavalda, bref, que des auteurs à grosses ventes), mais comme ceux-là n'ont pas de style particulier, ou alors tellement outré que ce n'en est plus un, l'auteur est conduit à convoquer les attributs d'un univers – voire d'un personnage médiatique – et non d'une langue, dont il se moque car qu'en faire d'autre, d'où l'affaire « charge ». Il est toujours difficile d'éviter ce travers-là. Même Proust, de mon point de vue, tombe dans le panneau, lorsqu'il écrit dans son célèbre pastiche de Flaubert :

« Plusieurs tirèrent leur montre, une dame enleva son chapeau. Un perroquet le surmontait. » Allusion un peu grossière à *Un cœur simple*. Et sans jamais se rendre compte que jamais Flaubert n'aurait écrit de cette manière, qu'il aurait placé cette indication dans une liste, mais surtout pas en exergue, comme ça, bêtement.

### 3. Intuition du statut de l'original : analyse

Je vais être ici provocateur non par jeu mais par conviction, fort de cet adage personnel que la bonne littérature conduit directement au meurtre.

Il me semble que regarder le pastiche en soi, l'analyser uniquement en tant que pratique littéraire, est un moyen commode d'en quelque sorte l'isoler de son sens premier – de l'en priver donc – si l'on considère que le sens ne surgit jamais « intra muros » mais dans la réflexion sur les relations qu'un objet ou un sujet entretient avec un autre (sujet ou objet). Or, quel est l'« autre » du pastiche ? L'original.

Donc, chercher à définir le statut du pastiche « en tant que tel », sans s'intéresser au fait de savoir quel est le statut actuel de ce avec quoi il communique est certes intéressant sur le plan de la cognition, mais peut aussi conduire à des attermolements.

C'est redit partout, la pratique de la copie n'est de nos jours plus en vogue, alors qu'elle a représenté pendant des siècles la base de toute propédeutique, et le bon copieur aurait aujourd'hui ce défaut (cette limite absolue) de n'absolument pas être original par essence. Brossons de dépit l'histoire à grands traits.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle culmine, au théâtre surtout, une manière de faire s'exprimer les petites gens, servantes et valets, comme premiers « persona » pour entonner la critique du vieil ordre. Mais jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle aussi, tout le monde copiait allégrement tout le monde, dans une espèce de liberté absolue (ce qui, associé à la nécessité de la citation, surtout des Anciens, peut nous amener à considérer ce lointain comme une éternelle redite tout juste bonne à alimenter manuels scolaires et affaires de spécialistes. Je signale par exemple que Descartes, fondateur de la pensée cartésienne, n'est ni l'inventeur de la blague du bon sens partagé (tellement blague qu'elle a été récemment reprise par Coluche, je mets une note de bas de page ?, finalement non), ni même de l'argument du cogito. Et que cela n'a strictement rien à voir avec la pertinence du *Discours de la méthode*. (D'ailleurs, en leur temps, Andreas Colvius et Mersenne n'avaient pas manqué de le signaler à l'auteur, auxquels il fut répondu, en date du 14 novembre 1640 :

« Vous m'avez obligé de m'auertir du passage de saint Augustin, auquel mon *Le pense, donc ie suis* a quelque rapport ; ie l'ai esté lire aujourd'huy en la Bibliothèque de cette Ville & ie trouve veritablement qu'il s'en sert pour

prouver la certitude de nostre estre [...] Et c'est vne chose qui de soy est si simple & si naturelle à inférer, qu'on est, de ce qu'on doute, qu'elle aurait pû tomber sous la plume de qui que ce soit. »)

Or, et c'est là le paradoxe, qui, sous prétexte d'accéder à une plus grande liberté de ton, a inventé le droit d'auteur ? Le négociant Beaumarchais. Un sou est un sou, un drap un drap, un bateau un bateau, une œuvre une œuvre, et il importe de protéger toute la cargaison. Vision visionnaire s'il en est, à l'aube d'un romantisme et sa fameuse centration sur les « sentiments » de l'individu, que l'on peut alors plus aisément exprimer puisqu'ils possèdent un pendant économique. Je n'ai a contrario jamais entendu que la marquise de Sévigné ait gagné un sou à écrire. D'autres, à partir du XIX<sup>e</sup>, oui. Je passe le cliché Balzac pour parler plutôt de Flaubert, George Sand, (qui gagne à être lue ailleurs que dans ses bluettes, surtout pour la vision qu'elle y développe de sa prose officielle), Céline, etc. Se développe alors, et encore maintenant, un véritable culte de l'original, qui expliquera par exemple qu'on ne peut ressentir d'émotion véritable face à la reproduction d'un Van Gogh dans un beau livre, ou comprendre le Parthénon sans y être allé, alimentant (faisant perdurer) ainsi toute une économie basée sur les propositions des voyages Cook — qui pouvaient à une époque de déficit de la reproduction avoir leur intérêt —, où là encore on s'aperçoit aisément qu'une certaine classe de la société peut encore gagner de l'argent en laissant ouvertes au bas peuple des pratiques qu'elle a depuis longtemps délaissées.

Les originaux sont aujourd'hui un capital. Une fois qu'ils ont été photographiés, filmés, analysés jusqu'en leurs tréfonds, on devrait en voler plus (la formulation ici cherche surtout, dans sa modulation, à préserver les intérêts de la science, et ceux plus particuliers de la radiographie). Et c'est là, qu'avant la proposition bêtement révolutionnaire, surgit la courtoisie du pastiche. Qui cherche sans le savoir à refonder l'ordre ancien. « Laissez-moi chanter votre chant » dit-il, à la manière dont je me souviens, dans mon enfance, avoir jeté à des chanteurs de rue, enveloppés dans du journal, des centimes à la francisque du haut de mon balcon, lesquels artistes poitrinaient plus ou moins efficacement les partitions des chansons de l'époque, qu'on vendait alors dans le commerce. Qu'en pensent la SACEM et la loi Hadopi 2, de cette réappropriation-là, je ne sais mais les entends déjà : à partir du moment où le chanteur de rue chante, il fait en termes d'interprétation œuvre originale, mais pas (bla-bla-bla). Et, bien sûr, il doit des droits. Se déclarer. S'empêtrer dans les tâches administratives. Et ne chanter qu'une fois qu'il les aura remplies.

On voit bien (je l'espère) où je veux en venir. Même déclaré, même authentifié du départ, le pastiche ne peut être qu'un art mineur, parce que



ce qu'il importe de dire avant tout, dans la doxa artistico-marchande, est que l'original a déjà eu lieu, et que le reste n'est que broutilles. Alors même que la transmission de la connaissance, l'apprentissage de la technique et l'élaboration du futur supposent l'ingurgitation, quels qu'en soient les modes, de ce qui s'est passé avant. Alors même qu'on admire La Fontaine pour avoir « pompé » sans aucun problème « moral » sur Ésope (mais il n'y a pas beaucoup d'enjeux commerciaux, là, sauf à changer la ponctuation du texte au fil des éditions didactiques, où l'on voit là encore que le respect de l'authentique est une notion assez relative). Le pastiche à ce titre, avant la question de l'intuition ou de l'analyse, pourrait être considéré comme le compte rendu de lecture le plus intelligent possible, mais un compte rendu incompatible avec le culte actuel. Jouer avec un style, presque pour montrer à l'auteur qu'on l'a compris, mais quelle idée bizarre, immédiatement questionnée dans ses limites et dans ses intentions. Un symptôme de cette histoire, un seul : il n'existe pas de conversation sur le sujet du pastiche qui ne pose à un moment ou à un autre la question du faux. J'ai personnellement l'impression, toujours, d'un douloureux mélange.

Mais ce que fait aussi le pastiche, non pas dans la contre-culture mais dans la revendication de l'élaboration d'une culture, est qu'il sélectionne ses originaux. Ce que je veux dire ici est sans doute encore plus iconoclaste, mais quel serait l'intérêt d'une « Amélie » ou d'un « Bernard-Henri » pastichés à la perfection ? Ça dirait quoi comme message ? Ça interpellerait qui au niveau du vécu ? Une étude, que je ne mènerai pas, pourrait utilement quantifier non pas les auteurs qu'on nous transmet mais ceux qui, par la pratique et sur le terrain, donnent lieu aujourd'hui à des tentatives de réappropriation effectives (donc non décrétées). Le pastiche, c'est encore une fois la rue qui parle. Et pas le Lagarde et Michard, et pas les maisons de presse.

#### **4. De l'analyse d'une intuition comme principe d'auto-flagellation**

Je voudrais en dernier lieu traiter ici de quelques techniques possibles que j'ai employées pour la réalisation de certains de mes pastiches (liste de techniques bien évidemment non exhaustive et surtout pas normative, nous sommes en littérature tout de même). Mais aussi, parce que c'est important, dans les rapports qu'elles entretiennent avec l'art contemporain chinois.

Tout en confessant humblement, à la rédaction de cet article, que ces voies moyennes ont surtout pour effet de tempérer ma diatribe du point 3. L'idée de toujours ménager un entre-deux ne serait-elle pas avant tout systémo-compatible ?

Très brièvement, quelques repères s'agissant de l'art millénaire de la copie en Chine (je m'appuie ici, et plutôt très fortement, sur le travail de Giusi Daniele, *Entre mo et lin, « l'art de copier » dans la création contemporaine chinoise. Premières réflexions*, mémoire de master, EHESS, 2009).

On distingue en effet en Chine deux types de copies :

- la copie *mo*, apprentissage de la dextérité visible, laissé aux artisans, et dont la fonction est la perpétration de l'original, au sens où celui-ci en Chine « n'existe pas », ou tout du moins « existe moins ». Soit que l'original ait disparu, soit qu'il ne soit plus « montrable » (trop fragile), soit que ses copies possèdent au final, par les traces de leur circulation, une valeur bien plus grande que lui, il paraît important de réaffirmer, à cet égard, une sorte de « désintérêt » des Chinois pour l'œuvre originelle en tant que non susceptible d'être copiée, désintérêt qui possède également son pendant dans le monde marchand, où le faux est difficilement reconnu comme illicite ;
- la copie *lin*, méditation lettrée qui cherche à restituer les caractères invisibles d'une œuvre, l'esprit de l'artiste qu'on retrouve, mais qui s'écarte du coup grandement de l'original. À l'époque de la Révolution Culturelle, on considérait bien évidemment cette pratique comme totalement passéiste, pour ne pas dire farfelue, inutile, bourgeoise, etc., et on a bien évidemment réinvesti dans la copie *mo*, les différents avatars du Grand Timonier surgissant alors, dans la constance de leur seule variation admise, comme des petits pains dans tous les recoins du pays.

Une fois ceci posé, on peut assez aisément définir le pastiche comme une copie *lin-mo*, c'est-à-dire une manipulation savante des éléments du même afin de retrouver l'invisible, à savoir le pouvoir d'émotion que la lecture de l'œuvre originale a pu exercer sur les lecteurs que nous sommes.

#### **a- Une des techniques les plus simples, la transposition chronologique.**

Devant nous, les portes du temple, de ce style qui fait qu'on l'identifie comme un immédiat, alors même qu'il en existe en banlieue des versions comportant des variables notables dans toutes les zones d'activités et industrielles. À droite, vraisemblablement un commerce de chaussures. Obscurcie par la présence soutenue de quelques vastes panonceaux publicitaires, la platitude rectiligne de son immense vitrine paraissait moins la promesse d'une orientale caverne que celle d'un antre. Et si certains lieux font toujours régner autour d'eux leur empire particulier, l'abondance des insignes, comme échappant alors à toute intervention humaine, construisait toutefois comme une sorte de bazar, de tohu-bohu, de cacophonie de sens qui n'avait pour effet que de

mettre à mal toute tentative d'architecture. L'ayant sans doute compris, sans pour autant se mettre en peine de le rendre à l'esprit plus clair, les propriétaires s'étaient contentés d'un parallélépipède lequel, s'il fallait que par la pensée nous le déshabillions de tous ses signes et de sa prétention, ressemblait alors comme deux gouttes d'eau à cet autre, vers lequel nous nous acheminions, un simple volume mais sur lequel l'écriture tapageuse qu'il portait comme seule variation de sa redite nous confortait non dans ce savoir, mais dans cette indication que nous y allions trouver des saucisses.

J'ai eu à la fin du colloque une conversation très intéressante avec une participante, qui me soutenait que ce texte ne pouvait être un pastiche de Proust.

Ci-dessous la même démarche, mais en chronologie inverse, de l'artiste contemporain chinois

Zhang Hongtu. Je ne commente pas parce que c'est évident.

Shitao,  
*Man in a Hut,*

Vincent Van Gogh ,  
*La Nuit étoilée, (cyprès et village),* Saint-  
Rémy, juin 1889.

**b. Une technique moins simple, inverser les termes d'une focalisation**

Dans l'exemple précédent, la tentative est d'appliquer un style « global » à un univers différent. C'est possible lorsque ce style est connu et affirmé, cela l'est moins pour d'autres auteurs, a fortiori les auteurs étrangers, car que pastiche-t-on alors, l'auteur ou son traducteur ? Par ailleurs, certains œuvres présentent plus d'homogénéité stylistique que d'autres. D'où parfois la nécessité d'ancrer la tentative, le compte rendu de lecture, sur un fragment (un livre, un chapitre, un bout original) qui paraît (ici les critères sont éminemment subjectifs) plus représentatif que d'autres de l'ensemble (si tant est qu'on en admette un).

Ci-dessous un extrait du Neveu de Wittgenstein, de Thomas Bernhard, dont j'estime que, par sa dénonciation d'une compartimentation absurde, et donc binaire, et donc encore plus rigide, il est à même de refléter sa critique d'un ordre absurde établi (terme premier), et autrichien de surcroît (terme second).

« Ce fameux professeur Salzer, par qui les patients de première classe se faisaient opérer, parce qu'ils misaient sur sa célébrité (moi-même je m'étais fait opérer par le médecin chef de service, un fils de paysan trapu, originaire du Waldviertel) était un oncle de mon ami Paul, également neveu du philosophe dont tout le monde savant et, plus encore, le monde faussement savant, connaît maintenant le Tractatus logico-philosophicus, et, juste pendant que je séjournais au pavillon Hermann, mon ami Paul séjournait, à quelque deux cents mètres de là, au pavillon Ludwig, qui, il est vrai, ne faisait pas, comme le pavillon Hermann, partie du service de pneumophthysiologie, et donc de ce qu'on appelle la Baumgartnerhöhe, mais de l'hôpital psychiatrique de Steinhof. »

Ci-dessous encore une chose en répons, où la binarisation se prétend promouvoir une Autriche de carte postale (terme second qui devient premier, notamment du fait de l'onomastique et de l'ambiance « tchou-tchou », presque « modèle réduit ») sur fond d'ordre absurde (terme second).

Il y a en effet, dans l'esprit de mon père, une différence fondamentale entre la ligne qui va de Grünensee à Kirchdorf et celle qui ne va que de Grünensee à Oberkleinwald. Ces lignes, a toujours dit mon père, ne sont absolument pas comparables. Faire circuler un train sur la ligne qui va de Grünensee à Kirchdorf ne peut se comparer en aucun point au fait de faire circuler un train sur la ligne qui va de Grünensee à Oberkleinwald. Et cette différence, a toujours insisté mon père, ne peut être appréciée que par ceux à qui est revenu l'honneur de faire circuler un train sur la ligne qui va de Grünensee à Kirchdorf, et, avait coutume d'ajouter mon père, tant que je n'aurai pas fait circuler un train sur la ligne qui va de Grünensee à Kirchdorf, il était tout à fait

impossible que je me mêle de discuter de cette affirmation. Dans l'esprit de mon père, un virage à droite de sa ligne longeant la vallée du Blumenfluss n'a strictement rien à voir avec un virage à droite de ma ligne longeant la vallée du Titibach, pas plus que l'entrée de sa locomotive sous les frondaisons épaisses de la forêt de Friedrichstein n'a quelque chose à voir avec l'entrée de ma locomotive sous les frondaisons épaisses de la forêt de Blattenschloss et pas plus, et cela a toujours été à ses yeux la chose la plus importante, que l'entrée dans la gare de Grünenberg du train en provenance de Kirchdorf ne pouvait avoir quoi que ce soit de commun avec l'entrée dans la gare de Grünenberg du train en provenance d'Oberkleinwald. »

Ci-dessous la photo anonyme d'une scène d'affichage de dazibao. Le terme premier n'est pas les textes (termes seconds), mais la volonté et la posture des hommes qui affichent.

Scène d'affichage de dazibao, auteur, localisation et date inconnues.

Ici, une reprise de la chose par Wang Qingsong, où le terme second devient premier.

**c. Une technique plus limite (on sent poindre la charge, mais comment faire avec les écrivains qui produisent systématiquement au « je », afin de jouer sur la trilogie auteur-narrateur-personnage), la dévalorisation du fond dans le respect des formes**

Voici du « Christian Oster », chantre compliqué de la personne féminine, mais qui lui donne rarement la parole.

« Je n'avais jamais trop souffert d'avoir dû me détacher de Claire, car la relation que j'entretenais avec Brigitte, sans qu'elle me satisfît en tous points, me laissait suffisamment d'espace pour songer à ce qu'avait été mon amour pour elle, ainsi qu'aux raisons d'un départ que j'avais cru lui imposer mais qu'à l'instant où je m'étais décidé de l'en entretenir elle m'avait avoué être, de son point de vue, qu'elle avait du mal à me comprendre dans l'expression que j'avais des sentiments que je lui portais – et plus précisément, m'avait-elle dit, (tout en contrebalançant le poids du sac où elle avait rassemblé ses affaires personnelles, faisant en cela surgir les muscles de sa cuisse tandis qu'elle pesait, cambrée, sur ses talons pointus), dès que je prenais la parole – ce que j'admis de ne vouloir prétendre l'enfermer dans la complexité des mots que je n'osais lui dire – mais également, avait-elle rajouté, une main aux ongles peints sur la poignée de la porte d'entrée de mon appartement, qu'ayant passé la nuit entière à tenter de relire les lettres où je me flattais de lui livrer spontanément les secrets de mon cœur, elle restait infiniment désolée de n'avoir toujours pas véritablement saisi où je voulais en venir, et se demandait même si les sinuosités de mes phrases ne devaient pas quelque chose à mon esprit tordu – ce qui fit que je tournai le dos à la porte qu'elle claqua, me laissant tout mon temps pour appeler Brigitte que je fus au regret de ne pas réussir à joindre. »

Hokusai, *La Grande Vague*

Zhang Hongtu, *Re-making of Ma Yuan's  
Water Album (780 years later)*

Je ne conteste pas le titre de ce tableau, mais il me semble que l'artiste s'est ici un peu mélangé les pinceaux. Peu importe.

**d- Etc.****Conclusion**

Je retrouve les échos de ma perception du pastiche dans l'art contemporain chinois : lorsqu'il y a copie, et ses différentes modalités qui vont de la copie à l'identique aux détournements les plus incongrus, se trouve toujours derrière cette démarche un auteur, et un « acte de copier » plus lourd de significations que ce que nous en pouvons percevoir si nous nous bornons à apprécier un résultat. Plus curieusement encore, la patience et l'attitude méditative qui découle de la répétition, pratique inhérente à l'univers de la copie, sont perçues par les artistes contemporains chinois comme l'occasion d'un contact privilégié avec l'original. Lorsqu'un artiste (Gu Bing) décalque à l'infini les pierres de la Grande Muraille, cherche-t-il avant toute chose à « revisiter » celle-ci, ou au contraire (ou en même temps), à avoir avec la Grande Muraille très réelle un contact bien plus profond que n'aura jamais l'un de ses visiteurs pressés ? Au sens littéral et métaphorique, la copie (le pastiche) permet de « toucher l'œuvre ». Il serait sans doute assez limité de ne voir, dans « l'art de copier » et ses variations, que la possibilité qu'un artiste se donne, du fait de sa technique et de la construction d'un « exotisme », de « toucher à l'œuvre ».

Pour finir dans ce sens et pour me faire pardonner d'Oster, un petit bout de « Volodine » :

« – Cette bande, expliqua-t-il aux poules qui becquetaient hasardeusement une vieille crotte de chamelle, cette bande m'a été remise il y a trois cent vingt-cinq ans par Anaïs del Paso, ou Gertrud Thomson, ou peut-être même par Ludmila Borgossian. Elle me l'a donnée pour que je me souvienne, pour que tu te rappelles, avait-elle dit, pour que tu saches que je t'ai aimé, hier, pour toujours. Sa main était petite et frêle, comme celle des filles de tous les pêcheurs des marais de Balkachie, il y avait du brouillard ce jour-là quand elle m'a dit tiens, prends, il y avait encore du brouillard quand elle a rajouté qu'elle devait partir, que son père et les siens étaient poursuivis par la Zwiefel Section et qu'un petit bateau les attendait sur le bord du lac de Diatsnrproviesk. Elle m'a tendu cette bande et je n'ai jamais pu savoir si elle pleurait – il y avait du brouillard –, sa main m'a tendu cette bande, je n'entendais pas qu'elle pleurait, je l'ai prise et fourrée dans la poche du paletot dans lequel je frissonne, j'aurais voulu garder cette main dans la mienne mais je n'ai fait juste qu'en effleurer les doigts, j'aurais voulu embrasser cette main et dire Anaïs del Paso je vous aime, mais peut-être était-ce Gertrud ou peut-être était-ce Ludmilla, aussi me suis-je tu, par honte de moi-même et de mon peu de mémoire, aussi écouté-je cette bande par nécessité tous les matins, aussi ne veux-je raconter que ce que je sais véritablement, c'est-à-dire quelque chose comme un brouillard improbable, et le regret de tant d'autres derrière.»

On n'est pas d'accord. On a d'ailleurs le droit de ne pas être d'accord. J'accepte même l'idée d'avoir tort. Je me demande même du coup quel est l'intérêt d'avoir écrit ça.

Les échos de cette différence de perception se retrouvent dans l'art contemporain chinois : lorsqu'il y a copie, et ses différentes modalités qui vont de la copie à l'identique aux détournements les plus incongrus, se trouve toujours derrière cette démarche un homme, et un « acte de copier » plus lourd de significations que ce que nous en pouvons percevoir si nous nous bornons à apprécier un résultat. Plus curieusement encore, la patience et l'attitude méditative qui découle de la répétition, pratique inhérente à l'univers de la copie, sont perçues par les artistes contemporains chinois comme l'occasion d'un contact privilégié avec l'original. Lorsqu'un artiste décalque à l'infini les pierres de la Grande Muraille, cherche-t-il avant toute chose à « revisiter » celle-ci, ou au contraire (ou en même temps), à avoir avec la Grande Muraille très réelle un contact bien plus profond que n'aura jamais l'un de ses visiteurs pressés ? Au sens littéral et métaphorique, la copie permet de « toucher l'œuvre ». Il serait sans doute assez limité de ne voir, dans « l'art de copier » et ses variations, que la possibilité qu'un artiste se donne, du fait de sa technique et de son prétendu « exotisme », de « toucher à l'œuvre ».

*Revue Vert pastiche*