



**HAL**  
open science

## Trouver sa voix dans l'exercice du pastiche

Floriane Blanchot

► **To cite this version:**

Floriane Blanchot. Trouver sa voix dans l'exercice du pastiche. L'intertextualité dans la littérature et les arts, Dec 2017, Agadir, Maroc. hal-02149267

**HAL Id: hal-02149267**

**<https://hal.science/hal-02149267>**

Submitted on 6 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résumé : Après avoir clarifié la définition du terme de pastiche, qui est l'une des formes de l'intertextualité – souvent confondue avec la parodie ou l'imitation – nous traiterons du pastiche comme moyen de trouver son style. L'exercice est source d'apprentissage ; exercer *le* style pour parvenir à *son* style est le but de notre approche, telle que nous l'avons menée dans un atelier d'écriture littéraire avec les étudiants du Master Création Littéraire de l'université Toulouse-Jean Jaurès.

Notre communication apportera des précisions théoriques et littéraires sur le pastiche, appuyées, entre autres, sur les définitions de Julia Kristeva et de Gérard Genette ainsi que sur les observations d'auteurs modernes.

Pour cette communication, nous travaillerons sur les textes de l'auteur Oulipien Jacques Jouet, afin de mêler ses contraintes d'écriture à la contrainte qu'est l'écriture d'un pastiche littéraire.

Nous pratiquons le pastiche en atelier pour sa « vertu purgative, exorcisante », comme l'explicitait Proust. C'est pourquoi, pour conclure, nous nous appuyerons, pour la partie pratique, sur les résultats obtenus lors de l'atelier d'écriture.

Mots clés : Théorie / pratique / didactique / création littéraire / pastiche / intertextualité / style.

Communication :

Historiquement, la notion d' « intertextualité » connaît des définitions très éloignées les unes des autres, qu'il est nécessaire de préciser. L'apparition du mot « intertextualité » est à dater de 1969, puisqu'il apparaît chez Julia Kristeva<sup>1</sup>. Pourtant, c'est avant tout à la notion de dialogisme de Mikhail Bakhtine<sup>2</sup> et à sa traduction par Kristeva, que lui vient le mot « intertextualité ». Mais s'ajoute à Bakhtine la lecture que fait Kristeva de Chomsky, intégrant au dialogisme la notion de « transformation »<sup>3</sup>, pour en arriver à ce qu'elle nomme « intertextualité ». Ainsi, Julia Kristeva installe cette nouvelle notion comme un croisement de textes, créant une nouvelle lecture du texte. Ce à quoi elle ajoute que « [...] tout texte se construit comme une mosaïque d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> KRISTEVA Julia, 1969, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, dans le chapitre 4 intitulé « le mot, le dialogue et le roman » dont la collection Points précise en note que ce chapitre "est écrit à partir des textes de Mikhail Bakhtine.

<sup>2</sup> BAKHTINE Mikhail, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p.222-225.

<sup>3</sup> CHOMSKY Noam, 1971, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Ordre philosophique, [1965, *Aspects of the Theory of syntax*, MIT Press].

<sup>4</sup> KRISTEVA Julia, 1969, *op. cit.*, p.144-145.

Roland Barthes<sup>5</sup> reprend la notion en précisant que « [...] tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...]. » Et s'il fait la lumière sur la présence inévitable de l'intertextualité dans le texte, il n'en reste pas moins que la notion reste opaque, comme le montrent le mot « variables » et l'expression « plus ou moins », signes de l'imprécision patente du sens donné au mot.

Gérard Genette<sup>6</sup> va, quant à lui, constituer une classification des différentes formes d'intertextes, tout en différenciant les notions d' « intertextualité » et d' « hypertextualité », toutes deux hyponymes d'une nouvelle notion qu'il nomme « la transtextualité ». Et son classement contribue à la compréhension du terme, en le précisant. Ce sera la notion d'hypertextualité que nous développerons, puisque c'est elle qui referme celle de « pastiche » : exercice d'écriture que nous allons développer ci-après. Gérard Genette définit ainsi la notion d'hypertexte : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. »<sup>7</sup> L'hypertexte n'est donc pas un emprunt, comme l'intertexte, (c'est-à-dire une coprésence : A est présent dans B), mais il modifie le texte A, dans un texte B inspiré de A par dérivation (A est repris et transformé dans B). Dans cette perspective genettienne, la parodie et le pastiche sont donc des hypertextes.

Mais qu'entend-on par : « Trouver sa voix dans l'exercice du pastiche » ? Et avant de répondre à cette interrogation, nous devons également définir le terme de « pastiche », qui est un hyponyme de l'hypertextualité, lui-même hyponyme de la transtextualité, comme nous venons de l'observer d'après la taxinomie de Genette.

Le pastiche est ainsi défini par Paul Aron<sup>8</sup> :

On définira le pastiche comme l'imitation des qualités et des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi considéré, le pastiche se réalise en deux temps : il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire,

---

<sup>5</sup> BARTHES Roland, 1973, « Textes (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*.

<sup>6</sup> GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p.7-14.

<sup>7</sup> GENETTE Gérard, 1982, *op. cit.*, p.16.

<sup>8</sup> ARON Paul, 2008, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Les Littéraires, p.5-6.

mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. Par ailleurs, les motivations des pasticheurs sont variables : ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux.

Sous la notion de pastiche, l'auteur entend aussi la parodie et le plagiat comme exemples de pastiches. Or, toutes ces notions sont très liées et leur limite est mince, pourtant il faut les distinguer les unes des autres.

Les termes que nous retiendrons de cette définition sont les termes : « imitation », « style », « transposer », « texte nouveau », « mimétique », « analytique ». En effet, le pastiche est l'imitation du style d'un auteur. C'est-à-dire qu'après une analyse stylistique, il s'agit pour le pasticheur de transposer le style d'un auteur dans un texte nouveau. La question pour nous n'est pas de savoir s'il s'agit d'une critique, d'un hommage ou d'un simple exercice. La question n'est pas dans le but visé par l'écrivain pasticheur, mais dans la manière de pasticher. De fait, en pastichant un auteur, le lecteur ne doit pas savoir quel est le sentiment du pasticheur à l'égard de l'auteur. Le pastiche est un exercice d'imitation du style où la neutralité est de rigueur si l'on ne veut pas basculer dans le travestissement burlesque ou dans la parodie subversive.

Mais pour définir le pastiche, encore faut-il l'éloigner du terme de « parodie ». Ainsi, Sophie Rabau<sup>9</sup> écrit à propos de la parodie :

Dans son sens général et courant, la parodie désigne toute transformation d'un texte par un autre dans un but satirique ou ludique [...]. La difficulté vient de ce que ce terme a été employé dans des sens très précis entre eux différents. Cela est vrai d'abord dans l'histoire du terme dont Genette [...] a montré qu'elle est marquée par de fortes fluctuations et par un certain flou puisqu'elle a désigné aussi bien des transpositions sérieuses que des pastiches ou des travestissements burlesques. [...] Peut-être en réaction à ce flou, Genette propose un sens très restreint et limite le terme "parodie" à toute démarcation d'un texte qui en change le référent en en modifiant partiellement le signifiant [...]. Toutefois, il emploie lui-même le terme en un sens quelque peu différent dans *Palimpsestes* [...] quand il appelle "parodie" le fait de mettre dans la bouche d'un personnage vulgaire le discours d'une œuvre déterminée appartenant à un registre plus noble.

Nous retiendrons la définition très resserrée que propose Gérard Genette, c'est-à-dire « toute démarcation d'un texte qui change le référent en en modifiant partiellement le signifiant »<sup>10</sup>, pour dire que la parodie est une affaire de déplacement du sens d'un texte. La forme change ou non ; d'ailleurs, l'auteur de parodies garde parfois toute la structure textuelle du texte de

---

<sup>9</sup> RABAU Sophie, 2002, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, Corpus, p.242.

<sup>10</sup> GENETTE Gérard, 1982, *op. cit.*, p. 20.

référence. Il s'agit de modifier partiellement le message de l'auteur pour en changer le but, mais pas forcément la manière. Le style peut rester très proche de celui de l'auteur, mais le message doit être compris et détourné.

En cela, le texte que propose l'étudiant Axel Loubradou<sup>11</sup>, est une parodie d'un extrait du texte de Jacques Jouet, dans le sens que nous proposons du terme :

Dans le zoo de la République de Mek-Ouyes on compte à l'heure en vrac : zo hippopotame, zozo bébés hippopotames, bong vaczozo perruches et zovac perruches pour les vieux lions chauves ; et toujours tchi ours polaires.

Dans le zoo de la République de Mek-Ouyes on compte à l'heure en bandoulière : zozozo lézards à zozozo têtes, zozo pingouins à zozo membres mais zéro oiseaux sans ailes ; et toujours tchi ours polaires.

Dans le zoo de la République de Mek-Ouyes on compte à l'heure rafistolée : zobong singes des forêts (dont zo dans le plâtre), vaczozozo animaux sans papier ni plumes ni poils et qui parlent pas vraiment la langue, bong souris qui viennent de faire bong bong souriceaux qui feront bong bong bong souriceaux qui feront etc. etc. ; et toujours tchi ours polaires.

Les anaphores, épiphores et autres figures de la répétition d'Axel ne sont pas une caractéristique stylistique de l'auteur pastiché. En revanche, Axel utilise l'univers de Jacques Jouet pour créer son texte. En plus d'intégrer le nom de l'un des livres de Jacques Jouet, *La République de Mek-Ouyes*, comme simple allusion, Axel Loubradou récupère le système décimal qu'invente le personnage<sup>12</sup> :

Tu as raison. *Elle* est un mot dans les deux sens. C'est le parfait. On n'a pas besoin de beaucoup de mots. En langue mek-ouyenne, aller se dira *aller*, mais revenir se dira *rella*, partir *partir*, mais quand est-ce qu'on va *ritrap* ? On comptera ainsi : un, *zo* ; deux, *zozo* ; trois *zozozo* ; quatre, *zovac* ; cinq, *vac* ; six, *vaczo* ; sept, *vaczozo* ; huit, *vaczozozo* ; dix, *bong* ; neuf *zobong* ; c'est vrai, quoi... pourquoi pas *bong* ?

Très inspiré par le vocabulaire utilisé par Jacques Jouet et par ses idées, Axel Loubradou les reprend pour se les approprier et redistribue la parole de Jouet avec sa propre langue, dans un but poétique que ne visait pas l'auteur du texte initial.

Quant au pastiche, Paul Aron complète sa définition en ajoutant :

---

<sup>11</sup> LOUBRADOU Axel, 2017, texte écrit lors d'un atelier d'écriture animé par Floriane Blanchot en Master 2 Création Littéraire, à l'Université Toulouse-Jean Jaurès.

<sup>12</sup> JOUET Jacques, 2001, *La République de Mek-Ouyes*, Paris, P.O.L., p.159.

Si l'on s'accorde à dire que le pasticheur imite non un texte ou un courant particulier, mais un style, c'est-à-dire un ensemble d'éléments textuels liés à la signature d'un auteur ou à une origine identifiable, il reste bien entendu que le mot "style" recouvre des réalités hétérogènes.<sup>13</sup>

Le pastiche est en effet une imitation d'un style. Quant à dire qu'il ne peut pas être celle d'un texte ou celle d'un courant particulier, c'est donner une définition du mot « style » trop limitée. Ici, Paul Aron parle d'imiter le style d'un auteur, dans sa globalité. Mais y a-t-il *un* ou *des* styles ? un auteur ne peut-il pas être passé par plusieurs manières ? Ne dit-on pas de Giono qu'il existe un « Giono de Seconde manière » dont *Les Âmes fortes* en sont un échantillon<sup>14</sup> ? Pasticheur Jean Giono serait pasticher quelle manière de Giono pour être au plus près de son style ?

Plusieurs niveaux de pastiches sont possibles : il peut s'agir du pastiche d'un courant littéraire, comme Michèle Bernstein dans *La Nuit*<sup>15</sup>, pastiche le style Nouveau Roman dans une réécriture des *Liaisons dangereuses*. Il peut également s'agir du style d'un auteur, en considérant l'ensemble ou partie de son œuvre et en définissant une ligne directrice du style. Mais il peut s'agir de pasticher une œuvre en particulier, pour l'unité stylistique qu'elle représente. Ou plus étroit encore : le pastiche d'un extrait.

De manière assez évidente, on considèrera que le pastiche d'un courant littéraire est moins précis stylistiquement que le pastiche d'un auteur. Et l'on remarquera aisément que pasticher un auteur dans la totalité de son œuvre demande un travail d'analyse bien plus large et fastidieux que celui d'un extrait. Pourtant, toutes ces manières sont des pastiches et l'on pourrait donner un nom nouveau à chacune de ces manières de pasticher pour être plus précis.

Mais comment aborder le pastiche comme manière de trouver son style en tant qu'écrivain pasticheur en atelier d'écriture ?

Pour cela, il faut considérer, comme Marcel Proust avant nous, l'existence de ce qu'il appelle « le pastiche involontaire »<sup>16</sup> comme une voie obligée du passage à l'acte d'écrire. L'écriture étant influencée par la lecture, de manière générale et plus précisément par la lecture dans laquelle l'écrivain est plongé au moment d'écrire, le « pastiche involontaire » est d'une

---

<sup>13</sup> ARON Paul, 2008, *op. cit.*, p.9.

<sup>14</sup> VIGNES Sylvie, 2016, *Giono, Les Âmes fortes*, Atlande, clefs concours, p.28.

<sup>15</sup> BERNSTEIN Michèle, 1961, *La Nuit*, Paris, Éditions Buchet / Chastel.

<sup>16</sup> PROUST Marcel, 1971, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.594.

certaine façon, inévitable. Pourtant, au-delà d'être un exercice permettant aux écrivains en atelier d'acquérir de nouveaux traits stylistiques, avec le pastiche, l'écrivain prend toute conscience de la pratique du pastiche et peut l'identifier plus clairement dans la pratique de son écriture, et donc trouver plus précisément son style propre, grâce à ce que Marcel Proust appelle « la vertu purgative et exorcisante du pastiche »<sup>17</sup>, évitant un maximum le « pastiche involontaire ».

L'intérêt de notre démarche va donc être de demander aux écrivains d'atelier de pasticher de nombreux auteurs dans le but de prendre conscience de ce qu'est le pastiche et de s'en dissocier pour enfin atteindre un style plus proche du leur, « exorcisé » des influences. L'exemple de l'atelier d'écriture que j'ai mené en 2017 avec les Master 2 Création Littéraire de l'Université Toulouse-Jean Jaurès sur l'auteur oulipien Jacques Jouet se prête à ce jeu entre pastiche et retour sur soi.

Dans cet atelier, nous avons donc, entre autres, pastiché Jacques Jouet.

Les deux livres sur lesquels nous nous sommes appuyées pour l'analyse stylistique du style de Jacques Jouet sont *La République de Mek-Ouyes*<sup>18</sup> et *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*<sup>19</sup>.

Le premier est un roman-feuilleton dont l'objectif est de ne jamais avoir de fin. Les différents volumes de cette histoire sont composés d'épisodes. L'auteur écrit un épisode de 4000 signes par jour. Pour qu'il n'y ait aucune cesse à ce travail-là, l'auteur en a légué la suite à Ian Monk, autre auteur Oulipien qui en a déjà écrit deux volumes.

L'histoire raconte comment René-Pascale Sylvestre, chauffeur de poids-lourd, décide soudainement de tout quitter pour fonder sa propre République, sur les vestiges d'une station service à l'abandon.

Tandis que *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière* est un récit de filiation. Jacques Jouet nous raconte l'histoire de son frère Michel, à travers le personnage de Sylvain. La première partie remonte d'une génération, puisqu'elle raconte l'histoire de Georges Romillat, père de Sylvain, sa rencontre avec Mariette, étudiante dans une classe d'école hôtelière où il y enseigne l'amour, la création de leur hôtel, l'hôtel du *Large*. Enfin, la naissance de leur fils, Sylvain.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> JOUET Jacques, 2001, *La République de Mek-Ouyes*, Paris, P.O.L. éditeur.

<sup>19</sup> JOUET Jacques, 2006, *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*, Paris, P.O.L. éditeur.

Sylvain est le personnage principal de la seconde partie. Ses frères et sœurs, les triplés, en sont presque absents. Pourtant, l'un d'eux, Benjamin, dit Jiji, n'est autre que notre auteur, aux initiales semblables.

Jacques Jouet, frère de Sylvain, ou de Michel pour qui aura lu l'épilogue, relate une part de l'histoire de son frère, par besoin de mémoire.

Pourtant, le roman s'ouvre sur un avertissement : « *Ces personnages ne sauraient être que le fruit de la potentialité.* », et cette potentialité est le signe que Jacques Jouet est un auteur Oulipien au-delà du projet qu'il a d'écrire à propos de son frère.

Dans *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*<sup>20</sup>, il est question de la mort de Mariette. Ainsi, le premier paragraphe de cette double page débute par : « Bientôt, après cette éclaircie, la fatigue l'accabla et une douleur vint au côté gauche du bassin. » Dans le paragraphe suivant, une seule phrase fait état de la condition physique de Mariette, de manière plus qu'allusive et elliptique : « La fatigue de Mariette... Mariette sentait un vent mauvais qui était prêt à souffler. »

Puis deux paragraphes passent, ne relatant que l'échec financier de l'hôtel du *Large*, laissant l'avant-dernier paragraphe pour nous annoncer le diagnostic de but en blanc, dans la première phrase, coupant avec les détails foisonnants de la chute de l'hôtel :

Le cancer de Mariette n'y alla pas par quatre chemins. Il s'attaqua à la hanche gauche, se laissa déceler et bombarder de rayons. Mariette se rasséna, juste le temps pour son mal de frapper l'intestin et le pancréas, devenir "généralisé", le mot épouvantail. S'occuper des enfants devenait un poids trop lourd. Elle perdit dix kilos en dix jours, ce qui ne lui en laissait guère, ni de kilos ni de jours, et souffrit le martyr, soignée par Mouscron qui ne lui apportait aucune espèce de soutien moral. Romillat était horrifié par la déchéance de Mariette et par la perspective qui se dessinait de plus en plus clairement.

Enfin, le dernier paragraphe annonce, avec une rapidité aussi foudroyante que le cancer du personnage, la mort de celle-ci, en une seule phrase, celle qui ouvre le paragraphe : « Lorsque mourut Mariette, Sylvain était actif à son chevet, la regardant dépérir et ne voulant pas s'y résoudre. »

La scène de la mort de la mère de Sylvain est présentée ici comme factuelle. Pourtant, il s'agit non seulement de l'un des personnages principaux : dans l'histoire, Mariette est la femme de Georges Romillat, dont nous suivons la relation des débuts jusqu'à la fin. C'est aussi la mère de Sylvain, et des triplés, dont Jacques Jouet écrira dans l'épilogue : « C'est un peu la moindre

---

<sup>20</sup> JOUET Jacques, *op. cit.*, p.383-384.



des choses, pour un roman familial, que d'être le roman d'une famille. Pour autant, dit Jiji, dit le benjamin, dit l'auteur, ce roman familial est-il celui de *ma* famille ? Oui et non. »

Mais l'identification entre l'auteur et le narrateur avait déjà eu lieu<sup>21</sup> dans une note de bas de page. Alors que le narrateur utilise le pronom personne sujet « je », une note vient ajouter les initiales « J.J. » pour Jacques Jouet et non plus pour Jiji, le personnage.

C'est donc la mère de Sylvain qui meurt, mais c'est aussi celle du narrateur et par identification, c'est la mort de sa propre mère que Jacques Jouet décrirait. Et pourtant, aucun sentiment n'a sa place dans cette mort-là. Jacques Jouet opère à une mise à distance entre ses personnages et lui-même, en les décrivant toujours de manière factuelle, en se postant en simple observateur de la scène, sans la commenter davantage. Ici, pour la mort de la mère, cela est très perceptible dans la rapidité du déroulement de l'action. En effet, sur la même double page, Mariette commence à sentir une douleur dans le premier paragraphe pour mourir trois paragraphes plus tard. Jacques Jouet fait succomber ses personnages avec une grande rapidité.

Il tue ainsi, à la manière de soldats de plomb qu'il coucherait d'un battement de doigt, nombre de personnages de *La République de Mek-Ouyes*, dont cet extrait de la mort d'Abdel est l'exemple type :

Entre le camp et la frontière de la République de Mek-Ouyes, Abdel sans laissez-passer reçut deux cents balles dans le corps, une cinquantaine à chaque épaule et à chaque aine, dix supplémentaires dans le cou : bras, jambes et tête se virent détachés de l'unité centrale. On le ramena à l'hôpital pour constater le décès difficilement discutable.<sup>22</sup>

Dans cet extrait, aucun sentiment face aux détails sordides et froids du calcul mathématique du nombre de balles et du nombre de morceaux du corps d'Abdel, ce qui n'est pas sans nous rappeler la naïveté du Candide de Voltaire dans le chapitre trois du texte éponyme. La description est quasi journalistique. L'auteur se place en simple observateur d'une scène qui ne le touche pas mais qu'il décrit avec précision. Ainsi, le tronc d'Abdel devient « l'unité centrale », terme d'informatique qui ne laisse passer aucune émotion. L'ironie du terme « unité » est d'ailleurs marquée : il s'agit d'un corps disloqué. Le jeu sur le mot est toujours présent, malgré le choc que ressent le lecteur à perdre un personnage aussi important, sans préparation préalable.

L'une des étudiantes du Master Création Littéraire, Carine Liehn, a choisi de pasticher le style de Jacques Jouet à partir d'une scène de la mort d'un personnage. Voici son texte :

---

<sup>21</sup> JOUET Jacques, *op. cit.*, p.226.

<sup>22</sup> JOUET Jacques, *La République de Mek-Ouyes*, *op. cit.*.

**Procession jusqu'au supermarché.**

Bonnie Dupuis était une jeune fille turbulente. Les médecins l'avaient désignée comme hyperactive et elle prenait plaisir à leur donner raison. Elle passait ses journées dans le skatepark de Lisengeright (petite commune allemande, située dans le land de la Hesse et l'arrondissement de Main-Kinzig, dont la traduction française approximative est « petit plat de lentilles »).

[...] Bonnie Dupuis aimait se faire appeler Bonnie D. À supposer qu'elle connaisse Bonnie and Clyde, on pourrait voir là une identification pompeuse à Bonnie Parker, Bonnie P. – Bonnie D. ayant eu depuis toujours des problèmes de prononciations et mélangeant D et P, comme V et F, sans avoir la chance d'être suivie par une orthophoniste.

Ses amis, Kévin, Gabin, Lucienne et la bien heureuse Marion Moreau la retrouvèrent cet après-midi-là. Il faisait faim et le supermarché, qu'ils imaginaient empli de bonbons et de cochonneries, leur faisait de l'œil. Après tout, il faut vivre pour manger ! comme disait l'autre.

Les voilà donc à la queue leu-leu, riant à l'idée d'emplir leur panse, sur le chemin du supermarché. Et, alors qu'ils traversaient pourtant sur le passage piéton, Marion Moreau, légèrement à la traîne, mourut, écrasée par un camion. On ne la pleura pas. (À vrai dire, qui pleure les roux?) On la laissa là, son petit corps dans une torsion étrange, bavant contre le tronc de l'arbre sur lequel il avait été projeté, et on continua la route, le petit groupe se félicitant même de cette mort impromptue : tous pouvaient maintenant librement agir comme de véritables personnages de fiction, sans être infectés de cette réalité cruelle qu'on ne trouve qu'en dehors des livres.

La lectrice se rassura elle-aussi. Elle savait bien qu'une nouvelle mort n'était pas au programme, que les plans funestes de la romancière s'arrêtaient ici, qu'elle n'avait planifié aucune autre disparition. Aussi, la lectrice, sur son canapé Louis 16, se plongea de nouveau avec les personnages, les côtoya, suivit leur procession telle une présence fantomatique<sup>23</sup>.

La petite bande arriva vite au supermarché, toute heureuse à l'idée de retrouver enfin les rayons remplis de sucres. Mais, à supposer qu'il reconnaisse ces kékés du dimanche, ayant ravag[é] le magasin une semaine auparavant, le vigile, véritable chien au visage patibulaire, cousin de Mek'Ouille, refusa qu'ils y entrent. Bonnie D. s'énerva (ceci est bien sûr un euphémisme).

Dans ce pastiche que propose Carine Liehn, la mort du personnage de Marion Moreau est aussi factuelle que chez Jacques Jouet. Mais cette manière d'intégrer une scène de mort n'est pas le seul lien que l'on puisse faire entre le style de Carine Liehn et le style jouetien. En effet,

---

<sup>23</sup> Depuis le début, Bonnie D. se rendait compte que le petit groupe était suivi. Elle crut tout d'abord qu'il s'agissait de Félix, le chat de sa grand mère, qui l'avait pris en grippe depuis la fois où elle l'avait accroché au grand cyprès, dans le jardin – accroché par la queue, si l'on veut pousser le détail de l'action. Mais il était bien trop flemmard pour la suivre aussi longtemps. Elle imagina aussi des agents secrets, des hommes costard noir et pistolets, les pistant discrètement sur l'ordre du gouvernement. Encore une fois elle se rendit compte de son erreur : ils n'étaient que les héros d'un texte de vingt lignes, pas de quoi affoler le pays. Alors, elle se persuada qu'il ne s'agissait que d'une impression, que son esprit toqué l'avait de nouveau fourvoyé.

Carine Liehn inclue de multiples éléments stylistiques qui font de ce pastiche un exercice réussi.

En effet, comme Jacques Jouet, elle utilise la note de bas de page. Dans *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*, Jacques Jouet utilise la note de bas de page comme manière de s'ancrer dans la perspective oulipienne. Loin d'être un simple jeu de l'auteur, ces notes montrent la conception qu'à l'auteur du roman. Tout comme sa volonté de ne jamais terminer la saga de Mek-Ouyes, Jacques Jouet ajoute des notes de bas de page pour donner une vie propre à chacun de ses personnages et insérer ainsi de multiples romans dans le roman, créant une œuvre d'où surgit une potentialité d'autres œuvres ou plutôt : une œuvre gigogne. Et si l'emprunt de cet usage de la note est très perecquien, Jacques Jouet le développe en annotant les notes d'autres notes imbriquées, s'attachant de plus en plus aux détails. Ainsi, la note qui débute à la page 160 du roman se termine à la page 168. L'auteur ironise sur son propre procédé : « Cette note, commencée en page 160, a été très longue, si longue qu'il faudrait bien un appel de note inverse pour rappeler au corps principal du roman, auquel il faut revenir. Considérons que c'est chose faite. »

Carine Liehn, comme Jacques Jouet, insère dans son texte des dialogues entre l'auteur et le lecteur. Ainsi, comme Jacques Jouet, elle adresse son texte à « la lectrice » et fait des pauses dans la narration pour une insertion métatextuelle. Dans *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*<sup>1</sup> : « Sylvain essaya bien, de la bouche de sa mère, de connaître des dates, avoir connaissance de ce qui s'était passé à Excideuil et que la lectrice du roman sait déjà mieux que lui ne l'aurait jamais su. » Même jeu dans *La République de Mek-Ouyes*<sup>2</sup> : « Agatha de Win'theuil leva le menton d'une façon méprisante et retourna se coucher dans la paille. Si la lectrice voit une panthère, alors que le roman ne s'est pas risqué à la comparaison, le roman lui laisse la responsabilité pleine et entière de sa vision. » Le situationnisme est d'ailleurs complètement présent dans l'œuvre de Jacques Jouet et la référence est même évidente, dans *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*<sup>3</sup>, lorsque le narrateur voit le monde à travers les yeux de Sylvain comme une « société du spectacle ». Ne manque que le nom de Guy Debord dans ce chapitre où les personnages prennent consciences d'en être. Dans *La République de Mek-Ouyes*, les personnages vont jusqu'à demander au romancier-

---

<sup>1</sup> JOUET Jacques, *op.cit.*, p.362.

<sup>2</sup> JOUET Jacques, *op. cit.*, p.175.

<sup>3</sup> JOUET Jacques, *op.cit.*, p.193.

feuilletoniste d'écrire tel ou tel passage pour qu'ils puissent le vivre : « Je demande au romancier d'écrire que je suis triste »<sup>1</sup>.

Carine utilise aussi la parenthèse pour faire intervenir le narrateur commentant l'histoire. Ceci est courant chez Jacques Jouet, mais ce peut être au moyen de crochets, de parenthèses, ou un d'ajouts dans le corps du texte sans signes de ponctuation apparents, Dans *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*<sup>2</sup> :

Les pestes lui menèrent la vie si dure qu'il fit une petite dépression nerveuse. Vaincu par sa brigade, par la gestion du planning et le suivi des horaires, il dut partir se reposer (c'était un euphémisme : on lui fit des rayons !) dans un sanatorium des Alpes, car un début de tuberculose avait été diagnostiqué de surcroît, sans doute à tort. Du moins bénéficia-t-il à cette occasion d'un sursis à son incorporation pour le service militaire, ce qui n'était hélas que partie remise, comme on verra. Il prit le train pour le Grand-Saint-Bernard et entra en détention.

Ici, la parenthèse commente la manière imagée de dire les choses, et rappelle que chez Jacques Jouet, on ne fait pas dans la demi-mesure, mais on affronte plutôt la vérité à grands coups de sabots. Mais ces interventions sous la forme de commentaire de l'histoire se font aussi dans le corps du texte de manière plus discrète, avec le premier jugement subjectif par la modalité épistémique : « sans doute à tort », puis le second, au moyen de la modalité affective : « hélas », et enfin, promesse d'une suite dans l'histoire et anticipation du narrateur : « comme on verra ».

Carine Liehn utilise les jeux de mots: "Bonnie D.", notamment sur le nom du personnage, mais par ailleurs dans son texte, et fait de son personnage un dyslexique confondant les syllabes et cela n'est pas sans rappeler l'écriture de Jacques Jouet, toujours dans le jeu le plus Oulipien possible, créant un inspecteur Mermette dans le seul but de l'appeler Perpette, jouant sur l'inversion du [m] et du [p] tout au long de son roman, faisant d'une mère un père, et en appelant ainsi lui-même au texte de Perec, *W, ou le souvenir d'enfance*, où la signification des lettres donne sens au texte. L'intertextualité tisse ainsi sa toile.

Il est difficile, en pastichant, de dissocier le fond de la forme, et les étudiants s'inspirent du fond, travaillent et réutilisent la forme pour exprimer un texte plus proche d'eux, mais jamais tellement éloigné des problématiques propres à l'auteur, car on ne peut pasticher sans avoir recours à une forme indissociable de son sens.

Enfin, c'est après avoir pastiché plusieurs auteurs sur de nombreuses séances que nous avons décidé de revenir au style des écrivains de l'atelier. Ceux-ci ont rendus divers projets dans

---

<sup>1</sup> JOUET Jacques, *op. cit.*, p.304.

<sup>2</sup> JOUET Jacques, *op. cit.*, p.14.

« Trouver sa voix dans l'exercice du pastiche », Floriane Blanchot

lesquels nous pouvions entendre leurs voix d'auteurs. Mais l'exploitation des résultats obtenus dans ces ateliers reste encore à être étudiée.