

Maxime DECOUT

Tremper sa plume dans l'encrier du voisin Retour sur une passion ambiguë

Notice biographique

Maxime Decout est professeur à l'université de la Sorbonne et membre junior de l'IUF. Il est l'auteur de plusieurs essais dont *Albert Cohen : les fictions de la judéité* (Classiques-Garnier, 2011), *Écrire la judéité* (Champ Vallon, 2015) et *l'Album Romain Gary* (Bibliothèque de la Pléiade, 2019). Il a été en charge de l'édition de *La Disparition*, des *Revenentes* et du *Voyage d'hiver* pour la publication des œuvres de Perec dans la Bibliothèque de la Pléiade (2017). Il a par ailleurs publié, aux Éditions de Minuit, un ensemble de quatre essais qui interrogent les relations entre authenticité, mensonge, écriture et lecture : *En toute mauvaise foi* (2015), *Qui a peur de l'imitation ?* (2017), *Pouvoirs de l'imposture* (2018) et *Éloge du mauvais lecteur* (2021).

Résumé

Pratique extrêmement fréquente dans la littérature, l'imitation semble pourtant loin de faire l'unanimité parmi les écrivains, et ce au-delà des époques et des esthétiques. Elle est volontiers décriée au motif qu'elle interdit d'être original. Aussi est-ce à la lumière des émotions qu'elle suscite chez l'écrivain, entre le plaisir, la haine et la peur, qu'il convient de l'ausculter pour mieux saisir sa pluralité et les enjeux qui y sont attachés. D'autant que même lorsque le plaisir d'imiter est affiché par le texte, il n'est pas sûr que l'imitation soit pratiquée de façon totalement sereine. La haine, la peur, la colère, la honte : ces affects peuvent se dissimuler derrière les manifestations les plus démonstratives de plaisir. Pourquoi ? Parce que l'identité que l'écrivain s'octroie par son style risque de ne plus lui appartenir et qu'il déroge alors à une valeur souvent conçue comme supérieure : l'originalité.

Abstract

Imitation is an extremely common practice in literature. Yet it seems far from unanimous among writers, and this beyond periods and aesthetics. It is often criticized on the grounds that it prohibits originality. It is therefore appropriate to examine it in the light of the emotions it arouses, between pleasure, hatred and fear, in order to better understand the plurality of this practice and the issues involved. Especially since even when the pleasure of

imitating is displayed by the text, it is not certain that imitation is practised in a totally serene manner. Hatred, fear, anger, shame: these affects can be hidden behind the most demonstrative manifestations of pleasure. Why? Because the identity that the writer grants himself through his style risks no longer belonging to him and he then derogates from a value often conceived as superior: originality.

Mots-clefs : Imitation, littérature, émotion, peur, haine, plaisir

Keywords: Imitation, literature, emotion, fear, hate, pleasure

Introduction

L'imitation : une telle attitude, on le sait, n'est pas le propre de l'homme. Elle investit toutefois des conduites spécifiquement humaines dans lesquelles ses formes et ses enjeux se trouvent inévitablement modifiés. En particulier l'écriture. Dans le domaine des œuvres, l'imitation est cependant loin d'être univoque. Le mot désigne tant l'imitation du réel extérieur à l'œuvre (*mimesis*) que l'imitation d'une autre œuvre (*imitatio*). Dans ce deuxième cas de figure, le texte puise une partie de sa source dans un autre texte. L'enjeu n'est donc pas, comme avec la *mimesis*, de reproduire le plus fidèlement possible ce qui n'est pas l'œuvre, mais de s'inspirer de fragments textuels produits par un autre¹. L'imitation engage ainsi un rapport de texte à texte qui questionne les notions de propriété et d'identité. L'écrivain qui dérobe ses phrases, ses expressions ou son style peut-il encore prétendre faire œuvre originale et construire une figure d'auteur qui lui soit propre ?

De Shakespeare à Perec en passant par La Fontaine et Stendhal, les plus grands écrivains de notre littérature ont trempé leur plume dans l'encrier de leurs confrères. Ils ont utilisé, parfois sans le dire, parfois sans en avoir conscience, l'œuvre des autres pour écrire la leur. Si cette pratique peut être questionnée depuis sa légitimité, notamment lorsqu'elle tend au plagiat (Maurel-Indart, 2011), elle amène surtout à s'interroger sur les enjeux d'un tel geste pour l'écrivain. Affaire d'époque, l'imitation est d'abord tributaire d'un contexte, de conceptions et de débats tant esthétiques que philosophiques. À la Renaissance, elle fait partie des habitudes de l'écrivain et constitue même une forme d'apprentissage nécessaire de l'écriture. Le classicisme prolongera cette tendance, en valorisant l'imitation des Anciens quand le romantisme la rejettera au vu d'une exigence d'originalité. Un peu partout, une nouvelle écriture triomphe alors : celle du gommage des traces, rêvant ainsi de se soustraire aux hasards et périls de l'influence extérieure. Mais au-delà de ces perceptions et esthétiques contrastées, l'imitation a pu faire problème même dans les époques où elle apparaissait légitime. Car elle est loin de faire consensus : entre célébration et condamnation, les prises de position à son égard sont révélatrices des réactions contrastées qu'elle déchaîne et des manières diverses de l'envisager. Évidemment, la multiplicité des pratiques imitatives engendre de fortes variations dans son appréhension, puisque l'allusion, la citation, le pastiche, la parodie, le plagiat ou l'influence (Genette, 1992 ; Hutcheon, 1985 ; Sangsue, 2007) ne sollicitent pas de la même façon la relation entre les textes et l'implication identitaire d'un auteur. À ceci s'ajoute

¹ L'imitation désignera donc ici un ensemble de pratiques variées, explicites ou cachées, et qui regroupent aussi bien l'allusion, la citation, le pastiche, la parodie que le plagiat.

aussi le fait que la perception de l'imitation a considérablement changé au cours des époques, en même temps que se modifiaient les concepts d'identité et de propriété intellectuelle (Viala, 1985).

Avec *Qui a peur de l'imitation ?* (Decout, 2017), j'ai choisi d'explorer ce phénomène non pas depuis une perspective narratologique, sociologique ou historique (Aron, 2008), mais à partir d'une lecture existentielle dans laquelle les passions causées par l'imitation permettent de mieux cerner ce que cette pratique mobilise chez l'imitateur. Car si l'imitation en littérature procède bien d'une démarche intellectuelle, elle est aussi largement émotionnelle. Deux affects principaux y président. Le premier est le plaisir, voire la jubilation. Voyez par exemple les pastiches enjoués et débridés de Montaigne, Diderot, Sterne ou Perec. On y accompagne l'auteur dans l'ivresse qu'il éprouve à détrousser un autre écrivain et à faire danser des mots dérobés dans ses propres pages. Le plaisir que nous y trouvons n'est pas pour rien dans celui du texte et de l'imitateur. Tel est le fondement d'une connivence secrète entre nous et lui, à partir du moment où nous sommes capables de détecter les traces du larcin lorsqu'il est dissimulé. L'auteur flibustier écrit en anticipant cette complicité qui redouble sa propre délectation.

Mais les choses n'en vont pas toujours ainsi. Cette jouissance contagieuse ne doit pas masquer une autre facette de l'imitation : la peur et la haine qui lui sont associées. Tous les écrivains, en effet, n'imitent pas de gaité de cœur. Certains s'y résignent avec angoisse quand d'autres constatent, sidérés, que les mots d'autrui ont colonisé leur écriture et qu'ils en sont l'esclave. Et même lorsque le plaisir s'exhibe, il n'est pas certain que l'imitation se déroule de manière entièrement décomplexée. Un affect peut en cacher un autre, et l'écriture est à même de combiner des réactions antagonistes. La peur, la colère et la honte peuvent très facilement s'insinuer derrière les manifestations les plus démonstratives de plaisir. C'est que le voleur peut aussi être assujéti et prendre conscience qu'il n'existe plus que dans les mots des autres. Une telle situation n'est pas sans ressemblances avec l'angoisse de l'influence, intimement liée à celle de l'imitation (Bloom, 2011, 2013 ; Schlanger, 2014).

Le choix d'une telle approche, fondée sur les émotions, ne va pas sans soulever quelques problèmes dont le principal tient à la possibilité de théoriser une émotion, ou du moins d'analyser une démarche littéraire à partir des affects qu'elle éveille. Il est clair que la critique s'est tournée depuis plusieurs années vers une archéologie des passions en littérature (Martin, 2017 ; Bouju et Gefen, 2012 ; Vernay, 2013). La lecture, les formes, les genres, les valeurs et l'idée même de littérature ont été pensés depuis les mécanismes subjectifs qui la travaillent. La puissance affective de la littérature – un temps éclipsée par le structuralisme – fait retour. Mais des écueils sont à craindre : ne risque-t-on pas de basculer dans une sorte d'impressionnisme de l'interprétation, où s'impose une subjectivité absolue et incommunicable ?

D'autant que les affects de l'œuvre ne sont pas une transcription directe de ceux qui agitent notre psyché dans la vie quotidienne. Ils sont fabriqués, attisés, et cela par le texte lui-même, ainsi que par tout un contexte historique et social dans lequel notre lecture prend place.

C'est pourquoi il convient aussi de sonder ces émotions en revenant au texte lui-même. Les affects induits par l'imitation ne sauront être saisis qu'à partir des œuvres elles-mêmes, du contexte dans lequel elles ont été écrites et des discours que les écrivains ont pu tenir sur cette démarche². C'est donc moins le plaisir de l'imitation que je voudrais ausculter que les passions négatives qui s'y chevillent, de l'hostilité à la peur, parce qu'elles révèlent plus profondément encore la pluralité de l'imitation et l'ambiguïté du regard que l'on porte sur elle. Entre détestation, honte, plaisir et peur, c'est toute une palette d'émotions qui se module sous nos yeux. Euphorie du jeu et crainte de la répétition, mais aussi plaisir de la peur, peur du plaisir : l'ambivalence des affects résultant de l'imitation chez l'écrivain doit nous interpeller.

De l'hostilité contre l'imitation

Si la valeur accordée à l'imitation a varié au cours des siècles, un certain nombre de réactions à son égard ont pourtant traversé les époques. Car l'imitation ne laisse pas indifférent. Condamnation morale, réprobation au motif du manque d'originalité, mépris, colère, animosité, méfiance, aversion, répulsion : l'hostilité à l'égard de l'imitation est multiforme chez ceux qui la débusquent dans les textes ou chez ceux qui s'en servent. Leurs prises de position sont rarement tempérées : pétries d'émotions, elles trahissent à quel point celui qui en parle est affecté. Pareille attitude signale, à elle seule, que l'imitation ne peut pas toujours être mobilisée de manière insouciance, innocente, apaisée, parce qu'elle charrie un imaginaire qui va à l'encontre de celui du créateur inspiré et affranchi de toute tutelle.

Le regard que l'on porte sur l'imitation oscille donc souvent entre le reproche et l'anathème. Et cela parfois hors de tout contexte qui justifierait le besoin d'en parler. Dans son portrait de Théodote, un courtisan hypocrite, La Bruyère n'évoque à aucun moment la littérature et déclare pourtant : « Si vous demandiez de Théodote s'il est auteur ou plagiaire, original ou copiste, je vous donnerais ses ouvrages, et je vous dirais : "Lisez et jugez." Mais s'il est dévot ou courtisan, qui pourrait le décider sur le portrait que j'en viens de faire ? » (La Bruyère, 1975 : 174) L'opposition entre l'originalité du créateur et

² *Qui a peur de l'imitation ?* appartient à ce titre à une suite d'essais sur l'authenticité et ses détournements avec *En toute mauvaise foi* (Decout, 2015), *Pouvoirs de l'imposture* (Decout, 2018) et *Éloge du mauvais lecteur* (Decout, 2021).

la stérilité de l'imitateur est tranchée³. Elle survient sans crier gare comme s'il était nécessaire d'évaluer une conduite sociale réprouvée à l'aune d'un geste d'écriture lui-même discrédité. La Bruyère paraît recourir à un argument d'autorité, comme si l'imitation était un vice si radical qu'il fermait toute possibilité de discussion.

C'est d'ailleurs très volontiers face à leurs confrères que les écrivains se livrent à ce genre de dénigrement. On ne compte plus les déclarations à l'encontre d'une œuvre ou d'un auteur dans lesquelles les mots « imitateur », « imitation », « pastiche », « pasticheur », « plagiat », « plagiaire », fonctionnent en tant que catégories négatives par lesquelles on dévalue un adversaire sans autre forme de procès. Malebranche transforme par exemple Montaigne en un médiocre copiste dans *La Recherche de la vérité*. Sarraute critique Valéry en raison de l'abondance des pastiches dans son œuvre (Sarraute, 1996 : 1537). Gide fait du pastiche une « besogne sournoise et cachée » (Gide, 2010 : 37). Céline s'emporte comme les « Lamanièredeux », ceux qui ne savent écrire qu'à la manière d'un autre (Céline, 2006 : 8 ; 1993 : 496). La variété des pratiques imitatives est alors passée sous silence, en les réduisant à une répétition stérile qui dénie toute originalité. L'imitation devient un outil de diagnostic de la qualité d'un texte à partir du seul critère de son originalité puisque, quand l'écrivain est un imitateur, il ne serait plus perçu comme un créateur.

C'est pourquoi la plupart des écrivains ne se contentent pas de se servir de l'imitation comme d'une technique d'écriture ou un processus spontané impliqué dans la genèse des textes. Ils accompagnent fréquemment cette pratique d'une tendance à en parler, dans leurs œuvres ou hors de celles-ci, pour la penser, l'évaluer, la condamner ou la légitimer. Il s'agit souvent de donner des règles et d'encadrer une pratique : certains postulent qu'il convient de cacher ses sources (comme Guez de Balzac et Montaigne), qu'il est nécessaire de les montrer (Burton, Chateaubriand, Aragon), ou qu'il ne faut imiter que les Anciens (Nodier). Cet éventail de déclarations est révélateur : imiter ne va pas de soi. Ce geste, déprécié dans l'imaginaire collectif principalement après le XVIII^e siècle⁴, se doit d'être codifié pour pouvoir être appliqué.

On ne sera donc peut-être pas surpris de voir certains imitateurs laisser libre cours à leurs émotions et dénigrer l'imitation à laquelle ils

³ La notion d'originalité a évolué à travers le temps avant de devenir un concept esthétique au XVIII^e siècle où l'on observe sa valorisation progressive en même que celle de l'individu. Voir à ce sujet Roland Mortier, 1982

⁴ En effet la Renaissance valorise l'imitation des Anciens dont elle fait le fondement tant de la création que de l'apprentissage, notamment autour de la notion d'« innutrition ». C'est principalement avec le romantisme, qui valorise la figure du génie unique, inspiré et singulier, que le rapport à l'imitation se modifie en profondeur.

recourent pourtant. Du Bellay fait par exemple valoir la nécessité de l'imitation de la langue des Anciens dans sa *Défense et Illustration de la langue française* mais la refuse dans le sonnet IV des *Regrets* : « Je ne veux feuilleter les exemplaires Grecs, / Je ne veux retracer les beaux traits d'un Horace, / Et moins veux-je imiter d'un Pétrarque la grâce, / Ou la voix d'un Ronsard, pour chanter mes Regrets. / (...) Je me contenterai de simplement écrire / Ce que la passion seulement me fait dire » (v. 1-4, 9-10). Musset avance dans *Namouna* : « Il faut être ignorant comme un maître d'école / Pour se flatter de dire une seule parole / Que personne ici-bas n'ait pu dire avant nous / (...) Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous. / (...) C'est imiter quelqu'un que de planter des choux » (Musset, 1957 : 257-258). Dans « La Coupe et les Lèvres », il répond toutefois à ceux qui l'accusent d'avoir singé Byron : « Je hais comme la mort l'état de plagiaire ; / Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre » (Musset, 1957 : 155).

Burton a parfaitement repéré ces contradictions propres à certains pasticheurs qui ne peuvent recourir à l'imitation que dans la culpabilité en raison de l'opprobre dont elle est souvent entourée : « Faute que reprochent à d'autres, comme je le fais, tous les écrivains alors même qu'ils en sont fautifs. (...) Tous voleurs, ils chapardent dans les vieux auteurs de quoi étoffer leurs nouveaux commentaires, plongent dans les poubelles d'Ennius et retournent le fumier de Démocrite, tout comme je le fais. » (Burton, 2005 : 75-76). Se déclarer imitateur relèverait dès lors d'une forme d'audace dont peu d'auteurs peuvent se prévaloir.

C'est que, dans la plupart des cas, il s'agit de braver une situation hautement paradoxale : imiter tout en construisant sa singularité d'écrivain. Deux auteurs nous offrent un aperçu particulièrement significatif de ces apories : Balzac et Proust.

Les *Contes drolatiques* de Balzac sont un recueil de contes où l'imitation, notamment de Rabelais, règne. Son projet est le suivant : « *demourer soy-mesme en pastissant dedans le moule d'autruy* » (Balzac, 1969 : 482). Le paradoxe est de taille : comment rester soi alors qu'on écrit avec les mots des autres ? Balzac a une réponse qui peut étonner : contrairement à ce que le lecteur pourrait croire, il n'imité pas vraiment (Marie-Claire Bichard-Thomine, 2001). Et ce alors même qu'il a souvent farci ses romans de discours historiques, sociologiques, philosophiques ou littéraires empruntés ailleurs⁵. Le cinquième « Prologue » des *Contes drolatiques* désamorce en effet tout reproche : « Imitations de qui ? de Rabelays, disent aucuns d'iceulx. Imiter Rabelays, être Rabelays ! vère ce seroyt estre pluz que Rabelays. Pastiches, centons ? les testes d'asne ! » (Balzac, 1969 : 481). Dans l'« Historique du

⁵ L'un des emprunts le plus célèbre de Balzac est celui de la lettre de Walter Shandy sur la nature des femmes dans *Tristram Shandy*, entièrement recopiée dans la *Physiologie du mariage*.

procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », Balzac, qui revient sur ses *Contes*, est plus clair encore. Il considère ses contes comme l'œuvre « la plus originalement conçue de cette époque » et lance : « ce livre n'est pas un pastiche comme on le dit, car il n'y a pas d'œuvre qui puisse être construite de *centons* pris dans Rabelais » (Balzac, 1978 : 956). L'argument est simple : puisque l'œuvre de Rabelais serait inimitable, il est impensable de taxer Balzac de l'avoir imitée. Non seulement Balzac se dédouane de toute critique qui le taxerait d'imitateur, mais il parvient surtout à se convaincre qu'il est demeuré un écrivain original tout en pastichant.

Proust, lui aussi, n'en est pas à une contradiction près en regard d'une imitation qu'il a souvent pratiquée tout en la décriant. S'il rédige un recueil de pastiches dans *L'Affaire Lemoine* et en mobilise plusieurs dans *La Recherche*, il ne peut cacher sa détestation qu'il laisse parfois éclater : « Merde pour les pastiches ! », lance-t-il dans une lettre à Robert Dreyfus qui comporte toutefois un pastiche, même si celui-ci est baptisé *Explication par H. Taine des raisons pour lesquelles tu me rases à me parler des Pastiches* (Dreyfus, 2001 : 195). C'est-à-dire un pastiche qui critique le pastiche : on ne saurait mieux dire l'ambiguïté dans laquelle l'écrivain se tient en regard d'une imitation qu'il réalise pour pourfendre l'imitation. « Vous voulez bien d'une ou deux caricatures dans un vestibule, avant d'entrer dans la bibliothèque, précise Proust. Mais il est ennuyeux de rester indéfiniment dans le vestibule » (Proust, 1986 : 196). L'imitation ne serait donc qu'un prélude à la littérature et non l'écriture elle-même. C'est pourquoi Proust, en raison de l'ambivalence qu'il ressent face à l'imitation, en arrive à en distinguer deux types : l'imitation inconsciente et l'imitation consciente. Seule cette deuxième forme serait acceptable, en ce qu'avec elle, le pasticheur maintient son contrôle sur l'écriture et ne se soumet pas à celle d'un autre. Proust déclare : « Je ne fais jamais de pastiches plus ou moins involontaires dans mes œuvres. Cela me donne plus de plénitude et de gaieté quand j'en fais ouvertement » (Proust, 1986 : 84). Les choses peuvent d'ailleurs prendre un tour plus définitif : « Je suis l'ennemi de tout pastiche, excepté quand il est voulu, et encore ! » (Proust, 1982 : 242). La restriction finale vient réinstaller l'équivoque face au pastiche qui, même volontaire, reste une conduite qui ne parvient pas à satisfaire pleinement l'écrivain.

Aussi Proust en est-il venu à penser l'imitation comme sa propre thérapie, comme s'il convenait d'imiter pour s'en libérer. Revenant sur ses textes de *L'Affaire Lemoine*, il observe :

Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches,

pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans (Proust, 1990 : 380).

Le vocabulaire médical est symptomatique : l'imitation est une maladie qu'il faudrait soigner et l'unique remède se trouverait dans le mal lui-même. L'imitation ne serait ainsi mise en œuvre que pour rester soi-même et se libérer de l'emprise des autres. Notamment de Flaubert qui, comme l'explique Proust, a été à l'origine d'une véritable épidémie d'imitation :

Pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Mme de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (Proust, 1971 : 594).

Le magnétisme exercé par la parole des grands auteurs est tel qu'il n'est d'autre solution que de les pasticher pour s'en purger : voilà donc l'imitation légitimée de manière paradoxale. Il s'agirait d'imiter pour ne plus imiter. L'imitation n'aurait qu'une vertu : s'annuler elle-même.

Des peurs de l'imitation

Ces rapports conflictuels avec l'imitation, où la répulsion le dispute à l'exaspération et la mauvaise foi, ne doivent pas masquer une autre passion centrale au cœur de la relation entretenue avec elle : la peur. Mais le mot même est un terme générique qui recouvre des émotions variées. Car, comme la colère et l'animosité, la peur se décline et se transforme, elle se laisse parfois difficilement circonvenir. Angoisse, anxiété, inquiétude, appréhension, trouble, affolement, alarme, alerte, horreur, hantise, panique, effroi, épouvante, saisissement, stupéfaction, terreur, vertige : tous ces termes ne sont pas rigoureusement synonymes, mais renvoient à une série d'affects voisins qui nous mettent en contact avec les infinies nuances de la peur de l'imitation. En guise d'échantillon, je voudrais en isoler quelques-unes.

La mélancolie et le désenchantement par exemple. Reconnaître que l'imitation est la condition inévitable de tout écrivain passe souvent par ce type de sentiments. La sentence qui ouvre *Les Caractères* de La Bruyère en témoigne : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept-mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. (...) L'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes » (La Bruyère, 1975 : 21). L'écrivain est toujours celui qui « vient trop tard », il écrit à contretemps. Il peut bien se révolter, se désespérer ou être terrifié par la situation, il sera contraint de s'y résigner. À la fin du XIX^e siècle, les écrivains symbolistes comme Corbières et Laforgue le rediront : écrire n'est que répéter. L'imitation devient une passion froide, traitée avec une ironie grinçante qui exhibe les emprunts avec lucidité et désenchantement.

Hantise, culpabilité et honte peuvent aussi escorter l'imitation. Malcom Lowry en fournit un exemple saisissant. Il est entré en écriture, comme tant d'autres (Stendhal notamment) par une imitation qui flirte avec le plagiat. Celle-ci est le fruit d'une admiration inconditionnelle pour un écrivain, Nordahl Grieg, dont la prose est en partie décalquée dans *Ultramarine*. Or Lowry écrira le reste de son œuvre dans le souvenir de ce rapt premier, vécu comme une faute qu'il faudrait expier. Aussi, lorsqu'il rédige ce qui sera son chef-d'œuvre, *Au-dessous du volcan* (Lowry, 1973), il s'applique à traquer, de manière méthodique et parfois paranoïaque, la moindre phrase qui pourrait imiter un autre texte. Il n'écrit qu'en pensant à supprimer toute possibilité d'imitation et demande même à son éditeur de le suivre dans ses expertises maniaques, auscultant avec lui certains passages dont Lowry soupçonne qu'ils pourraient relever d'une contrefaçon inconsciente.

Il faut dire que, tandis qu'il avait conçu *Au-dessous du volcan* comme un texte purement personnel qui lui permettrait de racheter sa faute pasticheuse, survient un événement marquant au cours de la rédaction : Lowry découvre *The Lost Week-end*, le premier roman de Charles R. Jackson. Le choc est terrible : Lowry a le sentiment de tenir entre les mains son propre texte comme s'il avait imité malgré lui et répété son péché de pastiche. Sa correspondance est nourrie de cette obsession, même bien après la publication d'*Au-dessous du volcan*, comme s'il s'agissait de s'expliquer sans cesse, de se justifier, de se convaincre de sa propre innocence. La situation est vécue de manière tragique : alors que Lowry avait cru pouvoir racheter sa faute en liquidant toute imitation d'*Au-dessous du volcan*, il est rattrapé par ce qu'il a fui. Les mots qu'il emploie le soulignent : « C'était sûrement une punition. La pire des erreurs de mon passé étant précisément le manque d'intégrité, il m'a été particulièrement pénible de l'envisager pour mes propres œuvres. » (Lowry, 1968 : 83) Après la lecture de « l'horrible bouquin », Lowry a une idée fixe : faire « tout [s]on possible pour ne pas en subir l'influence » (59). « J'ai même biffé un passage que j'estimais vraiment très bon parce que, en le relisant, j'avais l'impression qu'il en avait quelque peu le rythme. » Le constat

est sans contrepartie : « l'effet sur moi a été stérilisant » (81). À son éditeur, il propose même une série de notes pour *Au-dessous du volcan* où les rares emprunts ou allusions qui auraient survécu dans le texte seraient élucidés. La honte et la culpabilité sont totales et sans rémission.

Avec Romain Gary, nous découvrons un autre visage de la peur de l'imitation : passion-repoussoir, celle-ci est certes vécue comme une hantise, mais elle peut servir d'étincelle pour tenter de se réinventer en réinventant ses propres mots. C'est avec l'affaire Ajar que cette relation à l'imitation parvient à son comble. Gary a réussi à créer de toute pièce un nouvel auteur, Émile Ajar, et son œuvre. Entre 1974 et 1980, il publie des textes sous les deux noms, des textes radicalement différents, comme s'il était parvenu à deux écritures dissemblables. D'un côté les œuvres d'Ajar sont des romans exubérants, regorgeant d'humour, de jeux de mots et de vitalité, quand, de l'autre, les œuvres de Gary, comme *Clair de femme* et *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, sont des récits brefs et désenchantés (Decout, 2009). Les deux œuvres semblent ainsi se séparer. Dans *Pseudo*, le troisième roman d'Émile Ajar, qui est présenté comme une autofiction, Ajar affirme toutefois écrire « dans la peur » des mots d'autrui, dont il pourrait devenir un « collabo » (Gary, 2004 : 44). Il explique qu'il cherche à inventer une langue neuve, quelque chose entre le swahili et l'hongro-finnois, qui permettrait de désertier les mots de la tribu et de « penser à l'abri des sources d'angoisse et des mots piégés » (34), une langue qui proclamerait la fin d'imitation, pour libérer l'être des mots et des autres. Cette langue inédite aura un nom : l'ajar. Une langue folle, caractérisée par son emploi incorrect du lexique et ses déformations, qui proclamerait la fin de l'imitation. Réussite ou illusion ?, se demande-t-on pourtant. Car l'œuvre d'Ajar imite sans le dire une source : l'œuvre de Gary lui-même. Du moins certains traits fréquents dans les romans antérieurs de Gary, comme les mots d'esprit et la désinvolture. Certaines expressions sont même volées par Ajar chez Gary, citant en contrebande son œuvre, comme s'il s'agissait aussi d'un autopastiche. Puisque certains journalistes suspectent d'ailleurs Gary de se cacher derrière Ajar, ce dernier publie *Pseudo*, qui évoque Romain Gary lui-même. Le lecteur y découvre Gary en train de se quereller avec Ajar. À quel sujet ? Ils se renvoient l'accusation d'avoir plagié l'autre au sujet d'un manuscrit qu'ils veulent accaparer, dans une mise en abyme du conflit entre les deux plumes. *Pseudo* dévoile ainsi le pot aux roses à plusieurs reprises. Ajar avoue par exemple qu'il a emprunté à Gary « un brin de style » (74). Tout le récit est un conflit de paternité et de filiation entre Gary et Ajar où se mêlent retour à soi et réforme de soi. Mais au dénouement de l'affaire Ajar, Gary se suicide et laisse ces mots, dans *Vie et Mort d'Émile Ajar* :

En vérité, je ne crois pas qu'un "dédoublé" soit possible. Trop profondes sont les racines des œuvres, et leurs ramifications, lorsqu'elles paraissent variées, très différentes les unes des autres, ne sauraient résister à un véritable examen et à ce qu'on appelait autrefois "l'analyse des textes" (Gary, 1981 : 34).

Malgré les apparences, Gary sait bien qu'avec Ajar, il n'a pas pu se libérer entièrement de soi et de l'imitation de sa propre écriture.

*

* *

Ces quelques exemples ne prétendent à aucune exhaustivité. Chaque cas est singulier et mérite d'être traité comme tel. Il nécessiterait même d'être resitué dans un contexte plus général qui décide de la manière dont, historiquement et socialement, l'imitation était pensée et considérée. Impossible en effet de mettre sur le même plan la conception de l'imitation par les poètes de la Pléiade ou les écrivains du Grand siècle, pour qui le Moi unique de l'écrivain n'avait pas le même contenu que celui que nous lui donnons, avec celle d'un Chateaubriand ou d'un Victor Hugo par exemple, pour qui la singularité de l'homme et de l'auteur est érigée en valeur supérieure. Il n'en reste pas moins que, derrière les postures adoptées et les réactions contrastées, on comprend qu'il faut conférer aux émotions attachées à l'imitation une place essentielle dans l'écriture. S'il est assurément malvenu de considérer que la peur de l'imitation, ou sa détestation, ont planté leur étendard sur toute la littérature, il demeure impossible de réduire l'imitation au seul plaisir qu'elle est à même de susciter. D'autant que la peur ou l'hostilité peuvent surgir, on l'a vu, là où l'on s'y attend le moins. Car il est des charpardeurs faussement sereins et désinhibés chez qui l'on peut retrouver, en sous-main, les traces d'une hantise ou d'une aigreur qui ne disent pas leur nom. Parmi les affects essentiels qui orientent l'écriture, il est donc nécessaire de faire leur place à ceux que déclenche l'imitation chez celui qui la pratique. Il convient de les mettre en relation avec le fantasme de l'écrivain singulier, mais aussi avec d'autres drames personnels, comme par exemple le vide identitaire laissé par la disparition de ses parents chez Perec. Si celui-ci fait foisonner les imitations en tout genre dans ses textes, c'est qu'il cherche ainsi à s'entourer d'une famille trouvée dans la littérature elle-même. D'une façon plus générale, réfléchir sur les passions issues de l'imitation, c'est toujours aussi réfléchir sur la passion qu'est l'imitation. C'est aborder la littérature autant du point de vue de l'écriture que de la pensée et de

l'imaginaire qui lui sont associés. C'est entrer dans les coulisses des œuvres et comprendre ce qui se tient à leur origine. Et c'est aussi, en dernier ressort, analyser nos propres humeurs et nous inviter à regarder d'un œil neuf l'imitation. Il y aurait ainsi une pensée de l'imitation propre à la littérature, qui rencontre sur bien des points celle du philosophe, de l'anthropologue ou du pédagogue, mais qui, sur d'autres, la renouvelle. Qu'il y ait une approche proprement littéraire de l'imitation et de ses passions, les quelques exemples évoqués, de Balzac à Proust en passant par Lowry et Gary, suffiraient à nous en convaincre. Avec son langage polysémique, qui ne s'en tient jamais au seul concept, la littérature est porteuse d'un savoir sur les émotions de l'imitation, un savoir qui lui est propre et qui nous amène souvent à réviser nos certitudes.

Bibliographie

- ARON P., 2008, *Histoire du pastiche*, Paris : PUF, « Les littéraires ».
- BALZAC H. de, 1969 [1832], *Les Cent Contes drolatiques*, dans *Œuvres complètes*, XX, Paris : Les Bibliophiles de l'originale.
- BALZAC H. de, 1978, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », dans *La Comédie humaine*, IX, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BICHARD-THOMINE M.-C., 2001, « Un cas de réécriture : les *Contes drolatiques* de Balzac, ou “demourer soy-mesme en pastissant dedans le moule d'autrui” », dans FOUCRIER C. et MORTIER D. (dir.), *Pratiques de réécritures : l'autre et le même*, Mont-Saint-Aignan : Publications de l'Université de Rouen, « Études de littérature générale et comparée », p. 51-62.
- BLOOM H., 2011, *The Anatomy of influence. Literature as a Way of Life*, Yale : Yale University Press.
- BLOOM H., 2013 [1973], *L'Angoisse de l'influence*, Paris : Éditions Aux forges de Vulcain.
- BURTON R., 2005 [1621], *Anatomie de la mélancolie*, Paris : Gallimard, « Folio classique ».
- BOUJU E. et GEFEN A. (dir.), 2012, *L'émotion, puissance de la littérature ?*, *Modernités*, n° 34.
- CELINE L.-F., 1993 [1955] *Entretiens avec le Professeur Y*, dans *Romans*, IV, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CELINE L.-F., 2006, *À l'agité du bocal et autres textes*, Paris : L'Herne.
- DREYFUS R., 2001 [1926], *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris : Grasset, « Les cahiers rouges ».
- DU BELLAY J., 1967, *Les Regrets*, Paris : Gallimard, « Poésie/Gallimard ».
- GARY R., 1981, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Paris : Gallimard.
- GARY R., 2004 [1976], *Pseudo*, Paris : Gallimard, « Folio ».
- GENETTE G., 1992 [1982], *Palimpsestes*, Paris : Seuil, « Points essais ».
- GIDE A., 2010 [1900], *De l'influence en littérature*, Paris : Éditions Allia.
- HUTCHEON L., 1985, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York et Londres : Methuen.
- LA BRUYERE J., 1975 [1687], *Les Caractères*, Paris : Gallimard, « Folio ».
- LOWRY M., 1973 [1947], *Au-dessous du volcan*, Paris : Gallimard, « Folio ».
- LOWRY M., 1968 [1965], *Choix de lettres*, Paris : Denoël, « Lettres nouvelles ».
- MAUREL-INDART H., 2011 [1999], *Du plagiat*, Paris : Gallimard, « Folio essais ».
- MARTIN J.-P., 2017 [2006], *Le Livre des hontes*, Paris : Gallimard, « Folio essais ».
- MORTIER R., 1982, *L'Originalité*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire ».
- MUSSET A., 1957, *Poésies complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST M., 1971 [1954], *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST M., 1982, *Correspondance*, IX, Paris : Plon.
- PROUST M., 1986, *Correspondance*, XIV, Paris : Plon.
- PROUST M., 1990, *Correspondance*, XVIII, Paris : Plon.
- SANGSUE D., 2007, *La Relation parodique*, Paris : Corti, « Les essais ».

- SARRAUTE N., 1996 [1986], « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SCHLANGER J., 2014, *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris : Hermann.
- VIALA A., 1985, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Minuit, « Le sens commun ».
- VERNAY J.-F., 2013, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris : Complicités, « Plaidoyer ».